



**HAL**  
open science

## La catégorisation des patrimoines musicaux dans les sociétés de tradition orale

Simha Arom, Nathalie Fernando,, Susanne Fűrnis, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola, Jean Molino

► **To cite this version:**

Simha Arom, Nathalie Fernando,, Susanne Fűrnis, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola, et al.. La catégorisation des patrimoines musicaux dans les sociétés de tradition orale. Alvarez-Pereyre, Frank. Catégories et Catégorisations. Une perspective interdisciplinaire, Peeters, pp.273-313, 2008. halshs-00776029

**HAL Id: halshs-00776029**

**<https://shs.hal.science/halshs-00776029v1>**

Submitted on 17 Jan 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# LA CATÉGORISATION DES PATRIMOINES MUSICAUX DANS LES SOCIÉTÉS DE TRADITION ORALE

Simha Arom, Nathalie Fernando, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola et Jean Molino

## INTRODUCTION

Les capacités cognitives qui conduisent à catégoriser le monde matériel et symbolique dans lequel nous vivons relèvent de savoirs opératoires universels. Chaque individu, chaque communauté classe, ordonne, identifie les objets de sa culture en un certain nombre de catégories. Le rôle du scientifique est alors de comprendre et de mettre au jour les critères de pertinence sur lesquels chaque culture – comme chacun de ses membres – fonde cette catégorisation.

\*

L'étude proposée ici concerne la catégorisation des patrimoines musicaux des sociétés de tradition orale d'Afrique centrale (essentiellement Centrafrique, Cameroun et Gabon). Ces travaux reposent sur une période de plus de trente ans d'enquêtes, de collectes et d'analyses menées auprès d'une trentaine de populations<sup>1</sup>. Ces dernières présentent généralement un fort taux d'homogénéité et témoignent de compétences partagées dans la connaissance tant pratique que théorique de la musique : en effet, le statut de musicien professionnel n'ayant pas cours dans cette région, la plupart des membres de ces communautés savent non seulement chanter, danser ou jouer les musiques qui composent leur patrimoine, mais maîtrisent également les principes qui sous-tendent la distribution des pièces selon les diverses circonstances d'exécution, de même que les règles qui fondent leur idiome musical.

Cependant, très peu de ces connaissances sont verbalisées et nombre des savoirs opératoires qui fondent la compétence musicale des autochtones demeurent

---

<sup>1</sup> Les patrimoines servant d'illustration au présent article ont été étudiés par :  
- Centrafrique : aka (S. Arom et S. Fürniss), banda gbambiya (S. Le Bomin), banda linda (S. Arom), gbaya (V. Dehoux); - Cameroun : baka (S. Fürniss), bedzan (F. Marandola), oudémé (N. Fernando), tikar (N. Fernando et F. Marandola); Gabon : teke (S. Le Bomin); Sénégal : wolof (L. Penna).

implicites. Il appartient donc au chercheur de mettre en évidence la logique des représentations vernaculaires, et en premier lieu les liens qu'entretiennent les trois domaines symboliques que sont le langage, les croyances et la musique. On verra que ces trois aspects de la culture demeurent imbriqués, ce qui nécessite de confronter des données de nature différente.

L'expérience acquise sur le terrain montre que chaque communauté ordonne les pièces qui composent son patrimoine musical en un certain nombre *d'ensembles*. La *pertinence culturelle* de ces ensembles est attestée par un nom spécifique et par le fait que chacun est lié à une ou plusieurs circonstances et/ou fonctions précises. Il en découle que l'organisation vernaculaire de ce patrimoine obéit nécessairement à une articulation cohérente.

On peut se poser la question de savoir si - et dans quelle mesure - il y a corrélation entre cette classification vernaculaire et des caractéristiques d'ordre musical. En effet, notre propre expérience permet d'affirmer que le recoupement des données concernant les circonstances d'exécution avec les ensembles de pièces qui leur sont attachés et leurs dénominations respectives dans la langue autochtone fait apparaître la prépondérance des paramètres musicaux quant à la discrimination des catégories vernaculaires qui forment le patrimoine musical d'une communauté. Ces paramètres sont concernés tant à la nature des formations instrumentales et vocales que les caractéristiques de la substance musicale.

Dans cette perspective, il s'est avéré nécessaire de forger nos propres outils, tant conceptuels que méthodologiques.

Cet article se donne pour objectif de montrer comment, à partir d'exemples précis, l'analyse à la fois *comparative* et *contrastive* des données – relevant du contexte culturel comme des propriétés formelles de la musique – peut conduire à la modélisation des principes qui sous-tendent la classification vernaculaire.

Précisons que les principes d'organisation décrits ici ne se limitent pas aux seules cultures d'Afrique centrale : on peut inférer que nombre d'entre eux sont opératoires dans d'autres aires géoculturelles. Le contenu des pages qui suivent peut donc s'avérer utile à tout chercheur qui s'intéresse à la façon dont la musique s'articule avec le social.

\*

### **Construction d'une présomption**

Imaginons un ethnomusicologue qui se rend sur le terrain et se donne pour objectifs de décrire la systématique musicale et de définir les liens qui permettent de comprendre comment le système musical s'articule avec le reste de la culture.

Les outils dont il dispose sont ceux qui lui sont fournis par les deux disciplines dont il se réclame : l'ethnologie et la musicologie. Il progresse dans la connaissance de son objet d'étude par le biais d'enquêtes qui le confrontent à un ensemble d'éléments disparates. Celles-ci le conduisent à emprunter des chemins indirects, à effectuer de multiples digressions, à circuler de façon sinueuse à travers le système de représentation autochtone. Sa démarche, qui vise à une interprétation raisonnée des données, s'inscrit dans une dialectique incessante entre les dires des autochtones, l'observation et l'analyse des faits. Rapidement, il brasse des informations de différentes natures :

- *musicales*, c'est-à-dire les enregistrements du patrimoine selon plusieurs modalités (*cf. infra* "Collecte des matériaux") ;
- *linguistiques*, qui concernent notamment la dénomination vernaculaire des pièces et des ensembles qu'elles forment, les paroles des chants ou leur thématique, ainsi que le métalangage musical ;
- *ethnographiques*, pour ce qui est des circonstances d'exécution et de la fonction de la musique, mais aussi des significations symboliques attribuées tant au contexte qu'à tous les aspects de la pratique musicale.

La constitution du corpus fait donc appel, d'une part, à des enregistrements sonores et, d'autre part, à l'ensemble des données qui permettent de situer une pratique musicale dans son contexte socioculturel.

### **Des compétences partagées**

Sans entrer en détail dans la description des méthodes de collecte et d'enquête, précisons qu'il existe de nombreuses manières d'opérer, suivant la connaissance préalable que l'on a de la société dans laquelle on travaille<sup>2</sup>. Le plus souvent, l'enquête que l'ethnomusicologue mène au sein des communautés d'Afrique centrale s'effectue en présence de plusieurs membres de la communauté car, comme il a été dit plus haut, *tous* ont la connaissance du patrimoine musical. Toutefois, dans chaque société, il y a des personnes qui, dans tel ou tel domaine, sont plus expertes que d'autres : certaines sont plus à même de jouer d'un instrument, d'autres font preuve d'un savoir-faire particulier dans l'art de la facture instrumentale, d'autres encore développent un talent pour le chant ou la danse.

Il existe également au sein de ces communautés des répertoires musicaux qui ne sont connus ou pratiqués que par une partie restreinte de la population, en ce que leur connaissance requiert un statut social spécifique. C'est notamment le cas des

---

<sup>2</sup> On se référera utilement à G. Dournon, 1981/1996, *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, Paris, UNESCO.

musiques liées à différents types d'initiation, à des classes d'âges, ou encore aux pratiques religieuses de confréries ou de sociétés secrètes. Il y a donc lieu de distinguer les répertoires qui appartiennent au "domaine public" – accessibles à l'ensemble de la communauté et à la mise en œuvre desquels tout un chacun peut participer – de ceux, "réservés", qui sont l'apanage d'un groupe restreint de la société et peuvent demeurer ignorés des autres membres. Dans chaque cas, la validation des informations recueillies se fonde sur la confrontation des dires et des faires des experts, en d'autres termes, sur un *consensus culturel*.

### **Collecte des matériaux**

Enquête et collecte ne dépendent guère d'une procédure préétablie qui serait invariable. Bien au contraire, dans la première phase du travail, la démarche empirique se révèle être un outil très efficace, à condition d'être sous-tendue par un fil conducteur. En effet, quel que soit le thème ou le sujet par lequel on amorce l'enquête, ses ramifications font surgir des pistes – indices, intuitions, voire hypothèses – qui permettront, dans une phase ultérieure, d'articuler entre elles les différentes données recueillies. On peut, par exemple, commencer par s'intéresser aux circonstances pour lesquelles telle communauté fait appel à la musique puis aborder, par ce biais, l'étude des instruments et des répertoires qui leur sont liés. Il s'agit, dans tous les cas, d'établir un inventaire provisoire mais aussi complet que possible des pièces qui constituent le patrimoine musical de cette communauté et de déterminer leurs modalités de regroupement en ensembles.

Dans la perspective de la catégorisation d'un patrimoine musical, la collecte du matériel sonore passe par l'enregistrement d'un échantillon représentatif de pièces relevant des différents ensembles. En vue d'une analyse approfondie, il est cependant nécessaire d'effectuer deux types d'enregistrements, l'un "conventionnel", l'autre à vocation analytique<sup>3</sup>. Ce dernier permet la transcription puis la description détaillée des caractéristiques musicales et fournit les éléments nécessaires pour comprendre les fondements structurels de la musique. En effet, l'enregistrement analytique facilite l'accès à la façon dont est pensée l'organisation métrique – pulsation, périodicité –, mais aussi à ce qui tient lieu au musicien de référence mentale en cours d'exécution ou d'apprentissage. Enfin, il rend possible l'analyse des polyphonies les plus complexes et, par là même, des procédés de superposition des différentes voix.

---

<sup>3</sup> S. Arom, 1976, "The use of Play-Back techniques in the Study of Oral Polyphonies", *Ethnomusicology* 20 (3), p. 483-519 ;

E. Olivier, 1995, "A propos du re-recording", in V. Dehoux *et al.* (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Peeters-SELAF, pp. 111-118.

Outre les données qui concernent directement la musique et ses modalités d'exécution, l'enquête sur un ensemble de pièces ou une pièce particulière amène naturellement à prendre en compte d'autres domaines – sociaux, symboliques, naturels. C'est ainsi que

- les préséances qui ont cours lors de l'organisation de fêtes ou de danses peuvent refléter l'existence de liens hiérarchiques spécifiques entre différents membres d'une communauté, révélant par là certains aspects de la structuration sociale ;

- nombreux sont les répertoires musicaux dont l'étude peut conduire à la mise au jour des mythes et du panthéon d'une communauté ;

- les paroles des chants appartenant à une société initiatique sont souvent énoncées dans un langage ésotérique, voire une langue secrète et peuvent donner des indices d'ordre historique ;

- les chants de guérison introduisent le chercheur bien évidemment dans le domaine des techniques thérapeutiques, mais tout autant dans celui de la botanique ;

- les musiques liées au calendrier agraire sont le reflet de l'interaction symbolique entre l'homme et le cycle de la vie végétale.

Ainsi, l'étude de la musique constitue un moyen d'accès privilégié à des pans de la culture qui, autrement, pourraient passer inaperçus.

### **Dénominations, polysémie**

C'est par le biais du langage que se confirme le lien souvent indissociable entre musique et circonstance. Dans les cultures envisagées ici, le vocabulaire concernant la musique procède du niveau de l'expérience courante : ainsi, il n'y a pas de terme générique pour signifier ce que nous appelons "musique", pas plus que pour "instrument de musique". Tout ce qui relève du musical est le plus souvent regroupé sous le terme de "chant" – parfois aussi de "danse" –, y compris lorsqu'il s'agit de musique instrumentale. En revanche, il existe un vocabulaire relativement développé concernant les fonctions, les contextes d'exécution, les instruments et leurs parties constitutives. En outre, chaque pièce musicale est nommée, tout comme – à de rares exceptions près – l'ensemble de pièces auquel elle appartient. Le plus souvent, le terme qui désigne un tel ensemble signifie aussi la circonstance, le rituel et la danse – voire le masque – auxquels cette musique est associée ; ce même terme peut encore désigner l'instrument ou la formation instrumentale, tout comme la formule rythmique qui sous-tend l'ensemble de pièces.

Les liens qui prévalent entre ces différentes acceptions d'un même terme vernaculaire peuvent présenter des degrés de complexité divers : un terme peut ne renvoyer qu'à deux objets, mais aussi en recouvrir plusieurs.

C'est le cas, chez les Aka, de bòndó qui désigne à la fois

- un rituel de divination,
- la divination par le feu qui intervient au cours de ce rituel,
- le devin-guérisseur lui-même,
- la danse associée à ce rituel de divination,
- les pièces qui y sont liées,
- la formule rythmique spécifique qui accompagne cette danse,
- de même que les plantes à effet hallucinogène (*Strychnos icaia* BAILL. et *Tabernanthe* cf. *iboga* BAILL.) ingérées à cette occasion par le devin-guérisseur et qui sont à l'origine étymologique du terme<sup>4</sup>.

Tant que le chercheur n'a pas pris conscience de la polysémie de certains termes, il n'est pas en mesure d'appréhender le réseau symbolique qui en relie les différentes acceptions.

### **Le corpus**

Outre les enregistrements musicaux, les informations collectées consistent donc en une liste de données de divers ordres qui englobe aussi bien

- des caractéristiques musicales et chorégraphiques : les types de formation vocale et/ou instrumentale, les techniques vocales ou les techniques de jeu que l'on peut observer, le nombre de parties constitutives des pièces, les procédés de mise en polyphonie, les formules rythmiques ;

- des informations linguistiques : les noms des ensembles, les dénominations des pièces, les paroles des chants, la terminologie vernaculaire correspondant aux techniques musicales, le métalangage de nature souvent métaphorique ;

- des données symboliques : l'éventuelle intervention des divinités, la symbolique des instruments ;

- des données sociales : les ensembles de pièces respectivement liés à des circonstances ou à des fonctions, le statut des participants.

Au fur et à mesure que l'enquête progresse, le chercheur accumule et compare des données hétérogènes. Il fait le lien entre elles, les organise et, peu à peu, perçoit leurs rapports et la pertinence de leur articulation. Il constate que les données qu'il a recueillies au sujet des circonstances d'exécution renvoient à différents ensembles de pièces, c'est-à-dire à des *classes d'objets* dont chacune présente des caractéristiques

---

<sup>4</sup> J.M.C. Thomas *et al.* (éds), 1993, *Encyclopédie de Pygmées Aka*, vol. II : *Dictionnaire ethnographique Aka-Français*, fasc. 2 : B, Paris, Editions Peeters [Sela], pp. 248-261.

partagées par l'ensemble des pièces qui la composent. Apparaissent ainsi des régularités dans la correspondance entre circonstance, fonction, vocabulaire et matière musicale.

## CATÉGORISATION

### Qu'est-ce que la catégorisation ?

La catégorisation peut être envisagée selon deux acceptions, suivant que l'on considère l'acte de catégoriser en lui-même ou bien le résultat qui en découle. Dans le premier cas, on s'intéresse à *l'opération* qui consiste à classer les éléments relevant d'un même domaine, qu'il soit technique, linguistique, artistique ou de toute autre nature ; l'accent est alors mis sur les *processus* qui aboutissent à la classification. Dans le second, c'est le *résultat* qui tient une place centrale, résultat à partir duquel on peut opérer des comparaisons, que ce soit au sein d'un même domaine comme entre différents domaines d'une même culture ou, pour un domaine donné, entre différentes cultures.

Notre démarche vise à *rendre compte de la manière dont les tenants d'une culture classent leur patrimoine musical*. Nous ne prétendons pas décrire les processus cognitifs mis en œuvre par les autochtones : ils sont à l'évidence extrêmement complexes et restent, sous bien des aspects, difficilement accessibles. En revanche, nous montrerons comment notre méthode – c'est-à-dire les processus que nous mettons en œuvre – permet de proposer une *modélisation* de la catégorisation vernaculaire.

### Qu'est-ce qu'une catégorie?

Pour procéder à la catégorisation d'un ensemble d'objets, ceux-ci doivent nécessairement se situer sur un même plan. Faute de quoi, toute tentative de catégorisation ne saurait aboutir qu'à un regroupement arbitraire d'objets disparates. *Catégoriser* revient donc à regrouper des objets relevant d'un domaine particulier en un certain nombre d'ensembles, ou classes d'objets. Chaque classe forme une *catégorie* qui présente des propriétés qui lui sont particulières ; ainsi, tous les objets qui entrent dans une catégorie possèdent au moins une propriété qui leur est commune. Cette propriété singularise la catégorie et lui confère son caractère *distinctif*. En d'autres termes, elle permet, d'une part, de *regrouper* – par ressemblance ou proximité – les différents objets qui entrent dans une catégorie donnée et, d'autre part, de *distinguer* cette catégorie de toutes les autres. La catégorisation repose donc sur un *principe d'exclusion*.

Dans la catégorisation d'un patrimoine musical, les *objets* correspondent à des *pièces* qui peuvent être caractérisées par des composantes de tout ordre : une formation instrumentale, une figure polyrythmique, la présence d'un masque, la thématique des chants, etc.

Afin de préciser la nature des éléments qui permettent de regrouper les objets en catégories, il est nécessaire de faire intervenir les trois notions que sont *paramètre*, *critère* et *trait*.

### **Paramètre – critère – trait**

Pour faciliter la compréhension de ces trois termes, prenons comme exemple trois orchestres de flûtes des Ouldémé du Cameroun :

- 1) l'orchestre comprenant trois flûtes en argile *āmbélèŋ gwárá*, jouées par les jeunes hommes restés célibataires après la "fête des nouvelles femmes" (*wālmātáyà*) durant une période qui va de la fin de la fête jusqu'aux premières semailles ;
- 2) l'orchestre constitué de cinq paires de flûtes en roseau *ázèlèŋ*, jouées par les femmes entre l'époque des semailles et celle de la coupe du mil ;
- 3) l'orchestre formé de trois flûtes en écorce *tālákway*, jouées par les hommes depuis le second binage jusqu'à la fin de la récolte.

### ***Paramètre***

La musique propre à chacun de ces orchestres peut faire l'objet d'une description plus ou moins détaillée à partir de ses caractéristiques. Celles-ci, on l'a vu, peuvent être de divers ordres et relever de niveaux forts différents : on peut ainsi se référer à des éléments auxquels des non-spécialistes ont accès – comme le matériau utilisé pour la confection des flûtes, le genre des instrumentistes, la période durant laquelle le jeu est autorisé –, mais également à des aspects plus techniques tels l'échelle musicale, le mode de subdivision de la pulsation, le type de superposition polyphonique, la nature des consonances qui en résultent. Ces différents éléments, représentent autant de *paramètres* qui sont manifestes dans les trois orchestres.

Les paramètres permettent

- de décrire avec précision chaque orchestre pris isolément,
- de les comparer entre eux et, par corollaire,
- de les distinguer.

Les trois orchestres ouldémé se distinguent notamment par le type de formation instrumentale, par la nature du matériau entrant dans la confection des

instruments, par le nombre de trous de jeu des flûtes, mais aussi par le type de procédé polyphonique mis en œuvre. Dès lors, les distinctions reposent sur les différentes *valeurs* que peut prendre chaque paramètre.

		Valeurs			
Paramètres	Nom de l'orchestre	ambélèŋ gwárá	azèlèŋ	tālákway	
	Type de formation	orch. de 3 flûtes	orch. de 5 paires flûtes	orch. de 3 flûtes	
	Sexe des instrumentistes	hommes	femmes	hommes	
	Facture des flûtes	nature du matériau	argile	roseau	écorce
		nombre de trous de jeu	3	0	4
		forme de l'embouchure	incurvée	droite	droite
Procédé polyphonique		quasi-monodique avec contrepoint partiel	polyphonie en hoquet voco-instrumental	contrepoint	

Pour la catégorisation des patrimoines musicaux de tradition orale, les paramètres les plus fréquents sont similaires à ceux utilisés en musicologie<sup>5</sup>. Ils concernent principalement :

- le traitement du temps (organisation de la *succession* des événements sonores) : mesuré/non mesuré, métrique, périodicité, rythme, tempo, structure formelle ;
- les modalités d'organisation des hauteurs : échelle, mode, contour mélodique (motifs), intervalles ;
- les modalités d'organisation des parties constitutives : monodie, hétérophonie, bourdon, homorythmie (parallélisme, homophonie), polyrythmie, hoquet, imitation, contrepoint ;
- le traitement du timbre : les différents types de formations instrumentales et vocales, leurs effectifs, leurs techniques de production du son.

Le tableau 1 illustre les paramètres entrant dans la description du patrimoine musical des Aka de Centrafrique. Précisons d'emblée qu'il n'est toutefois pas indispensable d'avoir recours à leur totalité pour parvenir à une *description opératoire* – c'est-à-dire ne faisant appel qu'aux paramètres nécessaires et suffisants à l'objectif poursuivi, soit la catégorisation.

<sup>5</sup> Certains d'entre eux ont cependant été développés de manière plus spécifique pour l'étude des musiques de tradition orale, comme par exemple la classification des différents types de hoquet et de bourdon (cf. S. Arom, N. Fernando, S. Fürniss, S. Le Bomin, E. Olivier, F. Marandola, H. Rivière et O. Tourny, à paraître, "Les techniques polyphoniques dans les musiques de tradition orale", *Einaudi Enciclopedia della musica*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), vol. 5, Turin, Giulio Einaudi, 40 p.) ou bien la relation métrique/rythmique (cf. notamment S. Arom, 1984, "Structuration du temps dans les musiques d'Afrique Centrale : périodicité, mètre, rythme et polyrythmie", *Revue de Musicologie* 70 (1), p. 5-36).

Tableau 1 : Extrait du tableau synoptique des paramètres caractérisant les catégories musicales des Aka de Centrafrique

	Dénomination vernaculaire	mòkóndí	ngbòlù	mònzòlì	yómbè	mòmbenzele	ndàmbo	bòndó	zòbòkò	nzòmbì
	Circonstance	Nouveau campement Levée de deuil	Funérailles	Après chasse à l'éléphant	Divertissement	Après bonne chasse Funérailles	Avant chasse à la sagaie	Divination maladie et désordre	Avant chasse au filet	Retour de chasse
Formations Exécutants		tous	tous	tous	tous	tous	tous3	tous	tous	hommes tous6
Voix	Technique vocale	poitrine	poitrine yodel2	poitrine yodel2	poitrine yodel2	poitrine yodel2	poitrine yodel2	poitrine yodel2	poitrine	tête
	Modalité d'exécution	chanté	chanté	chanté	chanté	chanté	chanté	chanté	chanté déclamé	chanté
Instruments	Instr. de rythme	2 tambours machettes baguettes frappées	1 tambour machettes baguet. frap.	2 tambours machettes baguet. frap.	2 tambours machettes baguet. frap.	2 tambours machettes baguet. frap.	2 tambours	2 tambours machettes baguet. frap. hochet, sonnailles	poutre machettes	
	Instr. mélodiques									2 flûtes sans trou de jeu
	Battements de mains	facultatif	facultatif	facultatif	facultatif	facultatif	facultatif	facultatif	facultatif	facultatif
Systématique Métrique		ternaire	ternaire	ternaire	ternaire	ternaire	ternaire	ternaire	ternaire	ternaire
Pulsations	Matérialisation	facultative	facultative	facultative	facultative	facultative	facultative	facultative	facultative	facultative
	Nombre par période	81	81	81	81	81	41	41	81	8, 121
Parties constitutives	Parties vocales	3	4	4	4	4	4	4	2	27
	Parties instrumentales Formule sp.	4 oui	3 oui	4 oui	4 oui	4 oui	2 oui	2 oui	2 oui	2
Plurivocalité		contrepoint	contrepoint	contrepoint	contrepoint	contrepoint	contrepoint	contrepoint	monodie4 contrepoint	contrepoint hoquet7
Forme		bloc	bloc	bloc	bloc	bloc	bloc	bloc	bloc responsorial4	bloc
Pièces	Nombre	6	1	4	9	5	3	12	45	5
Enchaînement	Ordre/pièce obligatoire Formule de transition Intégrées dans conte	oui					pièce oui		pièce	
Paroles	Chantées par	un chanteur	un chanteur	un chanteur	un chanteur	un chanteur	un chanteur	un chanteur	un chanteur tous4	un chanteur
Danse		oui	oui	oui	oui	oui	oui	oui	oui	
Notes		1 soubassement instrumental	2 en tant que partie constitutive			3 en 2 phases: 1) tous 2) femmes + enfants	4 si déclamé	5 un chant partagé avec èsà	6 comme divertissement	7 2 hoquets voco-instrumentaux complément.

Tableau 1 : Extrait du tableau synoptique des paramètres caractérisant les catégories musicales des Aka de Centrafrique

	Dénomination vernaculaire	mòbándi	èsà	sàpà	mòzó	mòbòmá	ndósí	disàò	kóbá	kólí	mbèlà
	Circonstance	Avant collecte du miel	échecs à la chasse	pénurie	jeux d'enfants	berçage	mère enceinte	chante-fables	céphal. blanc	lamentation	piégeage
Formations Exécutants		tous	tous	femmes	enfants	tous	tous	tous	tous	tous	hommes
Voix	Technique vocale	poitrine	poitrine yodel	poitrine	poitrine	poitrine	poitrine	poitrine	poitrine	poitrine	poitrine
	Modalités d'exécution	chanté déclamé chanté-déclamé	chanté	chanté-déclamé	chanté	chanté	déclamé	chanté déclamé chanté-déclamé	chanté	chanté	chanté
Instruments	Instr. de rythme	ramées	ramées						ramées		
	Instr. mélodiques				arc-en-terre <sup>3</sup>						arc monocorde
	Battements de mains	-	-	facultatif	facultatif	facultatif	facultatif	facultatif	-	prohibé	facultatif
Systématique Métrique		ternaire	ternaire binaire	ternaire	ternaire	ternaire	ternaire	ternaire	ternaire	binaire	binaire
Pulsations	Matérialisation	inhérente	inhérente	facultative	facultative	facultative	facultative	facultative	inhérente	prohibée	facultative
	Nombre par période	4,8 ou 16	8, 12	4	8	8	4	4, 8, 16	8	8	88
Parties constitutives	Parties vocales	2	3 ? 2 ?	2	1 ou 2	2	2	2	3	2 ?	2
	Parties instrumentales Formule sp.										1
Plurivocalité		Monodie Parallélisme	Contrepoint	Monodie Parallélisme <sup>2</sup>	Monodie	Monodie <sup>5</sup>	Monodie	Monodie <sup>6</sup> Parallélisme	Parallélisme	Contrepoint	Contrepoint
Forme		responsorial	bloc	responsorial <sup>2</sup>	bloc responsorial <sup>4</sup>	responsorial	responsorial	responsorial	responsorial	bloc	bloc responsorial <sup>9</sup>
Pièces Enchaînement	Nombre	11	41	4	8	2	1	15	1	2	11
	Ordre/pièce obligatoire Formule de transition Intégrées dans conte	ordre	ordre oui					ordre <sup>7</sup> oui			
Paroles	Chantées par	un chanteur tous	un chanteur	tous	tous	tous	tous	tous	tous	un chanteur	un chanteur
Danse		oui	oui	oui							
Notes		1 un chant partagé avec zòbòkò	2 excepté un chant	3 qqs chants	4 3 chants	5 réalisé en contrepoint tuilé	6 si déclamé	7 si plus d'un chant par conte		8 soubassement instrumental	9 parties vocales entre elles

### ***Critère***

Après la description opératoire des objets à classer en fonction d'un certain nombre de paramètres, le processus de catégorisation requiert la *sélection* de certains d'entre eux ; les paramètres retenus deviennent alors autant de *critères* de classification. C'est dire qu'en procédant à une catégorisation, on opère nécessairement des choix en fonction des objectifs que l'on se donne.

Revenons aux orchestres de flûtes oudémé. Ils peuvent être envisagés sous plusieurs aspects : un anthropologue s'intéressant à l'implication respective des hommes et des femmes dans les divers domaines de la culture privilégiera, en vue de sa catégorisation, le regroupement en fonction du sexe des interprètes ; ce sera son critère principal. Il distinguera ainsi les orchestres de flûtes ambélèṅ gwárá et tálákwàṅ, joués par les hommes, de l'orchestre de flûtes azèlèṅ, réservé aux femmes. L'organologue, quant à lui, s'attachera aux paramètres relatifs à la facture des flûtes (nature des matériaux utilisés, forme de l'embouchure, nombre de trous de jeu) et aux techniques instrumentales (tenue de l'instrument, technique d'insufflation, doigtés). Selon la priorité que le chercheur accordera à tel ou tel de ces paramètres, il s'en servira comme critères pour déterminer différentes modalités de regroupement en catégories :

- le nombre de trous de jeu contribuera à déterminer trois catégories distinctes ;
- la forme de l'embouchure opposera les flûtes ambélèṅ gwárá aux azèlèṅ et tálákwàṅ ;
- la composition de l'orchestre distingue deux formations à trois instruments, ambélèṅ gwárá et tálákwàṅ, de la formation comptant cinq paires de flûtes, azèlèṅ.

On voit ainsi que la catégorisation s'inscrit toujours dans une perspective de recherche déterminée.

### ***Trait***

Une catégorie, on l'a vu, regroupe des objets qui possèdent au moins une propriété commune. Cette propriété, qui caractérise la catégorie et la distingue de toutes les autres, constitue le *trait distinctif* ou *trait*. Au contraire des paramètres, qui sont inhérents à l'objet lui-même, le trait ne se révèle que lorsque l'on *compare* des objets en vue de les regrouper en catégories distinctes. La mise au jour des traits est directement tributaire du choix des critères d'analyse. Trois cas de figure se présentent :

1) *Présence ou absence d'un critère*: le plus souvent, l'existence d'un critère spécifique à une catégorie suffit à la distinguer de toutes les autres. C'est notamment le cas des catégories qui se distinguent par la nature de leurs formations instrumentales (harpe vs ensemble de xylophones vs chant *a cappella*), mais cela peut concerner tout autant des critères relevant du langage musical (chez les Banda-Linda de Centrafrique, seules les pièces pour trompes font appel au procédé polyphonique du hoquet).

2) *Valeurs différentes pour un même critère* : il s'agit ici de distinguer deux catégories sur la base d'un même critère, chacune se caractérisant par une valeur particulière de celui-ci. On peut ainsi distinguer deux catégories selon que l'une d'entre elles se fonde sur une périodicité de 8 temps, l'autre de 12 : le critère – périodicité – reste le même ; c'est sa valeur qui change d'une catégorie à l'autre – huit temps dans l'une, douze dans l'autre.

3) *Faisceau de critères* : il n'est pas toujours possible de dégager un trait qui reposerait sur un critère unique. Le trait résulte alors de la combinaison spécifique de plusieurs critères – ou valeurs de ces critères. C'est ce qu'illustre le tableau suivant :

		Catégories			
		Catégorie A	Catégorie B	Catégorie C	Catégorie D
Critères	Subdivision du temps	ternaire	ternaire	binaire	binaire
	Procédé polyphonique	contrepoint	parallélisme	contrepoint	parallélisme
	Périodicité de la figure rythmique d'accompagnement	8 temps	12 temps	12 temps	8 temps

Il n'est pas rare qu'une catégorie se distingue de toutes les autres par la présence de *plusieurs traits*. Il va de soi qu'un seul de ces traits suffit à la singulariser.

Pour revenir aux orchestres de flûtes, l'orchestre azèlèṅ est le seul dans tout le patrimoine ouldémé à être joué par les femmes, à être composé d'instruments regroupés par paires et à utiliser la technique du hoquet voco-instrumental.

## PRINCIPES DE CATÉGORISATION ET TYPES DE CATÉGORIES

Avant d'envisager la *modélisation* des principes qui sous-tendent la catégorisation vernaculaire, il convient de soumettre à l'analyse l'intégralité du corpus musical recueilli. Ce n'est qu'au terme de cette opération, on peut déterminer les critères musicaux qui permettront de singulariser chacun des ensembles donnés par la culture.



Dans ces deux exemples, la comparaison avec les autres ensembles de chacune des cultures révèle que la formation instrumentale est le critère sur la base duquel on peut définir zòbòkò et gímá tà-mò comme des catégories musicales ; la présence d'un instrument spécifique, respectivement la poutre frappée et le lamellophone, est le trait distinctif qui définit chacune de ces catégories.

Le trait que constitue la présence d'un instrument spécifique peut être étroitement associé à un autre trait, relevant, quant à lui, de la systématique musicale – par exemple une formule rythmique ou polyrythmique spécifique.

Dans zòbòkò, la poutre frappée joue une formule rythmique qui lui est exclusivement réservée et qui forme, avec les machettes, une formule polyrythmique spécifique.

Cet exemple est donc une catégorie à deux traits dont l'un – la poutre – relève de la formation instrumentale. Il est immédiatement accessible, en amont même de l'analyse musicale ; l'autre trait – la formule polyrythmique spécifique – procède de la systématique musicale et se révèle seulement après analyse approfondie<sup>7</sup>.

Un tel trait, inhérent au matériel musical, demeure dans beaucoup de cas *le seul* qui distingue des catégories entre elles.

Ainsi, chez les Baka du Cameroun, les trois catégories musicales faisant appel à deux tambours et une paire de machettes entrechoquées – ējēngì, màwòsò et yéyî – se singularisent uniquement sur la base de leurs formules polyrythmiques respectives.

Ce type de trait se dégage donc à un stade ultérieur de la mise en corrélation des ensembles avec les critères musicaux, puisque seule l'analyse musicale permet de le mettre au jour.

Il en va de même lorsque le trait est constitué d'un faisceau de critères dont la *combinatoire* est spécifique. Dans ce cas, aucun critère n'est distinctif à lui seul puisqu'il apparaît dans plusieurs catégories. C'est alors le regroupement de plusieurs critères en un faisceau qui singularise chacune de ces catégories musicales au sein du patrimoine en question.

---

<sup>7</sup> Cf. l'analyse détaillée dans S. Arom, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Selaf, Paris, pp.484-489.

Les Aka connaissent trois catégories musicales *a cappella* accompagnées de battements de mains et dont l'organisation métrique est ternaire. Elles ne se différencient que par la combinatoire des paramètres "conduite mélodique", "exécutants" et "modalité d'émission de la voix" :

	ndósí	mòbòmá	sàpâ	măsà	mbèlà
Formation	chœur <i>a cappella</i> + battements de mains	chant + arc musical + battements de mains			
Métrique	ternaire	ternaire	ternaire	binaire	binaire
Conduite mélodique	(monodie)	mouvement parallèle	mouvement parallèle	monodie	contrepoint
Exécutants	tous	tous	femmes	femmes	hommes
Émission voix	déclamé	chanté	chanté ou déclamé	chanté ou déclamé	chanté

Les trois catégories combinent les critères "*a cappella* +battements de mains+ternaire" avec un ou deux autres :

ndósí : *a cappella* + battements de mains+déclamé

mòbòmá : *a cappella* + battements de mains+mouvement parallèle+chanté par tous

sàpâ : *a cappella* + battements de mains+mouvement parallèle+chanté par les seules femmes

On observe que les critères peuvent changer de statut d'une catégorie à l'autre : le critère "femmes" est constitutif du faisceau distinctif de sàpâ, puisqu'il établit l'opposition entre les deux ensembles mòbòmá et sàpâ. Par contre, il n'est pas pertinent dans le faisceau distinctif de măsà, puisque cette catégorie est identifiée de façon plus économique sur la base de la métrique binaire.

### Catégorie contextuelle

Nous appelons *catégorie contextuelle* un ensemble vernaculaire dépourvu d'un trait musical, mais fondé sur un trait d'une autre nature. Dans un tel cas, la fonction de la musique, la circonstance de son exécution, l'ensemble textuel mis en musique, ou encore une chorégraphie particulière peuvent opérer comme autant de traits contextuels. On peut en distinguer deux types : ceux qui sont concomitants à la musique, ou *paramusicaux*, et ceux qui sont indépendants de la musique, ou *non musicaux*.

### ***Traits paramusicaux***

Les traits paramusicaux sont étroitement liés à la musique elle-même ; il s'agit notamment de la chorégraphie ou de la position de jeu d'un instrument.

Certains ensembles vernaculaires peuvent se distinguer par leurs chorégraphies respectives, alors même que la musique qui les accompagne est identique.

Chez les Aka, *mbéznélé* et *èmùjèkè* sont deux danses de divertissement soutenues par une seule et même formule polyrythmique, ainsi que par les mêmes chants. On est donc ici en présence de deux catégories contextuelles définies sur la base d'un trait paramusical, celui de la chorégraphie.

Il en est de même lorsque des aspects de la technique de jeu sont à l'origine de la classification vernaculaire qui distingue deux catégories contextuelles pour une production sonore identique.

Chez les Guiziga du Nord-Cameroun, un même ensemble de pièces change de catégorie en fonction de la position de jeu du tambour. Pour les funérailles des non initiés, l'instrument est joué en position couchée – symbolisant la position du cadavre. L'ensemble de pièces s'appelle alors *bàdák ngí mázà*. Ce même ensemble de pièces accompagne le divertissement qui suit habituellement les funérailles. Dans ce dernier cas, le tambour est positionné à la verticale et l'ensemble des pièces s'appelle *bàdák tʃítʃi*. Un trait paramusical – lié à la position de l'instrument – permet donc de distinguer ici deux catégories contextuelles.

### ***Traits non musicaux***

Ils renvoient par exemple à la thématique traitée dans les chants, à la fonction de la musique, ou encore à la circonstance spécifique d'exécution.

Les paroles des chants et leur thématique peuvent être des critères importants de classification musicale, notamment dans certaines sociétés d'Afrique de l'Ouest.

Le répertoire des griottes wolof du Sénégal se compose de chants comportant tous les mêmes caractéristiques musicales (chant en solo, *a cappella*, non mesuré...). Or, sur la base du trait de la thématique des paroles, les Wolof distinguent deux catégories contextuelles : *taggate* et *gheremate* qui correspondent respectivement à des louanges et des compliments<sup>8</sup>.

Lorsque des pièces intervenant au cours d'une même circonstance n'ont pas de critères musicaux en commun et sont regroupées parce qu'elles sont associées à la circonstance en question, on est en présence d'un autre type de catégorie contextuelle, celui fondé sur le trait de la circonstance.

---

<sup>8</sup> Cf. Luciana Penna, 2000, *Chants des femmes wolof du Sénégal : les répertoires féminins des villages de Mecke, Risso et Batal*, Mémoire de D.E.A. de l'E.H.E.S.S., 100 pages.

Les raisons d'un tel regroupement de pièces sont multiples. Voici deux cas de figure du Cameroun :

Chez les Bedzan, la catégorie contextuelle *nā* regroupe trois pièces "principales", *mpú nā*, *mbwé nā* et *nā*, ainsi qu'une dizaine de pièces "secondaires". Le seul fait de leur regroupement constitue le trait distinctif de cette catégorie qui est considérée, par les Bedzan, comme emblématique de leur musique.

Avant leur assimilation par les Tikar, les Mbi formaient un groupe indépendant. Aujourd'hui ne subsiste de leur patrimoine musical qu'un ensemble de pièces disparates, regroupées en une seule catégorie contextuelle, le *nswā*. Le trait qui permet de les regrouper repose donc sur leur origine ethnique.

### **Catégorie englobante**

Une catégorie peut devenir englobante à partir du moment où les autochtones distinguent d'autres catégories à l'intérieur de celle-ci, que ce soit sur la base d'un trait musical ou contextuel. On a alors affaire à des catégories présentant une relation d'inclusion. Il en existe quatre cas.

#### ***1) Catégorie musicale englobante subdivisée sur la base d'un trait musical***

Le cas le plus répandu est celui d'une catégorie musicale dont les pièces se laissent regrouper en deux ensembles sur la base d'un trait musical. Il s'agit donc aussi de catégories musicales, mais dont la mise au jour implique une analyse à *plusieurs niveaux*.

Dans l'exemple gbayá cité plus haut, les "chants à penser" forment une catégorie musicale sur la base du trait que constitue la présence exclusive du lamellophone *sàŋzì*. Or, les Gbayá répartissent les pièces jouées par la *sàŋzì* en deux "familles", *piéré* et *nàá-nàŋà* en fonction du mode de subdivision de la pulsation et de la formule rythmique jouée par les baguettes entrechoquées : *piéré* est caractérisé par une périodicité de huit pulsations binaires, *nàá-nàŋà* est caractérisé par une périodicité de huit pulsations ternaires ; les deux ont une formule rythmique qui leur est spécifique<sup>9</sup>.

#### ***2) Catégorie musicale englobante subdivisée sur la base d'un trait contextuel***

Plus rares sont les cas où la classification vernaculaire procède à la subdivision d'une catégorie musicale sur la base d'un trait contextuel. Ce trait est le plus souvent la circonstance d'exécution spécifique à chacune des catégories.

<sup>9</sup> Cf. Vincent Dehoux, "Chants à penser" *gbaya (Centrafrique)*, Paris, Selaf, 1986, p. 135.

Nous avons illustré plus haut le trait paramusical fondé sur la chorégraphie avec un exemple provenant des Aka. Ce même exemple illustre la relation d'inclusion entre une catégorie musicale, mbéznélé – fondée sur une formule polyrythmique spécifique – et deux catégories contextuelles, èmùrèkè et mbéznélé – fondées sur la chorégraphie.

Dans certains cas, la catégorie englobante peut être subdivisée à la fois sur la base d'un trait musical *et* d'un trait contextuel.

Chez les Ouldémé, l'ensemble de neuf flûtes en bambou sans trous de jeu, ázîwîlî, possède un corpus de pièces qui lui est propre. Il s'agit d'une catégorie musicale déterminée sur la base du trait de la formation instrumentale.

Les pièces forment deux catégories qui renvoient à deux circonstances distinctes et sont, de surcroît, corroborées par un trait musical. Les pièces jouées durant la période des semailles comportent cinq parties constitutives dont quatre sont doublées à l'octave. En revanche, lors des rituels concernant le "chef de la pluie", les Ouldémé jouent la pièce sèk ī zīk ī zīk, pour laquelle chacune des neuf flûtes possède sa propre partie constitutive.

### ***3) Catégorie contextuelle englobante subdivisée sur la base d'un trait musical***

Il s'agit d'un regroupement, au sein d'une même circonstance, de pièces issues de catégories musicales différentes.

C'est fréquemment le cas pour les cérémonies liées au deuil.

Ainsi, la catégorie contextuelle "funérailles" des Baka, wòkò, regroupe des pièces issues de plusieurs catégories musicales. Leur choix dépend du sexe, des activités ou de la personnalité du défunt.

Chez les Mofou, le rituel du māráy donne lieu à l'exécution de deux catégories musicales regroupées sous le nom de fógwòm. Ces deux catégories – dont l'une ne comporte qu'une seule pièce – requièrent la même formation instrumentale composée par des flûtes du même nom, fógwòm, d'un tambour cylindrique gāngāṅ, de trompes, tōlōm et de hochets mākwēdkwēdé. Les deux catégories se distinguent par un trait musical lié à la conception de la métrique. La pièce qui est jouée au moment même de la sortie du taureau repose en effet sur un rythme aksak alors que toutes les autres sont soit binaires, soit ternaires.

### ***4) Catégorie contextuelle englobante subdivisée sur la base d'un trait contextuel***

Ce regroupement concerne particulièrement des rituels complexes dont les phases successives sont accompagnées de pièces spécifiques. L'ordre des pièces – qu'elles soient issues de catégories musicales ou qu'elles ne portent pas de trait musical spécifique – est contraint par la succession des phases constitutives du rituel.

La catégorie englobante de circoncision bèkà des Baka regroupe sous ce nom les catégories et pièces suivantes :

Les catégories sont :

- les chants marchés des soldats bè ā sōjà
- les chants marchés des femmes, mènghbàā,
- les chants de danse collective accompagnées de tambours, bè ā ndùmù ;

Les chants spécifiques sont :

- le chant d'affirmation des membres de l'association rituelle, gālō ;
- les chants d'habillage et de présentation des candidats, ayē sēngbé et ayé kò bōmā qui sont autant de pièces spécifiques ;
- le chant de recherche du circonciseur, nkìyàà yàkà.

Chacune de ces pièces ou catégories accompagne une ou plusieurs phases du rituel et ne peut être commutée avec une autre. On voit bien que, dans ce cas, la catégorie contextuelle ne regroupe pas seulement des pièces issues de différentes, mais fait aussi intervenir des pièces spécifiques à ce contexte rituel.

### **Le rapport entre catégories et circonstances**

Puisque toute activité musicale se pratique dans un contexte particulier, les catégories données par la culture sont étroitement liées à une circonstance d'exécution et/ou à une fonction symbolique. Les rapports qu'entretiennent ensembles musicaux et circonstances/fonctions sont de différentes natures et fondent une des spécificités culturelles d'un patrimoine, puisqu'elles illustrent le mode d'articulation de la musique avec les autres domaines de la société. Ainsi, selon la culture, la structuration du patrimoine musical renvoie à ses activités économiques ou rituelles, à sa stratification sociale, ou encore au découpage de l'année selon des activités saisonnières.

Les circonstances d'exécution peuvent être simples ou complexes eu égard au nombre de catégories auquel elles font appel. Quand tout au long d'une circonstance, les musiciens n'exécutent qu'une seule et unique catégorie, nous proposons de parler de *circonstance simple*. On parlera de *circonstance complexe* quand une même circonstance fait appel à deux ou plusieurs catégories. Quelle que soit la circonstance – simple ou complexe –, les catégories peuvent être liées de manière *univoque ou non* à cette circonstance. Par ailleurs, l'exécution des catégories qui interviennent dans une circonstance donnée peut être *obligatoire ou facultative*.

Ainsi, il apparaît que les rapports entre catégories et circonstances sont régis par trois principes : circonstance simple ou complexe, rapport univoque ou non, exécution obligatoire ou facultative des catégories.

Illustrons quelques cas de figure courants.

Circonstance simple

La catégorie musicale bòndó des Aka, singularisée essentiellement par une formule rythmique spécifique, est exécutée pour le rituel du même nom. Ce rituel de divination par le feu a pour fonction de détecter les causes d'une maladie grave, d'une mort suspecte ou de tensions déstabilisantes au sein de la communauté.

De la même façon, chez les Ouldémé, la catégorie wālāmātáyà comprend des chants soutenus par trois tambours cylindriques gwàndàràyà et autant de tambours à tension variable d'èwádèwè. Elle est exclusivement réservée à la cérémonie du même nom, wālāmātáyà, par laquelle sont célébrées les nouvelles épouses, à la période charnière entre la fin d'un cycle agraire et le début du suivant.

Entendre de loin bòndó chez les Aka et wālāmātáyà chez les Ouldémé revient à comprendre immédiatement que l'on est en train de faire une cérémonie de divination chez les uns ou de mariage chez les autres. Dans les deux cas, catégorie et circonstance sont en relation bi-univoque et l'exécution des catégories est obligatoire.

Circonstance complexe

Chez les Baka, lors de la veillée mortuaire, wòkò, l'exécution de la catégorie màngēlēbò est indispensable pour le bon accomplissement du rituel. Exclusivement réservée à cette veillée, cette catégorie musicale n'est *jamais* exécutée hors de ce contexte. Toutefois, lors de la veillée, les Baka font également appel à des chants et des danses relevant d'autres catégories musicales, qui interviennent aussi dans d'autres occasions et dont le choix dépend du statut de la personne décédée : ainsi, on exécutera des chants de àbàlè s'il s'agit d'une femme membre de l'association de protection spirituelle des chasseurs, de bèkà si le défunt était membre de l'association de circoncision, de ndēmbà, s'il était un chasseur talentueux, ou encore de ngàngà, s'il était guérisseur.

Pour cette circonstance, seule la catégorie musicale màngēlēbò est en rapport bi-univoque et obligatoire; les autres catégories sont facultatives.

On l'a dit, les catégories peuvent être associées soit à une circonstance, soit à plusieurs. Donnons un exemple du second cas :

Une catégorie pour plusieurs circonstances

Chez les Baka, àbàlè est une catégorie musicale fondée sur le trait de la formule polyrythmique et de la formation instrumentale. Elle a comme fonction l'établissement du contact avec les ancêtres dans le but de s'assurer leur protection. A ce titre, elle est associée à plusieurs circonstances : départ à la grande chasse, funérailles, veillée de levée de deuil où elle se trouve toujours en combinatoire variable avec d'autres catégories.

## PIÈCE ET ENTITÉ MUSICALE

### Pièce

Nous venons de voir sur quelle base il est possible de définir les catégories musicale et contextuelle et de quelle manière elles s'articulent avec les circonstances d'exécution.

Envisageons maintenant les pièces qui constituent les catégories. Elles peuvent être vocales et/ou instrumentales. Dans la région qui nous concerne, les pièces qui associent voix et instruments sont de loin les plus nombreuses ; les pièces purement instrumentales, rares, procèdent presque toujours d'un *chant* qui en est la référence.

Le répertoire de l'orchestre de trompes des Banda Linda ne comporte que des pièces qui, dans d'autres circonstances, sont *chantées*. Il en est ainsi de la pièce *āméyā* qui est exécutée sous sa forme vocale pour le culte des jumeaux, alors que sous sa forme instrumentale, elle intervient dans diverses circonstances.

Par *pièce*, on entend ici la matérialisation, au sein d'une catégorie, d'un énoncé musical identifiable en tant que tel par les tenants de la tradition. Elle comporte nécessairement le trait qui caractérise la catégorie.

Précisons qu'une pièce peut à elle seule constituer une catégorie, le plus souvent musicale.

Chez les Banda Gbambiya de Centrafrique, le chant de deuil *ēcē kùzū* a en commun avec d'autres pièces du patrimoine de cette ethnie le fait d'être accompagné par une formation composée de deux xylophones et d'un tambour. Elle est la seule en revanche, à adjoindre à cette formation une calebasse frappée. C'est là le trait qui distingue cette pièce des autres et en fait une catégorie musicale à part entière reconnue comme telle par les Banda Gbambiya.

Il arrive plus rarement qu'une pièce forme, à elle seule, une catégorie contextuelle.

Tel est le cas de la pièce *bèmbà mòkùdù* des Aka, seule pièce de la catégorie *kóbá* exécutée pour le rituel expiatoire du même nom. Cette pièce ne se distingue pas des autres catégories par un trait musical, puisqu'elle possède les mêmes caractéristiques que la plupart des chants d'un autre rituel, *mòbándì*. C'est son utilisation exclusive après la capture accidentelle d'un céphalophe à ventre blanc qui lui confère son statut de catégorie contextuelle.

Au sein d'une catégorie, toutes les pièces n'ont pas nécessairement le même statut.

Dans certaines cérémonies, l'entrée en communication avec les ancêtres se fait avec des pièces déterminées. C'est notamment le cas dans le culte des jumeaux chez les Banda Gbambiya, dans le culte du *bwítì* pratiqué au Gabon par différentes ethnies et le culte de guérison *Onkila* des Teke du Gabon.

La fonction particulière parfois dévolue à certaines d’entre elles peut avoir une incidence sur leur place ou leur mode d’enchaînement au sein d’une circonstance donnée. L’ordre d’exécution des pièces se présente alors sous l’une des trois modalités suivantes :

- ordre *indéterminé*, c’est-à-dire laissé au choix des participants ;
- ordre *partiellement contraint* lorsque seules certaines pièces ont des places déterminées ;

Ainsi, chez les Teke, chaque danse est associée à un ensemble de pièces formant catégorie. Toute danse débute par un chant spécifique dont les paroles mentionnent le nom de la danse, son origine et la raison de son exécution (Le Bomin 2004). Sur le plan symbolique, ce chant est destiné à accumuler de l’énergie pour que les humains et les ancêtres entrent en communication et que ces derniers accordent leur bénédiction pour la réussite de la manifestation en cours. C’est pourquoi il est repris plusieurs fois au cours de la danse.

- ordre *totalelement contraint* lorsque l’enchaînement des pièces est immuable.

### Entité

Il arrive fréquemment de trouver dans deux ou plusieurs catégories différentes des pièces portant une même dénomination.

Chez les Banda Gbambiya, deux catégories sont constituées de pièces portant les mêmes noms, avec les mêmes paroles et les mêmes mélodies.

Catégories	āméyā	āpāpā
Pièces	àbúró dà kōngbō ēcē āpāpā kōjē āgōā ngākōlā dō bā ló àvāngalè dúbà nō mō máyōlō	àbúró dà kōngbō ēcē āpāpā kōjē āgōā ngākōlā dō bā ló àvāngalè dúbà nō mō máyōlō

Ces pièces se distinguent par des caractéristiques musicales différentes – par la formation instrumentale dans l'exemple ci-dessus. C’est précisément cette distinction qui explique leur appartenance à deux catégories. Ceci est validé culturellement par le fait que chacune d’elles est associée à une circonstance différente et porte un nom spécifique.

Catégorie	āméyā	āpōpō
Circonstance	Culte des jumeaux	Culte des esprits
Formation instrumentale	Deux xylophones mbāzā Un tambour kpóró	Deux xylophones mbāzā Un tambour kpóró
	Deux grelots en bracelets de chevilles éngbèdé portés par la mère des jumeaux	

Les caractéristiques musicales qui distinguent des pièces portant le même nom sont souvent beaucoup plus marquantes que dans l'exemple ci-dessus, transformant plus ou moins profondément l'objet sonore. Les différences peuvent en effet porter sur des paramètres tels que les effectifs vocaux et/ou instrumentaux, les procédés de mise en polyphonie, les échelles musicales... Les différences acoustiques peuvent être telles qu'il devient difficile, à un observateur non averti, de percevoir une quelconque ressemblance entre deux pièces qui portent le même titre<sup>10</sup>.

Qu'est ce qui conduit alors les détenteurs de la tradition à désigner ces pièces par un même nom ? C'est qu'elles procèdent d'une seule et même entité qui se trouve être réalisée de manières différentes. Par *entité*, il faut comprendre le substrat<sup>11</sup> qui est commun à plusieurs pièces et qui se situe en amont de leur matérialisation. Ce substrat contient les caractéristiques concernant la métrique, la rythmique, l'ordre de succession des degrés et, dans le cas de la plurivocalité, les points d'ancrage et la nature des consonances. L'entité qui constitue le dénominateur commun à toutes les pièces n'est jamais réalisée en tant que telle. Elle correspond en quelque sorte à un schéma qui peut être matérialisé de différentes manières.

Les pièces mentionnées dans l'exemple précédent peuvent être matérialisées sous une autre forme encore, par une harpe à sept cordes.

Pour chacune des pièces, l'entité se compose des paramètres suivants :

- périodicité ;
- mode de subdivision de la pulsation ;
- ordre de succession de certains degrés.

Par corollaire, toute pièce musicale – quelle qu'en soit la matérialisation – incarne nécessairement l'entité dont elle procède ; celle-ci apparaît en filigrane dans chacune des pièces.

<sup>10</sup> Cf. Betmalle (2000) ; Arom & Fernando (2002).

<sup>11</sup> Cf. Fürniss (1993) ; Le Bomin (2000).

## CONCLUSION

Notre but était de proposer une démarche pour rendre compte des classifications au moyen desquelles les membres d'une culture organisent leur patrimoine musical.

Rappelons les étapes de la méthode : on part de l'organisation telle qu'elle se manifeste dans l'expérience de la communauté et telle que la révèle le vocabulaire vernaculaire ; cette classification renvoie aux circonstances dans lesquelles sont exécutées les musiques qui relèvent d'une catégorie donnée et aux fonctions dont elles s'acquittent. Dans une deuxième étape, on soumet chaque catégorie à une analyse qui conduit à la modéliser sur la base de traits musicaux. On est ainsi amené à distinguer deux types de catégories parmi les classes vernaculaires : les catégories que nous appelons "contextuelles", qui ne peuvent être distinguées des autres par aucune caractéristique musicale, et les catégories "musicales", dont chacune s'oppose aux autres par la présence ou l'absence d'au moins un trait musical. Le résultat essentiel de ces recherches est le suivant : les catégories "musicales" représentent près de 90% de l'ensemble des catégories vernaculaires, qui sont donc étroitement corrélées à des caractéristiques musicales.

Nous avons par ailleurs mis en évidence l'existence d' "entités", c'est-à-dire de substrats musicaux communs à plusieurs pièces appartenant à des catégories différentes : il y a donc des relations musicales plus abstraites qui dépassent les frontières des catégories et peuvent être comparées à celles d'un *thème à variations*.

Nous sommes bien conscients des limites de notre entreprise : fondée sur une longue expérience de terrain, elle ne constitue qu'une voie d'approche parmi d'autres pour l'étude du patrimoine musical d'une culture. Elle nous semble cependant intéressante et féconde : on sait, en effet, l'importance de la catégorisation aussi bien dans la société que dans les stratégies cognitives individuelles. C'est pourquoi l'étude des catégories vernaculaires, en musique comme dans les autres domaines, fournit un point de départ stratégique pour la connaissance d'une culture : elle permet d'avoir une première représentation globale de son patrimoine musical, représentation qui se fonde sur la compétence des membres de cette culture. Elle constitue par ailleurs une base solide pour les études comparatives et diachroniques.

Sur un plan plus général, nos recherches ont mis en évidence l'existence d'un double jeu de relations dans lequel entrent les catégories et les pièces : il y a d'une part un réseau fonctionnel, qui les associe au contexte social et symbo-

lique de leur exécution, et d'autre part un réseau composé de relations proprement musicales qui mettent en jeu non seulement les caractéristiques de chaque catégorie, mais aussi les liens que diverses pièces entretiennent avec l'entité qui constitue leur substrat commun. Il est donc légitime d'émettre l'hypothèse que les mécanismes cognitifs qui permettent d'identifier et d'associer les pièces et les catégories d'un patrimoine musical font conjointement appel aux ressources des deux réseaux.

### MODES DE REPRÉSENTATION GRAPHIQUE

A l'issue de l'analyse des catégories, nous avons retenu trois modes de représentation graphique : le “camembert”<sup>12</sup>, l'arborescence et le tableau à double entrée.

Le *camembert* se présente sous forme de cercles concentriques découpés en secteurs, chaque secteur représentant une catégorie. Les différents cercles comportent respectivement les informations concernant le contexte, la dénomination vernaculaire et les caractéristiques musicales.

L'*arborescence*<sup>13</sup> est un arbre qui donne une représentation hiérarchisée des critères d'abord musicaux, ensuite contextuels qui mènent à la distinction des catégories.

Quant au *tableau à double entrée*, il met en relation des dimensions qui n'ont pu être prises en compte par les deux premiers modes de représentation, notamment les relations complexes qui prévalent entre musique et contexte.

Nous donnons ici comme exemple différentes représentations des patrimoines des Banda Gbambiya et des Aka, ainsi que des Ouldème et des Baka.

### Camembert ou représentation en cercles concentriques

#### *Banda Gbambiya*

Le camembert ci-contre présente un schéma de l'organisation du patrimoine musical gbambiya en catégories, et leur articulation avec les circonstances de la vie musicale. Dans le cercle extérieur sont indiquées les circonstances musicales, dans le suivant le nom de la catégorie correspondante, dans le troisième

---

<sup>12</sup> "Représentation de données sous forme de secteurs d'un diagramme circulaire" (Le Petit Robert 2003).

<sup>13</sup> "Graphe en arbre qui possède une racine" (Le Petit Robert 2003).



Bien que ces ensembles fassent le plus souvent appel à des formations instrumentales différentes, aucune des catégories n'est nommée par un terme faisant référence à un instrument de musique.

Les catégories musicales gbambiya se distinguent les unes des autres soit par des traits musicaux externes (formation instrumentale et/ou vocale, nature des participants : enfants, femmes, hommes initiés) ou internes (périodicité, mode de subdivision de la pulsation).

Les instruments de musique et plus généralement la formation instrumentale est le trait musical distinctif le plus représenté ; il peut s'agir de l'instrument principal de l'ensemble :

- orchestre de trompes (mbéà): gànzá kǒfē;
- arc en terre : ēcē sá pá kwara;
- quatre xylophones : kǒvèrè kòtàrà;
- harpe ou sanza : kòtàrà.

Il peut également s'agir d'instruments spécifiques à une circonstance qui sont associés à d'autres communs à plusieurs circonstances. Il existe ainsi quatre catégories faisant appel à une formation de deux xylophones et un tambour à deux peaux, kpóró, toujours les mêmes et qui forment le noyau dur de l'orchestre. S'y ajoute des idiophones à sons indéterminés, particuliers à chacune des catégories et qui en forment les traits distinctifs :

- éngbèdé (hochets métalliques portés par la mère des jumeaux) : āméyā
- mbíjǐ (calebasse retournée frappée avec des baguettes en bois) : kùzū
- mángá, ngálà, bākēdzè (hochets en vannerie) et əngbé (hochet métallique) : sùmálè

La catégorie kóbó est quant à elle définie par la seule présence des deux xylophones et du tambour, en l'absence de hochets.

La nature des participants (enfants ou femmes) au sein d'une formation vocale intervient dans une première distinction entre les deux catégories de chants réservés aux enfants (ēcē ná ānáfē; kòtàrà ná ānáfē) et les deux réservées aux femmes (ēcē kihi dè súnjú; ēcē ke gbóló gbòlò).

Seul des traits musicaux internes (périodicité et modalité de subdivision de la pulsation) permettent de distinguer les deux catégories réservées aux enfants d'une part et aux femmes d'autre part. Ainsi, les pièces de la catégorie ēcē ná ānáfē ont une périodicité de quatre pulsations contre six pour la catégorie kòtàrà ná ānáfē. En ce qui concerne les catégories réservées aux femmes le trait distinctif est celui du mode de subdivision de la pulsation :

- ternaire : ēcē kihi dè súnjú;
- binaire : ēcē ke gbóló gbòlò;

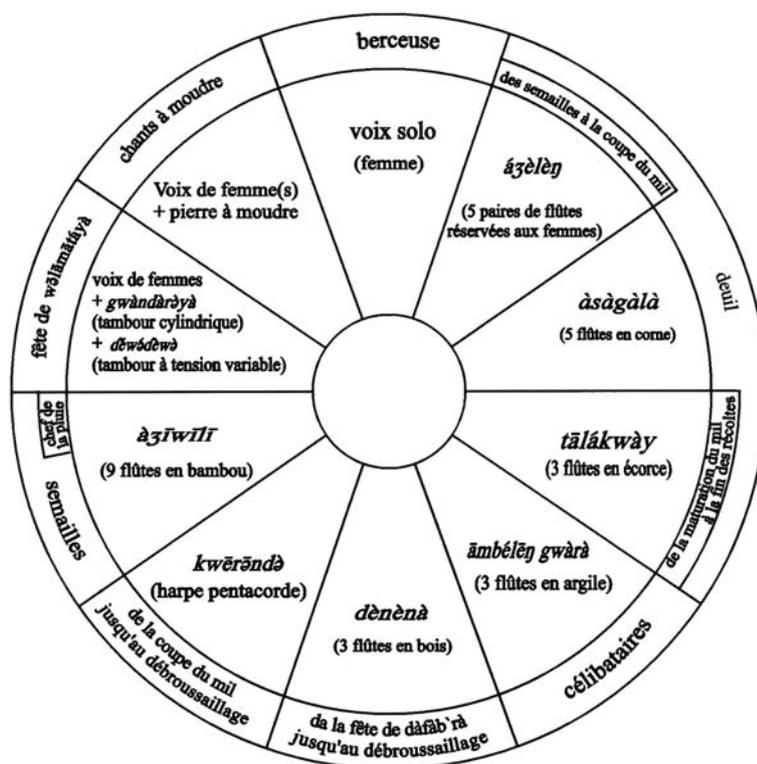
Pour les deux ensembles de chants réservés aux hommes et faisant appel à la même formation (choeur masculin et une trompe), la périodicité est le trait musical distinctif :

- 12 pulsations : ēcē kó jǒ gūsū;
- 8 pulsations : gbángá

### Ouldémé

Le camembert correspond à un mode de représentation qui se focalise d'une part sur la fonction des formations instrumentales et, d'autre part, sur la nature de la musique produite (musique *a cappella*, instrumentale, vocale, voco-instrumentale).

Au centre se situe la matière musicale – que l'on pourrait d'ailleurs tout aussi bien définir en termes de procédés compositionnels tels que polyphonie en hoquet, monodie, contrepoint, etc. puisqu'il s'agit d'une analyse émanant du chercheur –, au centre la dénomination des formations correspondantes et dans le cercle extérieur, la fonction des musiques exécutées au sein de la communauté. L'intérêt de ce mode de représentation est de valoriser la nature du matériau musical, et il est en effet possible d'ajouter autant de cercles que l'analyse musicale.





Ce schéma marque en grisé le statut de la pulsation qui suffit à elle seule de faire émerger la catégorie de lamentation kólí. Cette dernière est la seule catégorie *a cappella* à prohiber tout type d'accompagnement de la voix. Dans les catégories soutenues par des ramées de flagellation, la pulsation est inhérente, alors qu'elle est facultative sous forme de battements de mains dans toutes les autres catégories.

Il se dégage immédiatement une opposition entre les instruments mélodiques et les instruments de rythme : les premiers interviennent chacun dans une catégorie différente. Dans ces cas, le trait de l'instrument suffit donc à lui seul pour déterminer les catégories.

Si ceci est également le cas pour la poutre, le hochet et les sonnailles, les trois principaux types d'instruments de rythme interviennent dans six catégories, dont quatre font appel à une formation identique : deux tambours, une paire de baguettes frappées et une paire de machettes entrechoquées. Dans ces cas, l'identification des catégories nécessite une analyse musicale détaillée qui détermine la formule de rythme spécifique à chacune de ces catégories (cf. Arom 1985:436 et suiv.).

Il en est de même pour les catégories accompagnées de ramées de feuilles ou chantées *a cappella*. Ces dernières, nous l'avons vu p. 13, sont fondées sur un trait distinctif constitué d'un faisceau qui fait intervenir les critères "métrique", "conduite mélodique", "exécutants" et "émission de la voix".

Cette présentation qui ne tient compte que de ce qui est visible ne permet donc pas d'identifier clairement l'ensemble des catégories. Elle met cependant clairement en lumière les catégories identifiables sur la seule base du critère de la formation.

### **Arborescence : Aka**

Cette version amendée de l'arborescence publiée dans Arom & Khalfa (2000), permet une lecture de l'ensemble des traits distinctifs des catégories aka.

La hiérarchisation inhérente à ce type de représentation ne reflète en aucun cas une hiérarchisation autochtone des catégories. Elle procède du choix du critère de départ et du cheminement choisi par le chercheur. De ce fait, la position des catégories sur l'axe vertical est variable et dépend de l'enchaînement des critères de distinction.

L'agencement présenté ici part d'un critère relevant de la systématique musicale – la métrique – et fait intervenir successivement :

- la présence ou l'absence d'accompagnement instrumental du chant,
- la famille instrumentale,
- la matérialisation de la pulsation,
- le type d'instrument mélodique,
- la formation instrumentale de l'accompagnement polyrythmique,
- le procédé polyphonique mis en œuvre,
- la formule polyrythmique spécifique,
- la forme globale des pièces,
- le genre des exécutants.

Comme le premier critère de distinction est la métrique binaire ou ternaire et que toutes deux sont partagées par plus d'une catégorie, il n'est pas possible d'isoler une catégorie à ce premier niveau d'analyse. Il en faut au moins trois avant qu'il soit possible d'en singulariser une première. Nous retrouvons kólí, Déploration sur le cadavre : Binaire – A cappella – Sans frappements de mains, mais aussi une autre catégorie qui n'était pas singularisée dans le camembert, d̀sà̀, Chantefables (mythes) : Ternaire – A cappella – Alternance parlé/chanté /déclamé.

TABLEAU 2 : Musique aka (arborescence)

CRITÈRES MUSICAUX	CATÉGORIES	CIRCONSTANCES / FONCTIONS					
MUSIQUE AKA	Binaire	Accompagnée	Arc monocorde	mbèlà	Piégeage		
			Ramées de feuilles	mòpóndí	Première prise de gibier		
			Sans frappement de mains	kólí	Déploration sur le cadavre		
			<i>A cappella</i>	mǎsà	Naissance de jumeaux		
	Ternaire	Marquage de la pulsation	Ramées de feuilles	Mvt parallèle	Suite de chants	mòbándì	Propitiation pour la collecte du miel
				Contrepoint	Chant unique	kóbá	Expiation pour le "meurtre" d'un céphalophe à ventre blanc (= transgression d'un interdit)
						èsà	Pénurie de gibier
		Instruments percussifs	Polyrythmie	2 instruments (poutre, lames)		zòbòkò	Propitiation pour la chasse au filet
				2 instruments (tambours)		ndàmbò	Propitiation pour la chasse à la sagaie
				3 instruments (tambour, flancs du tambour, lames)		ngbòlù	Funérailles
Accompagnée		4 instruments (2 tambours, flancs du tambour, lames)		5 instruments (2 tambours, flancs du tambour, lames, hochet)	bòndó	Maladie et désordre	
			Formule 1		mòkóndí	Ressourcement spirituel	
			Formule 2		yómbè	Divertissement	
			Formule 3		mònzòlì	Expiation pour l'âme de l'éléphant abattu	
Ternaire	Instruments mélodiques	Arc-en-terre Arc à 2 cordes Harpe cithare Flûte à encoche Deux sifflets appariés			dìgòmbé	Divertissement d'enfants	
					èngbítí	Maintien de la cohésion du groupe	
					bògóngó	Expression de l'amour conjugal	
					mòbìò	Retour d'une chasse fructueuse à l'éléphant	
	<i>A cappella</i>		Mvt parallèle			nzòmbì	Retour d'une chasse fructueuse individuelle
						ndósí	Pour l'enfant non sevré dont la mère est enceinte
						mòzò	Jeux d'enfants
						mòbòmá	Berceuse
<i>A cappella</i>		Alternance parlé/ chanté/déclamé	femmes seules	sàpà	Invocation des femmes aux hommes en forêt		
				dìsàò	Chantefables (mythes)		

***Arborescence : Baka***

La représentation du patrimoine musical des Baka est construite de manière semblable à l'arborescence aka. En partant de la distinction en chant *a cappella* et chant accompagné, elle démontre la variabilité des formations instrumentales et vocales dans la musique baka.

Comme chez les Aka, les catégories accompagnées d'un instrument mélodique ou d'un idiophone ne le combinent pas avec un autre instrument ; il est toujours le seul à accompagner le chant. Cependant, les instruments de rythme entrant dans une construction polyrythmique forment des ensembles dont l'instrument principal est le tambour à une membrane. Seize catégories musicales – dont la majorité rituelles – montrent la grande variété de combinaison avec les autres instruments de rythme, à savoir des baguettes (ou lames) entrechoquées, la poutre frappée ou à deux types de hochets et deux sonnailles corporelles différentes. Une formule polyrythmique est spécifique à chacune des catégories ; dans de nombreux cas, elle en constitue le seul trait distinctif.

En ce qui concerne les catégories *a cappella*, le parallèle avec les critères "famille instrumentale" et "type organologique" est celui du genre et de la catégorie d'âge des chanteurs. On voit, là aussi, une relative variabilité dans la combinatoire des participants qui fait apparaître des catégories réservées – tant aux adultes qu'aux enfants, aux femmes ou aux hommes – et d'autres mixtes. Les chorégraphies jouant un rôle important dans la mise en espace de la musique baka, certaines catégories se distinguent sur la base du critère paramusical de la disposition des chanteurs.



## Tableau synoptique

### *Le calendrier agraire et musical ouldémé*

Dans les Monts Mandara, l'homme entretient des rapports très étroits avec son milieu naturel et c'est le calendrier agraire qui rythme la vie de chaque communauté. Le mil constitue la denrée de base et la musique détient une fonction symbolique quant à sa croissance et l'abondance des récoltes. A chaque période du calendrier agraire annuel correspond l'usage d'une formation instrumentale spécifique de même que l'exécution du répertoire musical qui lui est attaché.

Le tableau synoptique ci-contre se lit de haut en bas. Il fait successivement état des deux saisons qui divisent l'année, des mois du calendrier grégorien et du calendrier ouldémé correspondants, de la traduction de la dénomination vernaculaire de ces mois, des activités agricoles qui prennent place au cours de l'année ainsi que des deux fêtes principales – wālāmātáyà, la fête des "nouvelles épouses" et dāfàbèrā la fête des récoltes – puis enfin, des formations instrumentales qui interviennent précisément durant telle ou telle période de ce calendrier. L'usage de telle ou telle formation durant telle ou telle période doit être strictement respecté. Ainsi, l'ensemble de flûtes ázīwīlī (9 flûtes en bambou) est pratiqué dès l'apparition des premières pluies jusqu'à la fin des premiers binages. Suit ensuite l'ensemble de flûtes tālákway dont le jeu s'arrêtera lorsque les derniers épis de mil auront été coupés. Durant ces mêmes périodes seront jouées les flûtes ázèlèṅ réservées aux femmes. Le jeu de ces dernières s'étend des premières pluies au début des récoltes. Et ainsi de suite.

Certains instruments, comme les àsàgàlà (5 flûtes en cornes) sont joués toute l'année car ils sont liés non plus au calendrier agraire mais au décès et aux funérailles. De même, les femmes exécutent toute l'année des chants de meule ; il existe toutefois un chant pour la saison sèche et un autre pour la saison pluvieuse.

Toutefois, et afin de détourner les interdits liés à ce calendrier agraire, les Ouldémé continuent à respecter l'usage des instruments de musique tout en adaptant des pièces habituellement jouées par telle ou telle formation sur d'autres formations. Ces dernières sont parfois méconnaissables pour une oreille non avertie, tant la construction polyphonique s'en trouve alors bouleversée (*cf.* paragraphe sur les entités).

**TABLEAU 4 : Le calendrier agraire ouldémé**

	saison sèche				saison pluvieuse				saison sèche				
<b>Calendrier grégorien</b>	janv. /	février /	mars /	avril /	mai /	juin /	juillet /	août /	septembre /	octobre /	novembre /	décembre /	janv.
<b>Calendrier ouldémé</b>	wālāmātáyà	májàlà	xəzà	mōcáď ādàk	sàxálá	mōxālāŋ àvəx	dàfàbərə gwándèlè	dàfàbərə wázàm	médèkèdèm	sèsəmdáy	ànəŋ wəl	mōzà xāy	
<b>Traduction</b>	temps/enlever	rhume (fête)	fonte du fer	balayer/épines	essuyer/restes	écraser une 2ème fois /champ	nourriture/dehors /gwendélé (fête gwendélé)	nourriture/dehors /ouldémé (fête ouldémé)	incendie	fête mbrémé	chose/femme	battre/	

<b>Activités ou fêtes</b>	fête de wālāmātáyà	débroussaillage des champs	semailles	1er binage	2ème binage	fête de dàfàbərə	coupe du mil puis récolte	battre et enlever du
---------------------------	--------------------	----------------------------	-----------	------------	-------------	------------------	---------------------------	----------------------

<b>Formations instrumentales et vocales</b>	Tambours gwàndàrəyà et dēwádèwə + hochets àzàkàtsà et kwātsā-kwātsayā +voix de femmes +sistre hūlēhénzèr	āmbélēŋ gwàrà (3 flûtes en argile)	ázīwīlī (9 flûtes en bambou)	tālákway (3 flûtes en écorce)
			ázèlèŋ (3 à 5 paires de flûtes en roseau)	
	dènènà (3 flûtes en bois)			dènènà
	kwērəndə (harpe pentacorde)			kwērəndə
	hors cycle agraire	àsàgàlà (5 flûtes en corne) + tambour àtīm + trompes mèzèlèŋ + hochets kwèdèdè		
	voix de femmes : ā dēmé? ī hūmbə (chants à moudre) et berceuses			

### *Musiques rituelles baka*

Une spécificité du patrimoine baka est la polyfonctionnalité des musiques rituelles. L'association complexe entre circonstances et catégories musicales ne peut être représentée qu'à travers un tableau à double entrée.

Bien que chaque catégorie musicale soit associée à une circonstance particulière (en grisé), la majorité de ces dernières font appel à plus d'une catégorie. Leur choix est plus ou moins contraint.

Dans le cas des funérailles et de la levée de deuil – nous l'avons vu plus haut –, les musiques exécutées à côté des catégories spécifiques m̄ngélēbò et èbùmà dépendent de la personnalité du défunt.

Certains rituels contiennent des phases ([indiqué en plus petit]) accompagnées de musiques différentes :

– la cérémonie d'initiation à l'Esprit de la Forêt ējēngì regroupe deux catégories dont une marque particulièrement la présentation des fibres de raphia nouées en larges rouleaux de franges qui serviront à habiller l'esprit ;

– le rituel de circoncision comporte plusieurs phases pendant lesquelles sont exécutées des musiques rituelles spécifiques – bəkà, bē ā sōjà, gālō, nkìyàà yàkà – , ainsi que la marche chantée mēngbàā, exécutée en marge de plusieurs rituels. Sa fonction est de combler les moments de vide rituel et de remotiver les participants ;

Enfin, d'autres circonstances font intervenir des catégories musicales dont la fonction est spécifique (*en italique*) et dont le choix dépend du contexte :

– ainsi, quatre catégories peuvent intervenir à titre thérapeutique – ngàngà, m̀wòsò, èdíò, àbàlè – en fonction de la nature de la maladie ou du degré d'implication de la collectivité en tant que corps social malade ;

– les catégories exécutées en tant que rituel propitiatoire à la chasse à la sagaie – ngàngà, m̀wòsò, yélī, àbàlè, ndēmbà, gbēlé yéyī, mòkìlà – se distinguent par leur caractère divinatoire, protecteur, purificateur ou projecteur et sont utilisées en fonction de la situation de la communauté par rapport à l'activité de chasse et à son succès ou son échec.

**TABLEAU 5 : MUSIQUES RITUELLES BAKA – Catégories et circonstances**

māngélēbò	funérailles								
èbùmà	funérailles	levée de deuil							
bèkà	funérailles	levée de deuil	circoncision	[cohésion de la communauté lors des veillées, soutien des femmes lors de la circoncision]					
bè ā sōjà			circoncision	[déplacements des membres de l'association rituelle]					
gālō			circoncision	[affirmation de l'état de circoncis des membres de l'association rituelle]					
[non nommé]			circoncision	[présentation des candidats à la circoncision]					
nkìyàà yàkà			circoncision	consécration du circonciseur	[recherche du circonciseur pour l'opération]				
ngàngà					divination dans le feu en cas de désordre et de maladie grave	propitiation pour la chasse	divination, purification		
màwòsò	funérailles				guérison de maladies "mystiques"	propitiation pour la chasse	purification		
èdíò					guérison de fractures compliquées				
yélf						propitiation pour la chasse	protection		
àbàlè	funérailles	levée de deuil			guérison sans feu	propitiation pour la chasse	divination, protection s'adresse à l'esprit mòkòndĩ		
ndēmbà		levée de deuil				propitiation pour la chasse	divination, protection s'adresse à un avatar de l'esprit mòkòndĩ		
gbēlé yéyĩ		levée de deuil				propitiation pour la chasse			
mòkìlà	funérailles					propitiation pour la chasse	projection, transformation en animal		
ējēngì	funérailles						initiation à l'Esprit de la Forêt		
[xxx]							initiation à l'Esprit de la Forêt	[présentation du raphia pour le costume de l'esprit]	
múkó	funérailles (jumeaux)	levée de deuil (jumeaux)						culte des jumeaux	
mèngbàā		levée de deuil	circoncision						divertissement rituel

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Arom, Simha, 1976, "The use of Play-Back techniques in the Study of Oral Polyphonies", *Ethnomusicology* 20 (3), p. 483-519.
- 1984, "Structuration du temps dans les musiques d'Afrique Centrale : périodicité, mètre, rythme et polyrythmie", *Revue de Musicologie* 70 (1), p. 5-36.
- 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Selaf, Paris, 2 vol. 905 p.
- 1991, *African Polyphony and Polyrythm. Musical structure and methodology*, Cambridge, Cambridge University Press, xxviii – 668 p. [réédition en 2004].
- 1994, Intelligence in Traditional Music, in Jean Khalifa (ed.), *What is Intelligence?*, (Darwin College Lectures 1992), Cambridge and New York, Cambridge University Press, p. 137-160.
- Arom, Simha & Nathalie Fernando, 2002, "L'ethnomusicologie est-elle condamnée à rester une science 'molle' ?", in J.-M. Chouvel et F. Lévy (éds), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris, L'Harmattan/Ircam, p. 427-450.
- Arom, Simha, Nathalie Fernando, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Fabrice Marandola, Hervé Rivière et Olivier Tourny, à paraître, "Les techniques polyphoniques dans les musiques de tradition orale", in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Einaudi Enciclopedia della musica*, vol. 5, Turin, Giulio Einaudi, 40 p.
- Arom, Simha & Jean Khalifa, 1998, Une raison en acte. Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale, *Revue de Musicologie* 84/1, p. 5-17.
- 2000, La musique comme pensée pure, *Les Temps Modernes* n° 609 (juin-juillet-août 2000), p. 307-325.
- Betmalle, Valérie, 2000, "Mutation et permutation dans la musique des Manza de Centrafrique", *Musicae Scientiæ, The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Forum de Discussion 1 : *L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale*, pp. 43-48.
- Dehoux, Vincent, 1986, "Chants à penser" gbaya (Centrafrique), Paris, Selaf, 219 p.
- Dournon, Geneviève, 1981/1996, Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels, Paris, UNESCO.
- Fernando, Nathalie, 1999, *Patrimoines musicaux de la province de l'Extrême-Nord du Cameroun*, Thèse de Doctorat dactylographiée, Université de Paris IV, 2 vol., 661 p.
- Fürniss, Susanne, 1992, *Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique)*, Thèse de Doctorat dactylographiée, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, 2 vol., 547 pages.
- 1993, "Rigueur et liberté : la polyphonie vocale des Pygmées Aka (Centrafrique)", in C. Méyer (éd.), *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Créaphis [Rencontres à Royaumont], Paris, pp. 101-131.
- 1999, "La conception de la musique vocale chez les Aka : Terminologie et combinatoires de paramètres", *Journal des Africanistes* 69, pp. 147-162.
- Fürniss, Susanne & Serge Bahuchet, 1995, "Existe-t-il des instruments de musique pygmées ?", in Vincent Dehoux *et. al.* (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains*

- et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Louvain-Paris, PEETERS (Selaf 359), pp. 87-109.
- Fürniss, Susanne & Emmanuelle Olivier, 1997, "Systématique musicale pygmée et bochimán : deux conceptions africaines du contrepoint", *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales* 4 (3), pp. 9-30.
- Le Bomin, Sylvie, 2000, *Le patrimoine musical des Banda Gbambiya (République Centrafricaine). Catégorisation - Systématique de la musique pour xylophones*, Thèse de Doctorat dactylographiée, E.H.E.S.S., 2 vol. 383 p. + 235 p. de transcriptions.
- 2004a, *Musiques batéké. Mpa Atege. Gabon*, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Sépia, 127 p. + CD.
  - 2004b, "Ameya : méthode et perspectives comparatives en ethnomusicologie", in Pascal Boyeldieu et Pierre Nougayrol (éds), *Langues et cultures : terrains d'Afrique. Hommage à France Cloarec-Heiss*, Louvain-Paris, Peeters, pp. 13-24.
- Marandola, Fabrice, 2003, *Les polyphonies vocales des Pygmées Bedzan du Cameroun : une approche expérimentale du système scalaire*, Thèse de Doctorat dactylographiée, Université de Paris IV, 2 vol., 489 p.
- Molino, Jean, 1987, Classification, typologie, universaux, *Travaux du Cercle linguistique d'Aix en Provence*, 5, *Typologie des langues*, Publications de l'Université de Provence, p. 13-38.
- 1993, Les genres littéraires, *Poétique*, 93, p. 3-28.
  - 1994, Pour une théorie sémiologique du style, in G. Molinié et P. Cahné (éds), *Qu'est-ce que le style*, Paris, P.U.F., pp. 213-261.
  - 1996, Sistemi inerti e sistemi « pericolosi ». Tassonomia e modelli di rappresentazione nella classificazione delle espressioni polifoniche, in M. Agamennone (éd.), *Polifonia*, Venezia, Il Cardo, pp. 97-114.
- Olivier, Emmanuelle, 1995, "A propos du re-recording", in V. Dehoux *et al.* (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Peeters-SELAF, pp. 111-118.
- Olivier, Emmanuelle & Susanne Fürniss, 1999, "Pygmy and Bushman music : a new comparative study", in Karen Biesbrouck, Stefan Elders and Gerda Rossel (eds), *Central African Hunter-Gatherers in a Multidisciplinary Perspective: Challenging Elusiveness*, Leiden, CNWS, pp. 117-132.
- Olivier, Emmanuelle & Hervé Rivière, 2001, "Reflexions on Musical Categorization", *Ethnomusicology* 45/3, pp.480-488.
- Penna, Luciana, 2000, *Chants des femmes wolof du Sénégal : les répertoires féminins des villages de Mecke, Risso et Batal*, Mémoire de D.E.A. dactylographié, E.H.E.S.S., 100 pages.
- Thomas, Jacqueline M.C., Serge Bahuchet & Alain Épelboin (éds), 1993, *Encyclopédie de Pygmées Aka*, vol. II : *Dictionnaire ethnographique Aka-Français*, fasc.2 : B, Paris-Louvain, Editions Peeters.
- Vallejo, Polo, 2004, *Mbudi Mbudi Na Mhanga. L'Univers musical de l'enfance des Wagogo de Tanzanie*, Madrid, Polo Vallejo, 195p. + CD.