



HAL
open science

Diversité et convergence des musiques pygmées

Susanne Fürniss

► **To cite this version:**

Susanne Fürniss. Diversité et convergence des musiques pygmées. Patrick Kulesza & Marine Robillard (éds). Quel avenir pour les Pygmées à l'orée du 21ème siècle? Qui sont ils? Ce qu'ils subissent. Comment font ils face ?, L'Harmattan, 2019, 978-2-343-16559-2. halshs-02387173

HAL Id: halshs-02387173

<https://shs.hal.science/halshs-02387173>

Submitted on 9 Dec 2019

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.

DIVERSITÉ ET CONVERGENCE DES MUSIQUES PYGMÉES¹

Susanne Fürniss, Ethnomusicologue, Directrice de Recherche au CNRS, Laboratoire Éco-anthropologie et ethnobiologie, CNRS-MNHN, Musée de l'Homme, Paris, furniss@mnhn.fr

Comme le terme «pygmée» lui-même, le concept de «musiques pygmées» s'avère plutôt difficile à définir. En effet, les nombreuses recherches des deux dernières décennies sur les différentes cultures pygmées – au Cameroun et au Gabon, en Centrafrique et dans les deux Congos – font apparaître une grande diversité musicale qui ne nous permet plus, aujourd'hui, de parler de "musique pygmée" au singulier, comme si toutes ces sociétés pouvaient être essentialisées en une seule qui correspondrait somme toute plus à un imaginaire collectif qu'à une réalité sociale et culturelle.

Cet article traitera surtout des musiques traditionnelles, c'est-à-dire des musiques issues de ces populations d'Afrique centrale, adaptées à leur société et reflétant tant leur mode de vie ancestral que la vision du monde qui leur est propre. La connaissance – dans le monde académique et au-delà – de ces musiques est due, dans un premier temps, à quelques missionnaires, puis à des ethnologues et ethnomusicologues. Dans un monde de plus en plus mondialisé, il est important de connaître non pas seulement les produits du métissage portés sur les scènes des festivals mais surtout les références culturelles qui permettent de reconnaître la richesse culturelle dans la diversité des expressions artistiques.

Force est de constater qu'il semble y avoir un style particulier qui permet d'établir des parallèles entre ces différents groupes culturels. Dans chacun d'eux, le chant est le principal moyen d'expression musicale, et il y a relativement peu d'instruments mélodiques. L'utilisation de la polyphonie vocale est peut-être la caractéristique la plus saillante, tout comme le chant sans paroles. Les musiques pygmées sont marquées par un plus haut degré de complexité que celles de la majorité de leurs voisins. En raison de leur vaste connaissance de la forêt, les peuples voisins confèrent aux Pygmées une supériorité en matière de chasse et de manipulation des forces spirituelles à des fins thérapeutiques ou magiques. Chaque groupe marque ces contextes avec ses propres chants, rythmes et danses. Ces caractéristiques tant musicales que symboliques contribuent à la fascination générale pour les Pygmées, fascination que l'on constate non seulement chez les Occidentaux mais aussi chez les Africains voisins. Il en résulte que, dans tous les contextes, les Pygmées sont considérés comme d'excellents musiciens auxquels les voisins et les représentants de l'État font appel pour «animer» des cérémonies locales ou nationales.

[48] Le concept de musique englobe tant la performance, la mise en scène de relations sociales et de valeurs symbolique, mais aussi le langage musical avec ses règles spécifiques. Les contextes de pratique musicale font appel à des répertoires dont les noms mettent l'accent sur le lien fort entre le système musical et sa signification symbolique : ce n'est pas propre aux patrimoines musicaux pygmées qu'un même terme peut désigner à la fois un esprit, un rituel, le répertoire de chant qui est chanté pendant le rituel, l'instrument principal et la formule polyrythmique qui accompagne la danse (Arom 1991). La musique puise aussi dans la culture matérielle à travers les instruments qui soutiennent souvent le chant.

¹ Cet article est la traduction de la plus grande partie d'un article paru en anglais : "Diversity in Pygmy Music. A Family Portrait", in Barry S. Hewlett (ed.), *Hunter-Gatherers of the Congo Basin: Culture, History and Biology of African Pygmies*, New Brunswick & London, Transaction Publishers, 2014, pp. 187-218.

DIVERSITE DES MUSIQUES PYGMEES

Regardons maintenant ce que l'on sait des différents patrimoines musicaux pygmées. Les premières études ont été menées dès les années 1940 par Colin Turnbull auprès des Mbuti (Kango-Sua) dans le nord de la RDC en Ituri et par Gilbert Rouget chez les Babinga (Bambènzèlè et Bangombe) à la frontière entre la République du Congo, la RCA et le Cameroun. Simha Arom a commencé ses recherches dans les années 1960 chez les Aka de Centrafrique. Leurs premiers enregistrements et écrits constituent la référence pour toutes les recherches ultérieures². L'auteur de cet article travaille sur des musiques pygmées depuis 1989, aka d'abord, puis baka et dernièrement aussi bagyéli.

L'ordre de présentation suit à la fois une certaine chronologie de la recherche et la direction générale de la migration supposée des différentes populations, originaires de l'est de la RDC et se dirigeant vers l'ouest (Bahuchet et Thomas 1986, Bahuchet 1992). Selon les auteurs, les groupes sont connus sous des ethnonymes variés qui diffèrent parfois du nom que les groupes se donnent eux-mêmes. J'indiquerai les désignations équivalentes dans le titre de chaque chapitre sans cependant unifier les ethnonymes et les orthographes. De même, les langues parlées par les Pygmées considérés ici étant toutes des langues à tons, il eut fallu noter systématiquement ces éléments importants de la langue. Or, tous les auteurs consultés n'en font pas mention. Pour cette raison, les termes vernaculaires ne seront donc pas homogénéisés.

(Ba)Mbuti, Efe, Kango-Sua, Asua

Colin M. Turnbull (1961, 1965) a révélé une forte différence entre la musique jouée par les Mbuti quand ils vivaient près de leurs associés villageois et celle jouée en forêt, où ils vivaient environ cinq mois par an. Dans le village, ils jouaient des musiques et des danses de divertissement ainsi que les musiques pour le rite d'initiation des villageois, *nkumbi*. En forêt, ils pratiquaient les «vrais» répertoires mbuti : musiques liées à la chasse, à la cueillette de miel et aux activités spirituelles.

Les répertoires musicaux mbuti associés à la chasse distinguent la chasse à l'éléphant comme la plus importante de toutes. La préparation d'une chasse à l'éléphant nécessite l'accomplissement du rituel *tore*, une cérémonie dédiée aux ancêtres et à l'Esprit de la Forêt (Demolin 1993). Après une chasse fructueuse, la musique est jouée sur le chemin du retour ou dans le campement après le repas du soir, où elle exprime la satisfaction d'avoir obtenu une [49] bonne et abondante nourriture. Quand un jeune homme attrape son premier grand gibier, le répertoire associé au rituel d'initiation *molimo* est interprété pour célébrer son nouveau statut de chasseur (Turnbull 1961). Certains chants accompagnent des contes ou des danses dans lesquels les animaux sont imités.

À l'exception de la collecte du miel, la cueillette ne donne pas lieu à des répertoires musicaux particulier. La collecte du miel est une activité dangereuse, car le miel se trouve principalement dans les ruches en haut des arbres. Par conséquent, elle est entourée d'un ensemble d'actes rituels qui incluent la musique (Demolin et Bahuchet 1991).

Au village, les Mbuti et leurs voisins Bandaka pratiquent des répertoires d'initiation partagés : *molimo* pour les garçons et *elima* ou *ima* pour les filles. Comme les chants de *molimo* sont chargés du pouvoir de rectifier le mal et le désordre, ce répertoire et sa danse sont aussi exécutés dans les périodes de crise. Ainsi, la performance de la musique et de la danse d'initiation rétablit la cohésion lorsqu'un état de déséquilibre affecte le corps social. Ces

² Les études plus récentes sur des musiques pygmées ont été menées en Ouganda par Marie-France Mifune ; en RDC par Didier Demolin et Camille Oloa Biloa ; en Rép. du Congo par Jerome Lewis, Camille Oloa Biloa et Nathalie Fernando ; en RCA par Susanne Fürniss et Michelle Kisliuk ; au Cameroun par Fabrice Marandola, Susanne Fürniss et Camille Oloa Biloa ; au Gabon par Sylvie Le Bomin et Magali de Ruyter.

initiations *molimo* et *elima* sont les seules institutions capables de conférer un statut d'adulte aux jeunes Mbuti. Elles intègrent entretemps aussi les villageois associés (Demolin 1993). En parallèle – et depuis plus longtemps déjà (Turnbull 1961) –, les garçons mbuti participent au rituel d'initiation des villageois, *nkumbi*, au cours duquel a lieu la circoncision.

Comme partout en Afrique centrale, des musiques encadrent les cérémonies funéraires, que ce soit après le décès ou au moment de la levée de deuil. Le rôle des chants est alors de rétablir l'harmonie troublée par la mort, non seulement entre le défunt et sa famille, mais aussi entre les Mbuti et le monde forestier.

En plus de ces musiques collectives, des pratiques musicales individuelles, ainsi que des berceuses représentent des musiques un peu plus intimistes.

Instruments de musique

La prédominance de la musique vocale doit être relativisée dans le Haut-Congo et différenciée à travers le temps et probablement aussi l'espace. En effet, contrairement aux cultures musicales occidentales des Pygmées, les Mbuti ont des orchestres composés de flûtes ou de trompes en corne (Demolin et Bahuchet 1991). Au cours du siècle dernier, les Mbuti jouaient dans les villages des [50] instruments de leurs voisins : tambours, cloches, lamellophones et harpes, mais très peu d'instruments étaient joués dans la forêt. À la fin du 20e siècle, les Mbuti avaient pris l'habitude de jouer ces instruments aussi en forêt (Demolin 1990).

Parmi les instruments de rythme, les baguettes en bois entrechoquées, *ngbenbe*, fournissent l'accompagnement principal du chant. Des bâtons de bois fendus, *banza*, étaient utilisés dans le contexte de la chasse à l'éléphant (Turnbull et Chapman, 1992) et des bambous fendus accompagnent les chants pour l'Esprit de la Forêt (Demolin 1990; Demolin et Bahuchet 1991). Il est remarquable que les enregistrements de Demolin des années 1980 montrent des battements de mains exclusivement dans les répertoires de collecte de miel. D'autres idiophones peuvent être utilisés occasionnellement, comme des hochets en vannerie ou des grelots portés aux chevilles des danseurs. Un ou deux tambours coniques à une peau, *kuce*, font partie de la musique partagée avec les voisins des Mbuti. Ils sont frappés à la fois sur la peau et sur le côté du corps en bois.

Deux orchestres d'aérophones font partie des constellations les plus spectaculaires de la région et caractérisent la musique mbuti parmi celles de leurs voisins. Le premier est un ensemble de sifflets, *luma*, jouées par les hommes pour les fêtes et à la fin de l'initiation masculine. Le nom de ces sifflets est celui de la plante *Olyra latifolia* qui fournit les tiges dont les sifflets sont faits (Demolin et Bahuchet 1991). Le deuxième orchestre est composé d'environ sept trompes en écorce enroulée, appelées mai. Ils sont construits et joués exclusivement pour le rituel à l'Esprit de la Forêt, *tore*, et sont détruits après la cérémonie (Demolin 1990).

L'initiation des filles *ima* fait appel à un instrument à cordes spécifique, l'arc musical à deux cordes, *kitingbi*. Comme on verra plus loin, cet instrument est un indicateur fort de la culture pygmée. Sa technique de jeu est particulière : les mains de la musicienne étant occupées à frapper et à pincer les deux cordes, c'est son menton qu'elle mobilise pour produire la mélodie sur la corde supérieure. La base de l'arc est placée sur un tambour ou un récipient pour amplifier le son. Comme l'instrumentiste ne peut pas chanter pendant qu'elle joue, elle est accompagnée par le chant d'autres filles et femmes. Cet instrument ne se joue que dans la hutte d'initiation, et il est accompagné d'une corde à friction qui est suspendue au toit et frottée avec des mains mouillées. Les vibrations sont transmises au toit, qui fonctionne comme un résonateur. Le son grave symbolise le souffle de la forêt et matérialise les voix des ancêtres et des esprits. En cela, il est comparable au son du *àimò*, un rhombe utilisé pendant la préparation de la chasse à l'éléphant qui produit un son supposé être la voix de l'esprit *tore* (Demolin 1993).

Deux autres cordophones spécifiques aux Mbuti de l'Ituri méritent d'être mentionnés : un arc musical joué par les hommes pour attirer les esprits des [51] animaux avant une chasse

ou pour accompagner les chants des contes et une cithare-en-terre jouée par les jeunes pour leur divertissement.

Aka, BaAka, Bayaka, Biaka, (Ba)Mbènzèlè, Mbendjele, Babinga

Le patrimoine musical des Aka est le mieux connu de tous. Il est profondément structuré par la chasse et, comme chez les Mbuti, la musique est étroitement liée à la spiritualité. Le chant et la danse sont offerts en offrande à l'Esprit de la Forêt et aux esprits des ancêtres, qui sont tous deux responsables du bien-être des humains (Bahuchet 1995). Le verbe *kàmuz*, signifiant «être heureux», «être d'accord» ou «donner la réponse dans le chant» (Thomas et al 2007), dénote l'aspect musical du concept de bonheur. Ceci explique pourquoi la majorité des musiques aka sont fondées sur du chant collectif et que la polyphonie vocale est si importante pour la société et les relations interindividuelles. La composante religieuse de la musique et de la danse n'est pas toujours visible. Pourtant, à travers la dynamique sociale qui opère dans une performance, même ce qui apparaît comme une simple «danse de samedi soir» a de multiples couches de signification pour le campement dans son ensemble (Kisliuk 1998, Lewis 2014).

La variabilité musicale est assez forte dans cette culture. Beaucoup de chants et de danses circulent avec les personnes qui se déplacent fréquemment dans la région (Bahuchet 1995, Kisliuk 1998). Comme ces mouvements reflètent en partie la dynamique des liens familiaux entre lignages, le patrimoine musical et chorégraphique n'est jamais identique d'un lieu à un autre, même si les répertoires et les rythmes principaux sont les mêmes.

Dans la région de la Lobaye près de Mongoumba, vingt-quatre répertoires musicaux ont été identifiés. Ne retenons ici que les plus emblématiques (Arom 1978) : *bòndó*, important rituel de guérison et de restauration de l'ordre et de l'harmonie ; *mòbándì* qui ouvre la saison de collecte du miel ; le rituel *mòkóndí*, qui est adressé à l'Esprit de la Forêt, Edzengi, mais qui est également exécuté pour clore la période de deuil après un décès et confirmer l'initiation des hommes ; enfin, mentionnons *kólí*, un répertoire de lamentations collectives après le décès d'une personne.

Pour la majorité des répertoires qui sont liés, directement ou indirectement, à la chasse, une lecture anthropologique de la relation entre musique et chasse (Fürniss 2012b) révèle un réseau d'aspects techniques, symboliques et sociaux. Ainsi, les répertoires distinguent :

- des techniques de chasse : chasse collective au filet (*zòbòkò*), chasse collective à la sagaie ou au fusil (*ndàmbò*), chasse individuelle à la sagaie ou au fusil (*nzòmbì*), piégeage (*mbèlà*) ;
- [52] - des fonctions rituelles : invocations pour le succès de la chasse (*zòbòkò*, *ndàmbò*, *èsà*, *mbèlà*) ; demandes de réparation pour avoir pris la vie de certains animaux, notamment l'Éléphant (*mònzòlì*), un animal fondamental dans la religion Aka et le seul supposé avoir son propre esprit (Thomas et al., 2005), et le Céphalophe à ventre blanc qui porte les couleurs des esprits (*kóbá*) ; célébration de la première capture d'un gros animal par un jeune chasseur (*mòpóndí*) ;
- la coopération spirituelle indispensable entre mari et femme quand les hommes sont en expédition de chasse depuis trop longtemps (*sàpá*, *bògóngó*, *èngbítí*).

Un autre trait fondamental de la culture aka, qui se révèle à travers les répertoires musicaux, est l'attention portée à l'individu. La première capture d'un animal significatif par un jeune homme indique qu'il a acquis les compétences nécessaires pour nourrir une famille et qu'il est donc prêt à se marier (*mòpóndí*). De nos jours, cette musique peut aussi être jouée quand un garçon est diplômé de l'école primaire (Alain Epelboin, communication personnelle, novembre 2012). *Ndósí*, un chant chanté à un nourrisson non sevré dont la mère est à nouveau enceinte (Arom 1978), est un autre exemple des soins musicaux prodigués à une personne par la communauté tout entière.

Instruments de musique et techniques vocales

Les Aka ont plus d'instruments mélodiques que les Mbuti : quatre types d'instruments à cordes et deux types de flûtes. Les instruments à cordes sont une harpe-cithare (*bògóngó*) – ailleurs connu sous le nom de *mvèt* –, des arcs à une et deux cordes (*mbèlà* et *èngbítí*) et une harpe-ent-terre (*dìgòmbé*). Il y a une flûte à encoche (*mòbìó*) et une paire de sifflets (*mòbéké*, ou *hìndèhú* dans le dialecte des Mbènzèlè). Le *mòbìó* semble être tombé en désuétude dans les années 1980, époque à laquelle une harpe à six ou sept cordes, appelée *kùndé*, a commencé à apparaître. Cette harpe et un lamellophone (*sànzé*) qui sont aujourd'hui fréquemment joués dans les campements aka (Epelboin 1995b) n'ont été empruntés que récemment à d'autres populations et n'ont donc ni leur propre répertoire de chants, ni des fonctions sociales spécifiques autres que le divertissement individuel.

La plupart de ces instruments mélodiques accompagnent des chants plutôt intimistes. Ainsi, leur présence peut ne pas être immédiatement remarquée pour qui vient de l'extérieur et les chants peuvent ne pas être considérés comme représentatifs de la musique aka. Néanmoins, ils révèlent des concepts centraux du mode de vie culturel aka. L'ensemble de informations collectés à partir de perspectives de recherche différentes – ethnologiques, terminologiques, technologiques, morphologiques et musicales – confirment l'enracinement profond de ces instruments dans la culture aka, chacun étant utilisé à des fins particulières dans des contextes sociaux spécifiques (Bahuchet 1992, Fürniss et Bahuchet 1995, [53] Fürniss 1998). Par exemple, la harpe-cithare jouée par les Aka est la seule dans toute l'Afrique centrale à avoir un corps en bois et trois cordes faites à partir d'une racine aérienne de vanille (Thomas et al. 2008).

Le *èngbítí*, un arc à deux cordes joué par des femmes aka, est le lien avec les autres cultures pygmées, à la fois vers l'Est (Mbuti) et vers l'Ouest (Baka). L'arc est joué avec la même technique que celui des Mbuti. Comme la harpe-cithare, le *èngbítí* a aussi une corde faite de vanille, avec laquelle l'instrument partage son nom. La vanille a d'excellentes propriétés acoustiques et est utilisée exclusivement pour les instruments de musique. Le *èngbítí* est spécifique aux Aka en ce qu'il porte un double résonateur : une feuille de Marantacée est attachée à l'arc qui est ensuite placé dans une marmite tenue sur les genoux de l'instrumentiste. Dehoux et Guillaume (1995) ont montré que le répertoire *èngbítí* a d'abord fonctionné comme un lien spirituel entre les femmes et leurs maris alors que ces derniers étaient en expédition de chasse. De nos jours, il est plus communément joué pour le divertissement (Epelboin 1995a). Ses chants contribuent également à l'harmonie sociale en commentant les comportements déviants (Fürniss 1998).

Les Aka, comme les Mbuti, jouent un arc musical à résonateur buccal. Cependant, une relation plus étroite se manifeste entre les Aka et leurs voisins, les Ngbaka. L'arc se nomme *mbèlà* dans les deux langues (Arom 1974) et les deux sociétés l'utilisent exclusivement dans le contexte du piégeage.

Plusieurs instruments fournissent la base rythmique pour chanter et danser. En premier lieu, le tambour à une peau cloué (*mòkíndá*), joué par paire. Un des tambours est utilisé de deux manières simultanément : il est frappé sur sa peau avec les mains par un joueur, alors qu'un second joueur frappe son flanc avec deux baguettes de bois. Cette partie rythmique s'appelle *dìkpàkpà*. La section rythmique est complétée par le *dikétò*, une paire de machettes entrechoquées. Pour le rituel de divination *bòndó*, un hochet appelé *sòkò* ou *zékézéké*, est secoué par le guérisseur, et *mbòlà*, une paire de sonnailles, sont attachées à ses jambes. Le rituel *zòbòkò* est accompagné d'une poutre frappée (*mòkóngò*), frappé à l'unisson par un groupe d'hommes (Arom 1991).

De nombreux répertoires sont chantés avec le simple accompagnement des battements de mains (*màkpòkpò* et *dikáké*) ou par la flagellation du corps avec des touffes de feuilles (*lòkò*). La fonction principale de la flagellation est de purifier le corps des forces du mal (Bahuchet 1995). Dans plusieurs danses rituelles qui appellent à la purification de l'homme, cette action

symbolique s'intègre dans l'activité musicale : les jambes sont régulièrement frappées de touffes de feuilles qui produisent un son sourd mais clairement audible et qui fournit la pulsation pour le chant des danseurs.

[54] La plupart des chants sont chantés en voix de poitrine, mais la voix de tête est également utilisée pour trois expressions vocales différentes qui ont toutes des mélodies avec de grands sauts d'intervalles. Elles renvoient aussi à des contextes différents (Fürniss 1991) : le yodel, technique de chant qui alterne la voix de poitrine et la voix de tête ; le jeu du sifflet (*mòbéké*) qui alterne des sons chantés en voix de tête et de sons sifflés ; et les appels de chasse (*mòngómbí*) qui sont exécutés en voix de tête seulement. Le yodel est le trait caractéristique d'une des parties de la polyphonie, qui se nomme comme la technique de chant elle-même : *dìyèí*. C'est aussi une technique de variation en général, et beaucoup de chants de danse sont lancés par un brillant solo yodelé. C'est aussi une façon courante de calmer les bébés (Epelboin et Gaulier 1987). Le sifflet *mòbéké* est joué au retour d'une bonne chasse ou pour séduire une fille. Comme les appels de chasse ne sont pas mesurés – c'est-à-dire que l'on ne peut pas régulièrement battre le temps –, ils ne sont pas «dansables», selon les Aka (Arom 1991). Par conséquent, ils n'appartiennent pas au domaine du «chant» (*lémbò*) mais font partie de la technique de la chasse au filet (Thomas et al., 2008).

Baka, Bibayak, Bangombé

Comparé aux Aka, les Baka ont une pratique rituelle beaucoup plus vivace, en termes de fréquence de la pratique musicale et de nombre de répertoires. Malgré certaines pratiques culturelles communes sur l'ensemble du territoire baka, on peut observer une variabilité importante au niveau régional en raison de différentes modalités d'innovation. Cela conduit à une fragmentation du patrimoine musical, principalement à travers la création de nouveaux rituels locaux ou à travers l'emprunt de musiques aux voisins non-Baka (Joiris 1996, Tsuru 1998, 2001, Fürniss & Joiris 2011). L'emprunt du rituel de la circoncision (*bèkà*) a été le plus analysé dans la région de Messéa dans l'arrondissement de Lomié (Fürniss 2008, 2011, Fürniss & Lussiaa-Berdou 2004).

La pratique musicale fait partie des rituels et se déroule pendant ce que les Baka appellent *bè* ("danse, chant, cérémonie"), une cérémonie publique à laquelle tous les membres du campement participent en chantant et en dansant. Chaque rituel correspond à un répertoire musical particulier (Fürniss et Joiris 2011). De la même manière que pour les Aka, des éléments musicaux – comme le rythme ou une manière de chanter – sont les marqueurs de l'ensemble du complexe rituel. C'est donc que la systématique musicale reflète la signification du rituel dans son ensemble.

Les rituels ont des significations et des fonctions multiples. La plupart sont liées à la chasse et aux premières et deuxièmes funérailles (*mangélebò, èbùmà*), en plus de la circoncision (*bèkà*) et du culte des jumeaux (*múkó*). Trois rituels de guérison prennent en charge des indications thérapeutiques spécifiques : *ngàngà* [55] correspond au *bòndó* des Aka, une divination dans le feu qui est exécutée en cas de malchance et de maladie grave ; *màwòso* guérit les maladies "mystiques" ; et *èdíò* fixe des fractures compliquées. Cependant, la plupart des rituels sont associés à la chasse (*yéli, àbàlè, ndembà, gbelé yéyi, mòkìlà*), même s'ils ne se produisent pas toujours à l'occasion d'un départ à la grande chasse *màka* qui se fait encore en pays baka. Ces rituels «remplissent plusieurs fonctions à la fois : la guérison, la résolution des conflits, la sorcellerie, la chasse, etc.» (Joiris 1997-1998). Ils sont reliés par la notion de «l'équilibre des chances», c'est-à-dire l'équilibre relationnel entre les vivants et les esprits des défunts qui marchent côte à côte avec le gibier et donnent ainsi accès à la forêt (Joiris 1997-1998). Ainsi, il n'est pas surprenant de constater que les catégories symboliques se chevauchent, ce qui explique le caractère polyvalent de certains répertoires musicaux. Par conséquent, un

répertoire musical peut servir dans plusieurs circonstances lorsqu'il porte une fonction symbolique spécifique requise dans différents contextes ; à titre d'exemple, *èbùmà* est lié à la fois à la fin du deuil et à la sorcellerie, mais il est aussi considéré comme le plus représentatif des danses baka. Il est donc dansé à n'importe quelle occasion à laquelle les Baka sont invités pour leur capacité à "animer" des cérémonies officielles.

Le son joue un rôle essentiel dans le maintien des relations solides avec les esprits, dont le «pouvoir de chasse» est largement fondé. Certaines façons de chanter, en particulier la technique du yodel (*yéli*), ont un fort pouvoir spirituel. De même, le danseur de *èbùmà* atteint le sommet de son pouvoir de sorcellerie lorsque ses mouvements font sonner harmonieusement les sonnailles à ses chevilles et à sa taille avec les tambours et le chant des femmes (Joiris 1997-1998).

Les danses des filles, ou «chants de jeu» (*bè na sòlo*), fournissent un aperçu très intéressant de l'apprentissage entre pairs qui se déroule au sein du groupe des filles prépubères. L'expression, dans les paroles des chants, des conceptions féminines de la séduction et du désir familiarise les filles avec les préoccupations des femmes au moment où elles s'apprêtent à entrer dans l'âge adulte. Ce qui est particulier dans le répertoire *bè na sòlo*, ce ne sont pas ses mélodies et ses rythmes, ni le thème de l'amour et de la séduction, mais le fait que la chorégraphie et le texte se rejoignent dans leurs connotations sexuelles explicites. En effet, à travers une expression joyeuse et artistique, le jeu des jeunes filles baka participe pleinement à leur éveil sensuel, tout en restant strictement une métaphore corporelle. Ce jeu est possible parce que les filles sont encore des enfants. C'est un élément important du développement psychologique et physique des futures femmes baka (Fürniss 2005a, 2005b).

[56]

Instruments de musique et techniques vocales

Les instruments mélodiques baka sont à peu près les mêmes que ceux des Aka : une harpe-cithare (*ngòmbi*), un arc à deux cordes (*língbidi*), une harpe (*àità*), une harpe-en-terre (*gbendi*) et une paire de sifflets (*èlehú* ou *èlepú*). Ici aussi, une flûte à encoche appelée *mòbìo* semble avoir été abandonnée il y a une génération.

La harpe-cithare baka a une morphologie très différente de celle des Aka. Fabriquée en raphia, comme tous les autres harpe-cithares en Afrique centrale, elle dispose d'un dispositif d'amplification du son sous forme d'une table faites en tiges de raphia qui sont fixées au chevalet. Ses quatre cordes sont aujourd'hui faites de câble de frein. Dans la mythologie baka, le *ngòmbi* est l'instrument du demiurge Komba (Joiris 1997-1998, Brisson 1999). Ainsi, il accompagne les contes (*likànò*) qui évoquent les réalisations du héros civilisateur Waïto et du premier maître-chasseur, Tibola.

Le *língbidi*, un arc à deux cordes en métal joué par les femmes, présente une relation particulière entre l'instrument et le résonateur. Alors que les Aka placent l'arc dans une marmite placée sur les genoux de la joueuse, les Baka retournent la marmite sur le sol et placent l'arc sur sa base. Ainsi, bien qu'il soit "le même" instrument que celui des Aka, il se singularise clairement par sa position de jeu.

Les danses sont accompagnées de deux ou trois tambours à une peau (*ndùmù*) et, en fonction de la danse, parfois de baguettes ou machettes entrechoquées (*màkeke*), de hochets et de sonnailles (*ligbegbe*, *mangisa*, *màyoyo* ou *màngota*) dont certains sont attachés au corps du danseur. Parfois, une poutre frappée (*mbànda*) jouée par deux hommes double les rythmes des tambours. Le *mbànda* est censé être l'instrument rythmique "original" joué par les Baka dans la forêt. Comme dans la musique aka, les battements de mains marquent la pulsation.

Nous devons une étude approfondie de la technique de jeu du tambour d'eau à Luis Devin (2012). Dans ce jeu de l'eau appelé *likuende* ou *likuindi* au Cameroun et *èkonda* ou *mòkunda* au Gabon, l'eau est frappée par des femmes et des filles quand elles lavent leurs corps

et leurs vêtements dans la rivière. La technique de jeu consiste à frapper, à presser et à remuer l'eau pour produire différents motifs rythmiques. Certains de ces sons ont une hauteur définie que les joueurs "accordent" en faisant varier la force, la vitesse et la profondeur des mouvements percussifs pour obtenir deux ou plusieurs hauteurs différentes. Ce jeu est largement répandu dans d'autres populations d'Afrique centrale.

Pour tous les événements musicaux importants, le chant est interprété par un chœur de femmes dirigé par les aînées qui sont des spécialistes du répertoire. Dans certains rituels, la partie solo est tenue par le chef rituel masculin. Le yodel (*yéyi* ou [57] *yéli*) est une technique de variation qui peut apparaître dans la plupart des chants de danse. Dans la culture baka, le yodel est explicitement chargé d'un fort pouvoir spirituel qui est essentiel à la survie du groupe (Joiris 1997-1998, Rouget 2011) : le rituel *yéli* chanté par les femmes âgées comme protection magique des hommes avant la chasse aux éléphants consiste en une polyphonie purement yodélee chantée sans aucun mot.

***Baakaa : L'hypothèse d'une société commune originelle des Aka et des Baka**

Parmi les sociétés pygmées connues, les Aka et les Baka sont clairement les plus proches. La grande proximité dans le domaine musical soutient l'hypothèse de Bahuchet et Thomas (1986) de l'histoire commune de ces deux cultures. Bahuchet (1992) a nommé *Baakaa cette population historique hypothétique.

Bien que les répertoires de leurs patrimoines musicaux soient organisés de manière très différente, les proximités les plus fortes entre les musiques aka et baka se trouvent dans les instruments, la terminologie musicale et certaines caractéristiques musicales formelles. Les mots pour le yodel sont presque identiques : *dìyèí* (aka) / *yéyi* ou *yéli* (baka). L'arc musical à deux cordes des femmes est le même dans sa morphologie et sa technique de jeu ainsi que dans son utilisation et son nom : *èngbítí* (aka) / *língbidi* (baka) [et *kitingbi* chez les Efe de l'Ituril] (Bahuchet 1992, Demolin et Bahuchet 1991). Bahuchet (1992) rapporte deux noms pour la harpe-cithare : *ngòmbí* ou *bògóngó* (aka) / *ngòmbi* ou *bògongo* (baka). Le sifflet est appelé *hìndèhú* (aka-mbènzèlè), selon Arom et Dournon (1968), et *èlehú* (baka).

Dans le domaine des instruments de rythme, le nom *mòkíndá* (aka) / *mòkinda* (baka) pour le tambour est spécifique aux langues aka et baka (Bahuchet 1992). En aka, il désigne un tambour à une peau, qui diffère du *ndùmù* à deux peaux. En baka, *ndùmù* est le nom générique du tambour, qui est toujours à une peau. Le lien entre les deux cultures est le terme *mokinda* qui, en aka, signifie l'objet matériel et en baka, une des parties musicales jouées par l'un des tambours (Furniss 2012b). Dans les deux cultures, les tambours sont généralement joués par paires, chacun étant accordé avec un timbre légèrement différent. Le plus grave s'appelle *ngùè-wá-mòkíndá* ("mère du tambour") en aka et le plus aigu *èndòmbà-wá-mòkíndá* ("le petit du tambour") ou *kúbù*. Chez les Baka, on les appelle aussi "mère" *nyèè ndùmù* (grave) et "enfant" *lè ndùmù* (aigu) pour tous les répertoires sauf le répertoire joué pendant le rituel de l'Esprit de la forêt, (*e*)*jéngì*. Dans ce cas, les deux tambours ont des noms propres chez les Baka : le tambour grave est appelé *mòkinda* et le tambour aigu *kubú*. Cette convergence terminologique entre les deux cultures musicales se produit en relation avec l'esprit le plus important pour les deux sociétés, l'Esprit de la forêt *èzèngì* (aka) / *jéngì* ou *ejéngì* (baka) (Bahuchet [58] 1992). C'est donc un indicateur extrêmement fort pour un lien historique entre les deux sociétés et le rôle fondamental du tambour déjà dans la musique *baakaa.

Les convergences les plus évidentes, cependant, se trouvent dans les caractéristiques musicales, à savoir dans le domaine de la métrique et du rythme. A l'exception des répertoires empruntés ou partagés avec les voisins, toute la musique aka et baka est basée sur une métrique ternaire, le battement étant subdivisé en trois valeurs minimales (Arom 1991). Les répertoires dédiés à la divination du feu et à la recherche de maladies mortelles sont basés dans les deux

cultures sur une périodicité à quatre temps. L'extension à huit temps se retrouve dans les répertoires associés à la chasse, établissant un contact avec l'esprit de la forêt et marquant la fin de la période de deuil. Bien qu'elles ne soient pas exclusives, ces corrélations indiquent clairement une convergence entre la grammaire musicale et le sens symbolique et social de la pratique musicale (Fürniss 2012b).

Un regard attentif à la rythmique montre une proximité encore plus proche. Dans les deux cultures, seul le tambour grave joue un rythme spécifique pour chaque répertoire. Les autres instruments partagent un stock commun de rythmes qui se combinent de diverses manières selon le répertoire. Ce stock de rythmes est exactement le même dans les deux cultures. L'une des caractéristiques de ces rythmes est l'ambiguïté métrique, provoquée soit par une relation de deux contre trois entre le rythme et le mètre, soit par la contramétrie qui place systématiquement l'accent rythmique entre deux pulsations (off-beat). La figure de rythme panafricaine (23223) est utilisée telle quelle, mais apparaît principalement dans une version qui augmente la période à huit temps (Arom 1991). Au vu des connaissances actuelles, cette figure de rythme semble être représentative de la culture musicale *baakaa, puisqu'elle est inconnue dans les cultures musicales des voisins immédiats.

Autres groupes pygmées au Cameroun et au Gabon

Les autres groupes pygmées ne sont pas aussi connus que les Mbuti, les Aka et les Baka. La recherche musicologique n'a été initiée qu'à la fin des années 1990 chez les Bedzan au Cameroun, début 2000 chez les Bongo et les Koya au Gabon et en 2010 chez les Gyeli au Cameroun. Par conséquent, les données sont encore très hétérogènes en termes de qualité et de problématique et globalement assez incomplètes.

Bedzan (Cameroun)

Les Bedzan sont étroitement liés aux Tikar et partagent des aspects de leur organisation sociale et de leur pratique musicale. Ils sont des intermédiaires [59] essentiels à des moments clés de la vie d'un chef tikar, comme la présentation de son nouveau-né à la communauté. Pendant ce rite, les Bedzan chantent le répertoire *melwæn*, passant le bébé d'une personne à l'autre en dansant. Leur musique et leur danse jouent également un rôle crucial dans les cérémonies funéraires des Tikar, qui ont lieu quarante jours après la mort.

Le chant *lengbu* des Bedzan, qui accueille des hommes revenant d'une chasse fructueuse au gros gibier, est le seul lien avec les répertoires de chasse des autres Pygmées. Deux sociétés de masques ont chacune leur propre répertoire musical. La société masculine liée à la mort, utilise le *win*, un «masque sonore». Il est constitué d'un «ensemble d'aérophones et d'un instrument au son étrange que les Bedzan gardent soigneusement secret» (Marandola et Fernando 2007). Pour cette raison, ce masque ne peut sortir que la nuit. En revanche, le masque féminin, appelé *mbènyè*, associé à la maternité et à la fertilité, est porté pendant la journée. Sa danse est accompagnée de chants des femmes qui se moquent de la sexualité masculine. Enfin, les enfants ont leur propre masque, *mgba*, pour le divertissement public.

Le répertoire le plus représentatif de Bedzan est *nan* qui peut également servir d'ouverture pour n'importe quelle occasion rituelle. Il est accompagné de deux tambours à une peau, *nkè meku* ou *ngwin ndu*, qui est frappé avec une baguette et une main, et le *mbe* ou *ngwin sedi*, joué avec les mains. Un hochet en vannerie (*shisha*) peut être joué dans plusieurs répertoires.

Les instruments mélodiques – que les Bedzan nomment par le terme générique *mbe* – sont empruntés au Tikar ou aux Vute voisins. Le lamellophone, *mbe pèrè* (littéralement «instrument mélodique / fin et long»), a de huit à quatorze lamelles de bambou et est accordé à l'échelle tetratonique ou pentatonique. La harpe-cithare, *mbe kelon* (litt. «instrument mélodique

/ poitrine»), a cinq cordes métalliques et un corps en raphia. Son résonateur en demi-calebase est bougé d'avant en arrière devant la poitrine du joueur pour varier le timbre. Enfin, un pluriarc à trois cordes présente une spécificité morphologique : des graines de maïs sont placées dans la caisse de résonance pour embellir le son par leur grésillement. Aucun de ces instruments n'a de répertoire de chants spécifique ; ils sont joués seuls ou au sein d'un petit groupe de chanteurs et d'auditeurs (Marandola 2003).

(Ba)Gyeli, (Ba)Kola (Cameroun)

Parmi les répertoires de danse les plus pratiqués par les Bagyeli, *bàpèà* est le plus représentatif : deux ou trois danseurs masqués s'affrontent à tour de rôle avec des acrobaties. *Bàpèà* est interprété pour les funérailles, pour le divertissement général ou pour toute cérémonie officielle. Ses chants peuvent aussi être chantés par des femmes après des parties de pêche particulièrement fructueuses (Oloa-Biloa 2015). [60] Les chants du répertoire *bisámà* qui accompagnent la danse solo d'une femme âgée sont effectués pour les mariages, les funérailles ou pour le divertissement. Les deux danses sont accompagnées d'un bambou frappé et de deux tambours. Des hochets en vannerie sont attachés aux jambes des danseurs.

Parmi les répertoires rituels originaux des Bagyeli, seul le rituel thérapeutique *mángà* semble être régulièrement pratiqué. Comme ce rituel est efficace dans la lutte contre la sorcellerie et d'autres discordes surnaturelles, les guérisseurs bagyeli sont consultés à la fois par les Pygmées et les voisins. Les patients participent à la performance en chantant et en marquant le rythme. Une cérémonie contient différentes phases, chacune ayant son propre répertoire de chants.

Les Bagyeli ont été des chasseurs de filet dans le passé mais ne pratiquent plus que rarement ce genre de chasse collective. En conséquence, le répertoire rituel correspondant, *sángà*, est en train de tomber en désuétude. À l'extérieur du campement, caché aux femmes, apparaissait Maslé, le maître de tous les esprits de la forêt qui était parfois rejoint par Nzángálá, l'esprit de la chasse au filet. Les chants non accompagnés étaient chantés dans un registre très grave, souhaitant bonne chance aux chasseurs. En partant, les chasseurs faisaient des appels *mbèlèwá mbwímò* qui, comme les appels de chasse des Aka, ne sont pas mesurés. Durant la chasse, en forêt, ils communiquaient avec un sifflet en bambou d'un ton, *libóusá*. Les anciens se rappellent encore le chant de piégeage *màlámò* (Oloa-Biloa 2011).

L'instrument le plus représentatif de la musique bagyeli est la poutre de bambou, *ngyèn*, frappée par un groupe de femmes avec deux rythmes différents : *sálò* est joué par une femme célibataire et le *páálé* par les autres. Il est à noter que dans le cas du rituel de guérison, la poutre est appelée *bákà*, ressemblant fortement au nom de la poutre frappée des Pygmées Bongo, *baka* (Le Bomin et Mbot 2012a, voir plus loin).

Les baguettes de frappe (*bàpáà*) utilisés pour frapper la poutre de bambou peuvent également être utilisés comme baguettes entrechoquées. Comme le battement des mains, elles marquent simplement le temps ou font un contrerhythme au bambou. Les tambours sont morphologiquement identiques à ceux des Baka et sont joués en paires : un grand (*mbè*) et un très court (*téngè*).

Parmi les instruments mélodiques joués seuls, on trouve un lamellophone (*tàmè-támè*), joué "à l'envers", avec les lamelles éloignées du corps du joueur ; un pluriarc à six cordes (*dúm*) ; et une harpe à une corde (*támintúbà*) qui est jouée avec une technique ressemblant à celle utilisée par d'autres groupes pygmées pour la harpe-en-terre (Furniss 2012a). Enfin, un arc féminin n'est plus joué mais existait encore il y a deux générations.

[61] Comme les Bedzan, les Bagyeli ne chantent pas en yodel et n'utilisent pas la voix de tête. La technique du chant bagyeli est néanmoins de « style pygmée », avec une tension particulière qui distingue leur projection vocale de celle de leurs voisins (Oloa-Biloa 2011).

(Ba)Bongo et (Ba)Koya (Gabon)

(Ba)Bongo

La musique des Bongo est la plus difficile à caractériser en raison de leur large distribution sur le territoire gabonais et du doute qui subsiste quant à leur unité sociale et culturelle.

Les Bongo partagent avec leurs cultures voisines plusieurs institutions rituelles (*mwiri, nyembe, mungala, lisimbu, bwiti disumba et misoko, nzobi*). Dans la région des Tsogho, le rituel *bwiti misoko* intègre l'invocation de chasse propitiatoire des Bongo, *buluma* (Bonhomme et al., 2012) ou *boluma*, un répertoire lié à la chasse aux éléphants et aux potamochères (Le Bomin et Mbot 2012a).

La synthèse par Le Bomin des répertoires musicaux du Bongo montre que ce sont les contextes de performance qui sont partagés par tous les groupes. Six répertoires de chasse (*ibwema, ikoro, boluma, mudimu, muri, mapaji*) qui sont différenciés selon la technique de chasse (filet ou sagaie) ou d'animaux particuliers (éléphant, antilope, potamochère, buffle) (Le Bomin et Mbot 2012a). Le rituel *mudimu* et sa musique sont polyvalents : alors qu'il sert de propitiation à la chasse au potamochère (Le Bomin et Mbot 2012a), il sert aussi de rite de passage lorsqu'un jeune homme a tué son premier gros gibier et comme rituel d'expiation en cas de mauvaise chasse (Bonhomme et al., 2012).

À l'exception des sifflets tous les instruments de musique sont utilisés tant par les Bongo que par leurs voisins, y compris le bambou frappé, *baka (bake, bakoko)*. Aucun groupe de Bongo n'utilise la technique du yodel, bien que l'on puisse entendre un «pseudo-yodel» avec de grands intervalles mélodiques (Le Bomin et Mbot 2012b).

(Ba)Koya

Les Koya partagent des rituels de chasse, des sifflets et une polyphonie en contrepoint avec les Bongo et deux autres groupes pygmées gabonais, les Baka et les Moghama (Le Bomin et Mbot 2012a, 2012b, 2012c). Les Bongo de la région des Nzebi et les Koya ont le même répertoire de chasse *ibwema / abwema*. En revanche, seuls les Koya d'Ekata pratiquent le rituel des éléphants *nzoku*.

Les Koya font la musique pour l'initiation des filles de leurs voisins kwelé (*lisimbu*) et ils sont les principaux acteurs pour le *mungala*, un rituel de circoncision [62] et des jumeaux. Ils sont les gardiens du répertoire *ngi*, qui avait autrefois été exécuté par les Fang pour leur culte des ancêtres. Ce rituel est passé des Fang d'abord aux Kwelé, puis aux Koya. Les Kwelé ne le pratiquant plus aujourd'hui, ce sont donc les Pygmées Koya qui en sont actuellement les dépositaires.

La proximité avec les Kwelé est également visible dans les instruments de musique. Les Koya leur ont emprunté la harpe-cithare (*engue*) qui a les mêmes caractéristiques que celle des Baka. Koya et Kwelé appellent du même nom le bambou frappé : *kolo / kóló*. Cependant, l'instrument koya mérite une mention spéciale, puisqu'il se compose de quatre segments qui sont disposés dans une configuration carrée. Comme chez les autres Pygmées, cet instrument est frappé par plusieurs musiciens (Soengas 2010).

Les autres instruments des Koya sont un tambour conique à deux peaux (*andum*) frappé avec deux bâtons et un tambour cylindrique à une peau joué avec les mains qui existe en trois tailles. Le tambour le plus long est utilisé exclusivement pour le rituel de la circoncision. Les répertoires propres aux Koya peuvent être identifiés par une manière particulière de réaliser la figure rythmique des battements de main (Le Bomin et Mbot 2012b).

UN PORTRAIT DE FAMILLE

On l'aura vu, dans la synthèse des connaissances actuelles sur les musiques pygmées, il est important de regarder parfois de très près les pratiques réelles afin de percevoir les spécificités des différentes cultures musicales. Il est aussi productif de ne pas seulement regarder en surface ce qui se pratique couramment à l'heure actuelle, mais d'adopter aussi une perspective diachronique et de considérer les pratiques abandonnées dans la mesure où elles sont encore dans la mémoire des personnes. Ceci permet de rendre compte de la dynamique dans les changements culturels. Il est également nécessaire d'individualiser les différents patrimoines musicaux pour éviter les généralisations hâtives et apprécier les individualités de chaque culture. Cependant, c'est exactement le souci du détail qui permet de corroborer avec des éléments précis qu'il existe un «air de famille» qui consolide les caractérisations autrefois généralisées. Cet air de famille musical corrobore à son tour les découvertes de Paul Verdu en génétique (2016). La comparaison révèle des marqueurs musicaux solides pour la parenté culturelle des *Baakaa et ancre solidement l'ethnomusicologie parmi les disciplines qui apportent des réponses à la question de savoir s'il est opportun de regrouper différentes sociétés sous le label exogène "Pygmées". Le concept d'un ensemble de groupes à part n'est pas seulement légitimé par la différenciation mutuelle des Pygmées et de leurs voisins, mais l'étude des musiques des deux côtés ont permis de comprendre les multiples couches d'inclusion, mais surtout de juxtaposition et d'exclusion dans les [63] patrimoines musicaux des groupes qui se partagent bien souvent un même territoire (Fürniss 2011).

Un des traits qui apparaît est l'implication des Pygmées dans les rituels de leurs voisins. Le contact culturel et les migrations créent des dynamiques qui continuent à façonner le substrat commun des patrimoines musicaux de ces sociétés, dont le noyau central est la fonction de la musique comme prière. Le contact avec les esprits, la divination dans le feu et le traitement du malheur ou de la sorcellerie sont des spécialités des Pygmées et s'appuient autant sur la musique et les performances collectives que sur les connaissances thérapeutiques (Joiris 1997-1998, Rouget 2011). La prédominance des répertoires de chasse est renforcée, dans de nombreux cas, par la différenciation des musiques selon l'animal chassé ou la technique de chasse utilisée ; certaines sociétés pygmées célèbrent la première chasse efficace d'un jeune homme. La cueillette, cependant, ne fait pas appel à une musique spécifique, sauf pour la collecte du miel qui est parfois suivie par un rituel.

La vision égalitaire des cultures pygmées est également soutenue par la recherche musicologique. Dans la plupart de ces cultures, hommes, femmes et enfants font de la musique et dansent ensemble de manière complémentaire, chacun étant indispensable à la construction de l'édifice musical. En ce sens, la musique est autant un domaine de collaboration que des tâches économiques et rituelles (Joiris 1997-1998, McCreedy 1994, Kisliuk 2000).

Bien que la musique la plus efficace en termes de signification symbolique soit vocale – par exemple, le yodel ou le pseudo-yodel effectué par plusieurs groupes – les instruments de musique et leurs noms sont devenus des marqueurs importants de caractéristiques communes qui distinguent les patrimoines musicaux pygmées de ceux de leurs voisins. Ils soulignent la nature éphémère de la culture matérielle des Pygmées et leur utilisation maximale des ressources naturelles. Le sifflet en tige de papayer ou en bambou est devenu une icône de la world music, connue sous le nom de «flûte pygmée». De nombreux instruments sont construits à partir de composants dont l'utilisation première n'est pas musicale, par exemple les machettes entrechoquées et certaines parties de instruments à cordes. L'arc à deux cordes des femmes est un exemple puissant des instruments propres aux Pygmées dans des régions fort éloignées les unes des autres. Enfin, la harpe-cithare manifeste une présence durable dans certains groupes. Il en est de même pour les tambours aka et baka dont les liens terminologiques et symboliques profonds renvoyant au rituel de l'Esprit de la Forêt démontrent amplement l'intégration séculaire des tambours dans la culture *baakaa dans laquelle ces deux groupes puisent leur origine.

Beaucoup de travail reste à faire, notamment en ce qui concerne le langage musical. La musique de nombreux groupes doit encore être documentée et décrite [64] systématiquement, ce qui nécessite du temps et des compétences musicales confirmées. À cette fin, plusieurs programmes de recherche intègrent l'étude de la musique dans des cadres plus larges et contribuent à élargir nos connaissances sur les cultures pygmées contemporaines individualisées.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES*

NB. Dans l'ouvrage édité, les références sont regroupées dans une bibliographie unie en fin d'ouvrage.

Les sources audiovisuelles sont précédées d'un astérisque *

- Arom, Simha, *2002, Anthologie de la musique des Pygmées Aka, Ocora-Radio France C561171/72.
—, 1991, *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- *Arom, Simha & Geneviève Dournon-Taurelle, 1966, *La Musique de Pygmées Ba-Benzélé*, Unesco, Bärenreiter-Musicaphon BM 30L2303.
- Bahuchet, Serge 1992, *Histoire d'une civilisation forestière I. Dans la forêt d'Afrique Centrale : les Pygmées Aka et Baka*, Louvain-Paris, Peeters.
- Bahuchet, Serge, 1995, "De la musique considérée comme une philosophie (chez les Pygmées Aka de Centrafrique)", in V. Dehoux et al. (éds), *Ndroje balendro, Musiques. terrains et disciplines*, Louvain, Peeters, pp. 57-65.
- Bahuchet, Serge & Jacqueline Thomas, 1986, "Linguistique et histoire des Pygmées de l'Ouest du bassin congolais", *Sprache und Geschichte in Afrika* 72, pp. 73-103.
- Bonhomme, Julien, Magali De Ruyter & Guy-Max Moussavou, 2012, "Blurring the Lines. Ritual and Relationships between Babongo Pygmies and Their Neighbours (Gabon)", *Anthropos* 107, pp. 387-405.
- Brisson, Robert, 1999, *Mythologie des Pygmées Baka*, Paris-Louvain, Peeters, 2 volumes.
- Dehoux, Vincent & Henri Guillaume, 1995, "Chasse sexualité et musique. Un arc musical des Pygmées Aka", in V. Dehoux et al. (éds), *Ndroje balendro, Musiques. terrains et disciplines*, Louvain, Peeters, 67-86.
- *Demolin, Didier, 1990, *Chants de l'orée de la forêt. Polyphonies des Pygmées Efe*, CD, Fonti Musicali fmd 185.
—, 1993, "Les rêveurs de la forêt. Polyphonies des Pygmées Efe de l'Ituri (Zaïre)", *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 6, pp. 139-151.
- *Demolin, Didier & Serge Bahuchet, 1991, *Pygmées du Haut-Zaïre*, CD, Fonti Musicali fmd 190.
- Devin, Luis, 2012, "Baka water drums: playing rivers and streams in the rainforest of Cameroon and Gabon", *Before Farming* [Version en ligne] 2012/1 article 2.
- *Epelboin, Alain, 1995a, *Gbédélé, femme, fille et mère*. Mongoumba, RCA 1993, 20 mn., CNRS Audiovisuel Coprod. Lacito, La Cathode Vidéo. En ligne : <http://videotheque.cnrs.fr/doc=748>
- *— 1995b, *Chronique aka 1994. Akungu. 12 Le lémurien et l'araignée, chantefable*, Film 2'45, SMM-Lacito-CNRS AV, video.rap.prd.fr/video/mnhn/smm/AK94juinzike.rm
- *Epelboin, Alain & François Gaulier, 1987, *Berceuse' aka. Akungu*, RCA 1987, 6 mn 30, CNRS Audiovisuel Coprod. Lacito, La Cathode Vidéo.
- Fürniss, Susanne, 1991, "The falsetto in the sound world of the Aka Pygmies", *Bulletin d'Audiophonologie* 4 (5-6), 587-606.
- *—, 2015, *Centrafrique. Pygmées Aka. Chants de chasse, d'amour et de moquerie*, CD, Ocora-Radio-France C561139.

- * —, 2005a, Jeux chantés des filles baka, Film 24'07 min, Caméra C. Lussiaa-Berdou, Prod. CNRS-LMS, SMM 0533/CA.
En ligne : video.rap.prd.fr/mnhn/smm/00bakafilles.ram
- * —, 2005b, "Femmes, maîtresses, mères. Chants et danses des jeunes filles baka", Cahiers de musiques traditionnelles 18, pp. 217-236.
- , 2008, "The adoption of the circumcision ritual bèkà by the Baka-Pygmyes in Southeast Cameroon", African Music 8 (2), pp. 94-113.
- , 2011, "Partages et emprunts de musiques rituelles au Sud-Est Cameroun", in M. Desroches et al. (éds), Territoires musicaux mis en scène, Montréal, PUM, pp. 313-328.
- , 2012a, "Morphologies et usages : la harpe-en-terre d'Afrique centrale face à la classification universelle des instruments de musique", in I. De Keyser (ed.), Annual Meeting of the CIMCIM, Tervuren, MRAC. En ligne : www.africa.museum.be/museum/research/publications/rmca/online/cimcim2011-reports.pdf
- , 2012b, "Musiques aka et baka : une parenté de référence", Journal des Africanistes 82 (1-2), pp. 103-131.
- , 2014, "Diversity in Pygmy Music. A Family Portrait", in Barry S. Hewlett (éd.), Hunter-Gatherers of the Congo Basin: Culture, History and Biology of African Pygmies, New Brunswick & London, Transaction Publishers, pp. 187-218.
- Fürniss, Susanne & Serge Bahuchet, 1995, "Existe-t-il des instruments de musique pygmées ?", in V. Dehoux et al. (éds), Ndroje balendro, Musiques. terrains et disciplines, Louvain, Peeters, pp. 87-109.
- *Fürniss, Susanne & Claire Lussiaa-Berdou. 2004. "Bèkà. Rituel de circoncision chez les Baka occidentaux du Cameroun.
En ligne : <http://www.vjf.cnrs.fr/lms/sf/accueil.htm>
- Fürniss, Susanne & Véronique D. Joiris, 2011, "A dynamic culture : ritual and musical creation in Baka Context", Before Farming [Version en ligne] 2011/4 article 3, <https://doi.org/10.3828/bfarm.2011.4.3>.
- Joiris, Daou Véronique, 1996, "A comparative approach to hunting rituals among the Baka Pygmies", in S. Kent (éd.), Cultural Diversity among 20th Century Foragers, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 245-275.
- , 1997-1998, La chasse, la chance, le chant. Aspects du système rituel des Baka du Cameroun, Thèse de Doctorat, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles.
- Kisliuk, Michelle, 1998, Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance, New York, Oxford, Oxford University Press. Édition imprimée à la demande 2006.
- , 2000, "Performance and Modernity among BaAka pygmies: A Closer Look at the Mystique of Egalitarian Foragers in the Rain Forest", in B. Diamond & P. Moisola (éds), Music and Gender, Chicago, Univ. Illinois Press, pp. 25-50.
- Le Bomin, Sylvie & Jean-Émile Mbot, 2012a, "The musical heritage of the Gabon Bongo: heritage under influence", Before Farming [Version en ligne] 2012/1 article 3.
- , 2012b, "Sur les traces de l'histoire des Pygmées du Gabon : résultats de cinq ans de prospection", Journal des Africanistes 82 (1-2), pp. 277-318.
- , 2012c, "The musical heritage of the Gabon Bongo, Before Farming [Version en ligne] 2012/1 article 3, <https://doi.org/10.3828/bfarm.2012.1.3>.
- Lewis, Jerome, 2014, "Pygmy hunter-gatherer egalitarian social organization: the case of the Mbendjele BaYaka", in Barry S. Hewlett (ed.), Hunter-Gatherers of the Congo Basin: Culture, History and Biology of African Pygmies, New Brunswick & London, Transaction Publishers, pp. 219-244.
- Marandola, Fabrice, 2003, Les polyphonies vocales des Pygmées Bedzan du Cameroun : une approche expérimentale du système scalaire, Thèse de Doctorat, Paris, Université Paris IV.

- *Marandola, Fabrice & Nathalie Fernando, 2007, Cameroun. Pygmées bedzan de la Plaine Tikar, Maison des Cultures du Monde, Inédit W 260095
- McCreedy, Marion, 1994, "The arms of the dibouka", in Burch, E.S. & Ellanna, L.J. (éds.), *Key Issues in Hunter-Gatherer Research*, Oxford, Berg, pp. 15-34.
- Oloa Biloa, Camille, 2011, *La musique des pygmées BaGyeli (Sud-ouest Cameroun). Étude des conséquences du changement de mode de vie sur le patrimoine musical*, Mémoire de Master, Nanterre, Université de Paris-Ouest Nanterre.
- , "The Bagyéli of South-west Cameroon. The impact of sedentarisation on musical and dance practices", *Hunter Gatherer Research* 1 (3), 2015, pp. 317–331. En ligne <https://doi.org/10.3828/hgr.2015.17>
- Rouget, Gilbert, 2011, "Musical Efficacy: Musicking to Survive – The Case of the Pygmies", *Yearbook for Traditional Music* 43, pp. 89-121.
- Soengas Beatriz, 2010, *La subsistance des Pygmées Bakoya à l'épreuve de l'agriculture : dynamique des savoirs ethnobotaniques et des pratiques*, Thèse de Doctorat, Paris, Muséum national d'Histoire Naturelle.
- Thomas, J. M. C., S. Bahuchet & A. Epelboin & S. Fűrnis (éds), *Encyclopédie des Pygmées Aka. Techniques, langage et société des chasseurs-cueilleurs de la forêt centrafricaine (Sud-Centrafrrique et Nord-Congo)*, Paris / Louvain, SELAF / Peeters.
- 2005, Vol. II.7. Z-NZ-NY-Y
- 2007, Vol. II.8. K
- 2008, Vol. II.9. G-NG-H.
- Tsuru, Daisaku, 1998, "Diversity of ritual spirit performances among the Baka Pygmies in Southerneastern Cameroon", *African Study Monographs – Suppl.* 25, pp. 47-84.
- , 2001, "Generation and transaction processes in the spirit ritual of the the Baka Pygmies in Southeast Cameroon", *African Study Monographs – Suppl.* 27, pp. 103-123.
- Turnbull, Colin M., 1961, *The Forest People: A Study of the Pygmies of the Congo*, New York, Simon and Schuster.
- , 1965, *Waywards Servants : the Two Worlds of the African Pygmies*, London, Eyre and Spottiswoode.
- *Turnbull, Colin M. & Francis S. Chapman, 1992, *Mbuti Pygmies of the Ituri Forest*, Washington D.C., Smithsonian Folkways, SF 40401 [ré-édition de FE 4457 et FE 4483].
- Verdu, Paul, 2016, "African Pygmies", *Current Biology* 26, R1–R21, January 11, 2016.