



HAL
open science

Systematique, categorisation et evolution musicales en Afrique centrale

Sylvie Le Bomin

► **To cite this version:**

Sylvie Le Bomin. Systematique, categorisation et evolution musicales en Afrique centrale. Anthropologie sociale et ethnologie. Muséum national d'Histoire naturelle, 2017. tel-02164178

HAL Id: tel-02164178

<https://shs.hal.science/tel-02164178>

Submitted on 24 Jun 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.

Sylvie Le Bomin

**Systematique, categorisation et evolution
musicales en Afrique centrale**

**Synthese des travaux en vue de l'obtention de
l'Habilitation à diriger des Recherches.**

Soutenue le 10 juillet 2017

devant

Frank Alvarez-Pereyre, CNRS, interdisciplinarité

Serge Bahuchet, MNHN, ethno-écologie

Marie Christine Bornes Varol, INALCO, ethnolinguistique

Didier Demolin, Paris 3, linguistique et ethnomusicologie

Michael Tenzer, University of British Columbia, Vancouver,

ethnomusicologie Régine Vignes Lebbe, UPMC, Biodiversité, Systematique

Muséum national d'Histoire naturelle

Ka tsugha ka dimanche okari kabami maya bila abalagha ba noirs bwele
 Le/jour/le/dimanche/femme/blanche/est/venue/avec/hommes/noirs/deux
 Ce jour de dimanche où la femme blanche est venue avec deux hommes noirs

Ngampugu tsini nde
 Président/envoyer
 Envoyés par le Président

Ampa ma nde mi wolo ama ye bila mo
 Chansons/là/elle/a enlevé/partie/avec/ça
 Elle a pris les chansons et est partie avec

La tegha okoke mpugu bari
 Parler/gentiment/village/autres
 Parlons gentiment du village d'autrui

Okari kabami mifa Gabu mi iya ma kadzie tsampugu
 Femme/blanche/est venue/Libreville/est arrivée/balader/dans les villages
 La femme blanche est venue de Libreville pour se promener dans les villages des
 plateaux

Ma ka wolo ampa abiri
 Pour/prendre/chansons/nous
 Pour prendre nos chansons

Ko Odjuma lali nde awolo ampa Makala kala ma siri ankagha abiri
 De/Odjuma/ ?/toi/prendre/chansons/d'avant/avant/que/laisser/
 nos aïeux/à nous
 Nous sommes d'Odjuma où tu prends les chansons anciennes que nous ont laissées
 nos aïeux.

Théodore Ossele, chant du répertoire Mbali,
 Téké - Village d'Odjuma – Gabon - Avril 2004

Table des matières

Avant-Propos	5
Parcours	5
Production scientifique	7
Encadrement et enseignement	7
Animation, administration et évaluation de la recherche	9
Collection et muséographie	10
Diffusion des connaissances – Valorisation de la recherche	11
1. Initiation à la recherche.	13
1.1. Un apprentissage opératoire de l'ethnomusicologie.	14
1.2. La nécessité d'une formation en linguistique.	19
1.3. Premières étapes de la recherche en ethnomusicologie.	22
1.3.1. Les échelles musicales des xylophones des Banda Gbambiya de République Centrafricaine.	22
1.3.2. De l'arbre au xylophone : l'accordage <i>in vivo</i> .	24
1.4. Etude de la systématique de la musique pour xylophones des Banda Gbambiya.	28
1.4.1. Les processus d'apprentissage.	29
1.4.2. Des énoncés musicaux de natures diverses et aux fonctions différentes	31
1.4.3. Etude de la nature et de la fonction des procédés de variation.	34
1.4.4. A la recherche d'un énoncé de référence interculturel.	37
1.5. La problématique de la catégorisation des patrimoines musicaux.	39
2. De la Centrafrique au Gabon.	44
2.1. Premiers pas au Gabon : la découverte d'une autre Afrique centrale.	47
2.2. Les populations étudiées.	53
2.2.1. Problématique générale.	55
2.2.2. Les populations avec une appellation générique.	55
2.2.2.1. Les Fang ntumu, mveng et okak.	55
2.2.2.2. Les Myènè.	57
2.2.2.3. Les Ongom.	58
2.2.3. Les populations pygmées.	61
2.2.4. Les voisins non-pygmées des pygmées.	64
2.2.4.1. Les voisins des Baka et des Koya.	64
2.2.4.2. Les voisins des Bongo.	65
2.2.4.3. Les voisins des Murimba et des Moghama.	69
2.3. Résultats.	69
2.3.1. Caractéristiques générales des musiques du Gabon	69
2.3.1.1. Les répertoires.	69
2.3.1.2. Les instruments de musique	72
2.3.1.3. Les techniques vocales	76
2.3.1.4. Forme vocale.	77
2.3.1.5. Les principes métriques	77
2.3.1.6. Les principes rythmiques	80
2.3.1.7. Les échelles musicales	81
2.3.1.8. Les procédés polyphoniques.	85
2.3.2. Les patrimoines musicaux présentant des caractères identitaires particuliers	88
2.3.2.1. La pratique musicale fang.	88
2.3.2.2. La musique téké : spécificités et traits partagés	90
2.3.2.3. La musique des Myènè.	95
2.4. L'étude interdisciplinaire sur l'origine et la diversité des populations pygmées du Gabon	102
2.4.1. Cadre général	102
2.4.2. Résultats en génétique des populations.	104
2.4.2.1. Origine biologique et diversification des populations pygmées.	105

2.4.2.2. Analyse des facteurs biologiques déterminant la petite stature des populations pygmées.	106
2.4.3. Résultats linguistiques	107
2.4.4. Résultats ethnomusicologiques	110
2.4.4.1. Inventaire des répertoires et des instruments de musique.	111
2.4.4.2. Etude comparative des patrimoines musicaux pygmées.	112
2.5. Les modalités d'évolution des patrimoines musicaux.	
Mise en place d'une méthode de phylogénie musicale.	128
2.5.1. Etat des lieux	131
2.5.2. Application à la problématique de l'évolution des patrimoines musicaux du Gabon	133
2.5.2.1. Adaptation méthodologique	134
2.5.2.2 Résultats	138
3. Prospectives.	143
3.1. Evolution des patrimoines musicaux.	144
3.2. Résultats attendus	146
3.2.1. Evolution des caractères musicaux intrinsèques [4.13].	146
3.2.2. Evolution des répertoires	147
3.2.3. Références minimales et états ancestraux hypothétiques des versions de pièces	147
3.2.4. Evolution des instruments de musique	148
3.2.5. Les phénomènes d'évolution conjointe des caractères musicaux.	150
4. Conclusion.	151
Références citées	152
1. Publications écrites	162
2. Audio, vidéo, multimédia et muséologie	163
3. Communications et conférences.	166
4. Programmes nationaux et internationaux	171
5. Enseignement – Encadrements d'étudiants – Participation à des Jury	172

Avant-Propos

Le présent mémoire est rédigé en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches. Il retrace les principales étapes de mon parcours de chercheur depuis mon intégration dans le département d'ethnomusicologie du Lacito¹ jusqu'à celle au sein du Département Hommes – Natures – Sociétés au Muséum national d'Histoire naturelle, mon implication dans l'animation et la gestion de la recherche ainsi que mon activité d'enseignante dans différentes institutions universitaires. Cet avant-propos introduit les étapes et les thématiques de mon parcours.

Parcours.

Initialement, je suis une musicologue « classique » et plus précisément une spécialiste de la pratique des musiques anciennes occidentales à travers ma formation d'instrumentiste. Mon apprentissage du violon puis du violoncelle, de la flûte à bec et de différents instruments de musique ancienne (cromorne, cornet à bouquin) m'a très tôt conduite à m'intéresser aux instruments de musique, que ce soit à leur technique de jeu ou à leur facture. Incitée à faire un détour académique par les sciences de la vie afin d'obtenir un bac en Sciences et Technologies des Laboratoires, j'ai été amenée à effectuer différents stages dans des laboratoires de biochimie moléculaire (CNTS) ou de traitement des eaux usées (Lyonnaise des eaux). Ces stages ont contribué à me persuader qu'il ne s'agissait pas de la voie que je voulais suivre et m'ont incitée à m'inscrire en

¹ Laboratoire des Langues et Civilisation à Tradition Orale.

musicologie à la Sorbonne et en flûte à bec à l'École Normale Supérieure de Musique de Paris puis au Conservatoire de Paris en violoncelle et flûte à bec. J'ai ainsi acquis une solide formation de base en musicologie et une formation polyvalente d'instrumentiste. J'ai envisagé de continuer ma formation universitaire dans la musique ancienne, mais la perspective de travailler sans de contact réel avec des acteurs vivants de la musique ne me satisfaisait pas. Je souhaitais trouver la même interaction dans mon activité de recherche que celle que je connaissais en tant qu'instrumentiste dans un orchestre. C'est en suivant les cours de Licence de Gilles Léothaud en ethnomusicologie que j'ai découvert le champ disciplinaire qui pourrait me satisfaire en me permettant d'étudier des musiques « anciennes », au contact d'acteurs musicaux vivants, de contextes de performance multiples et variés et d'instruments de musique dont la variété semblait infinie. J'ai ainsi pour la première fois fait la distinction entre des musiques que je voulais comprendre et des musiques que j'aimais jouer et entendre.

Associé aux recherches de l'équipe de Simha Arom sur les échelles des musiques de xylophones de République centrafricaine, G. Léothaud a proposé à notre promotion d'étudiants de Licence deux sujets de mémoire de maîtrise permettant de participer aux recherches de cette équipe. C'est ainsi que j'ai commencé mon mémoire sur les échelles musicales des xylophones des Banda Gbambiya de République Centrafricaine.

De fait, ma découverte et mon apprentissage de l'ethnomusicologie se sont effectués dans un premier temps entre les cours de Licence en musicologie à la Sorbonne et ma participation à un programme de recherche dans l'équipe de Simha Arom.

J'ai ensuite élargi mon champ de recherche dans le cadre de ma thèse de doctorat sous la direction de Simha Arom. J'ai abordé deux thématiques principales :

- les processus d'apprentissage du jeu de l'instrument comme méthode permettant d'accéder à l'analyse de la conception et de la réalisation musicale ;
- la question de la catégorisation musicale, problématique qui a été traitée de façon collective au sein de l'équipe.

Parallèlement à ma formation de chercheur, j'ai assuré une importante activité d'enseignante qui m'a conduite à occuper différents postes de chargée de cours, puis d'ATER, puis à être recrutée comme Maître de Conférences au Muséum national d'Histoire Naturelle au département Hommes, Natures, Sociétés, dirigé par Serge Bahuchet. Mes recherches ont alors pris place au Gabon et se sont orientées vers différentes problématiques pluridisciplinaires et interdisciplinaires dont les axes principaux ont été l'identité musicale et l'évolution musicale. Dans ce cadre, j'ai eu la responsabilité de coordonner les activités de recherche sur le territoire gabonais tant en encadrant les étudiants qu'en coordonnant les différents programmes de recherche qui y ont pris place. Ceci grâce à une convention de partenariat que j'ai initiée entre le Muséum et l'Université Omar Bongo de Libreville.

La diversité des approches et des thématiques auxquelles j'ai été confrontée m'ont permis de mettre en place différents programmes d'étude de la diversité musicale des populations du Gabon et ont aboutis à la mise en place d'une méthode de phylogénie musicale en collaboration avec Guillaume Lecointre (UMR 7205) et Evelyne Heyer (UMR 7206).

Production scientifique.

Les résultats de mes recherches propres ou en collaboration sont publiés dans des revues et des ouvrages aussi bien en sciences humaines qu'en sciences de la vie et révèlent la diversité des disciplines auxquelles j'ai fait appel : ethnomusicologie, musicologie, anthropologie, linguistique et anthropologie biologique. Ceci témoigne de l'inscription pluridisciplinaire et interdisciplinaire de mes recherches. Celles-ci ont donné lieu à 15 articles dans des revues à comité de lecture et 7 articles dans des ouvrages collectifs ainsi que deux ouvrages. Ces derniers présentent des monographies sur les musiques de deux populations du Gabon, accompagnés chacun d'un CD présentant mes propres enregistrements et ceux issus des archives de mes prédécesseurs. Les deux s'intègrent dans un programme de collaboration avec l'Université Omar Bongo de Libreville dont l'un des axes est de réaliser un inventaire des pratiques musicales du Gabon.

D'autres publications ont pris la forme de CDs de musiques traditionnelles publiés dans la collection Ocora/radio France, celle de RFI Instrumental et d'un film édité par le CNRS audiovisuel.

J'ai eu très tôt une activité éditoriale en tant qu'éditeur scientifique d'un ouvrage collectif et d'un numéro spécial du *Journal des Africanistes*. Je suis également membre du comité éditorial de deux revues éditées dans le cadre de l'Université Omar Bongo de Libreville.

Mes recherches ont fait l'objet de 68 communications et conférences au niveau national et international qui reflètent la diversité des disciplines concernées et la particularité de certaines populations étudiées, tels que les chasseurs cueilleurs.

J'ai été impliquée dans l'organisation de différentes rencontres scientifiques, qu'il s'agisse des Journées d'Etude de la Société Française d'Ethnomusicologie, des Séminaires interdisciplinaires du Luto (Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale de l'Université Omar Bongo de Libreville) ou bien du Colloque « Parcours musicale en Afrique » pour la Société des Africanistes.

Encadrement et enseignement.

En 1992, j'ai commencé mon expérience d'enseignante en tant que Maître Auxiliaire en musique pour le rectorat de Versailles pendant quatre ans. A partir de 1995, j'ai été engagée comme chargée de cours dans différentes universités². J'y ai dispensé un enseignement en ethnomusicologie s'adressant aussi bien à un public de spécialistes que de non spécialistes. De 2001 à 2003, j'ai été recrutée comme ATER au Département de Musicologie de Rennes 2 où j'ai enseigné du niveau L2 à M2, années au cours desquelles j'ai pu encadrer mes premiers étudiants de Master. J'ai ensuite été recrutée en 2004 comme Maître de Conférences au Muséum national d'Histoire naturelle dans lequel je dispense un enseignement régulier dans le cadre du master EDTS (anciennement EMTS)

² Paris VIII, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, Centre de Formation des Musiciens Intervenants de Rennes II, Université de Rennes II, Université Paris X – Nanterre, Université Omar Bongo de Libreville.

et pendant deux années dans celui de « Systématique et Evolution ». J'ai ainsi été responsable du module « Techniques d'enquêtes » et suis actuellement responsable du module « Identités culturelles » et co-responsable du module « Ethnolinguistique ». Depuis 2006 j'ai également créé deux modules « Cours Muséum » sur la classification des instruments de musique. Avec ma collègue Susanne Fűrnis, nous avons ouvert en 2007 un module pour l'ED 227 sur la thématique de « Systématique et Catégorisation en Sciences Humaines : Ethnomusicologie, Ethnoscience, Anthropologie juridique ».

La convention entre le Muséum et l'Université Omar Bongo de Libreville m'a conduite à y assurer un enseignement régulier depuis plus d'une dizaine d'années. Cet enseignement se déroule principalement dans le cadre du département d'Anthropologie (Niveau L3 à M2) où je suis responsable en Master 1 du module « Musiques Africaines » et co-responsable avec le professeur Jean-Emile Mbot en master 2 des modules « Interdisciplinarité » et « Paramétrisation – Catégorisation ». C'est dans le cadre de cette convention que je suis intervenue dans la conception et l'offre de formation du Master « Anthropologie africaine », en intégrant des cours d'éco-anthropologie et d'anthropologie juridique sur les grandes conventions, cours assurés par des collègues affiliés au Muséum. L'intégration de cet enseignement a pour vocation la sensibilisation et la formation des étudiants à ces problématiques et à favoriser leur éventuelle intégration dans le master EDTS du Muséum, et, le cas échéant, leur encadrement en thèse.

J'assure également un encadrement des étudiants dans différents domaines de recherche et à différents niveaux du cursus universitaire. Ceci correspond à une préoccupation personnelle d'accompagnement des étudiants d'un apprentissage théorique à celui de la pratique, mais aussi aux conditions de mon recrutement au Département Hommes – Natures – Sociétés. J'ai ainsi formé un certain nombre d'étudiants à la pratique des enquêtes de terrain en les accompagnant, en les introduisant auprès de populations avec lesquelles j'avais déjà travaillé ou en en découvrant de nouvelles avec eux. Je les ai formés ainsi à tous les aspects de la recherche sur le terrain, qu'ils soient ceux préparatoires des démarches administratives, à la construction de guides d'enquêtes, à leur mise en œuvre auprès des informateurs et à la validation des informations par le recoupement, l'observation, etc. Les sujets abordés ont largement dépassé le cadre de l'ethnomusicologie, l'objectif étant en premier lieu d'assurer des conditions de travail efficaces et sécurisées. Ils ont aussi bien concerné des enregistrements ethnomusicologiques, que la collecte de données anthropologiques sur la chasse, la pêche, l'histoire des déplacements de populations et la culture du manioc par exemple, des questionnaires linguistiques ou bien des prélèvements génétiques ou encore des mesures anthropo-biologiques. C'est ainsi que j'ai initié 21 étudiants d'institutions universitaires françaises et 8 de l'UOB. Parmi ces étudiants, 16 ont effectué leur master et 13 leur thèse dans ce cadre. J'ai pu ainsi contribuer à former des étudiants en ethnomusicologie, en éco-anthropologie, en génétique des populations et en anthropologie évolutive. J'ai par ailleurs dirigé ou co-dirigé 16 masters dans le cadre de Paris X – Nanterre, de l'Université Rennes 2 du Muséum national d'Histoire naturelle et de l'Université Omar Bongo. En ce qui concerne les étudiants venant d'institutions françaises, quatre étudiants de master ont continué en thèse, trois en ethnomusicologie et

un en éco-anthropologie, thèses auxquelles j'ai contribué par un accompagnement sur le terrain, dans la conduite des recherches, voire dans certains cas, par la mise à leur disposition de corpus issus de mes propres recherches. Pour les étudiants issus de l'Université Omar Bongo, quatre étudiants ont bénéficié d'une bourse des services de la coopération française afin de réaliser leur M2 et leur thèse en France dans le cadre de la convention UOB/MNHN. Deux ont depuis été recrutés en tant qu'enseignants chercheurs à l'Université Omar Bongo et un est responsable d'une filière de formation à l'éco-tourisme en Guyane. Cinq de mes anciens étudiants de master ont par ailleurs été recrutés au Ministère de la culture et au Musée National de Libreville et sont devenus des collègues de référence. Cette volonté de former de nouvelles compétences dans une perspective interdisciplinaire faisant intervenir sciences humaines et sciences de la vie m'a permis depuis novembre 2014 d'entreprendre la co-direction avec Evelyne Heyer de la thèse de Jérémy Gardent qui traite de la problématique des processus d'évolution des patrimoines musicaux du Gabon.

Animation, administration et évaluation de la recherche.

J'ai également eu une implication importante dans l'animation et l'administration de la recherche. C'est ainsi que j'ai participé et coordonné les travaux concernant les populations du Gabon des programmes ACI prosodie « Histoire génétique des populations Pygmées du Gabon » et de l'ANR « La mobilité ancestrale face à la percée des routes forestières en Afrique centrale : le cas des chasseurs-cueilleurs pygmées ». Je suis actuellement membre de l'ANR Diadem's et de la Chaire Geacmus (Sorbonne Universités) dans laquelle je suis responsable de l'axe « phylogénie des harpes d'Afrique centrale ». J'ai co-dirigé le programme 6144 « Patrimoines musicaux et Sociétés (Gabon - Sud Cameroun) financé par le Ministère des affaires étrangères français. Je également été responsable de deux projets dans le cadre de l'ATM du Museum et de deux projets dans le cadre du Labex Biocediv. Depuis Février 2017, je coordonne un ATM (Ngombi) et le programme Emergence Kundi sur les processus d'évolution des harpes d'Afrique centrale qui rassemblent des partenaires de différentes équipes du MNHN, de l'UPMC, de Paris 3 et de Paris 4. Ce même projet a fait l'objet d'un dépôt d'ANR qui a passé la première phase de sélection.

Depuis 2004, je coordonne la convention de coopération entre le Museum national d'Histoire naturelle et l'Université Omar Bongo de Libreville pour le fonctionnement de laquelle j'ai obtenu un financement régulier de la part du SCAC de l'ambassade de France au Gabon. En décembre 2015, la célébration du dixième anniversaire de cette convention a donné lieu à un ensemble de manifestations entre l'Université Omar Bongo et l'Institut français de Libreville, manifestations auxquelles ont été conviées la majorité des collègues français et gabonais ayant participé aux activités de recherches et d'enseignements dans cette première décennie de convention. Pour l'année 2017, l'Institut français du Gabon m'a demandé d'organiser une série de conférences, de tables rondes, d'animation pour la jeunesse, d'expositions, permettant de retracer les travaux effectués dans le cadre de cette convention sur les patrimoines naturels et les patrimoines culturels du Gabon. Par ailleurs, j'ai été responsable de l'équipe Catégorisation de l'UMR

7206 et membre du conseil de laboratoire de 2007 à 2013. Depuis 2013, je suis co-responsable avec Raphaëlle Chaix de l'axe transversal « Dynamique de l'évolution culturelle ». Depuis 2008 je suis membre du jury du Master du MNHN pour le tronc commun, membre du conseil de l'école doctorale et référent pour l'ensemble des doctorants du Museum inscrits au département, soit une dizaine d'étudiants. Depuis l'installation de notre équipe au Musée de l'Homme (Novembre 2014), j'ai pris la responsabilité de la plateforme « Enregistrement et analyse multimédia » qui permet aux différents membres des équipes regroupées au Musée de l'Homme de bénéficier d'une salle insonorisée et d'un ensemble de matériel permettant un ensemble d'opérations liées à l'enregistrements et à l'analyse sur différents supports de documents sonores, visuels et multimédia.

Durant mes études et parallèlement à mon activité d'enseignante, j'ai été secrétaire administrative de la Société Française d'ethnomusicologie ainsi que Secrétaire Générale Adjointe de la Société des Africanistes. Ceci m'a donné l'occasion de gérer les cotisations des membres, le paiement d'intervenants pour des conférences, des recherches de financements, les abonnements aux revues ainsi que différentes manifestations collectives, en particulier les Journées d'étude de la Société Française d'ethnomusicologie.

Enfin, j'ai participé à trois jurys de thèse.

Collection et muséographie.

Mon travail d'enrichissement et d'exploitations de collections a pris place dans différentes institutions. En ce qui concerne le Museum national d'Histoire naturelle, les opérations ont été de quatre ordres :

- 1- achat de la collection de xylophones banda gbambiya n° MH 995.6.1 à 15, qui, depuis, fait partie des collections du Musée du Quai Branly ;
- 2- exploitation des archives sonores CNRS/Musée de l'Homme qui, en ce qui concerne le Gabon, comprennent les enregistrements de Pierre Sallée et ceux de Gilbert Rouget effectués lors de la mission Ogooué-Congo de 1946 et participation à l'ANR Diadem's.
- 3- collecte d'objets ethnographiques de la vie usuelle des populations du Gabon;
- 4- conseillère scientifique pour l'exposition La Saga de l'Homme et différents modules de la nouvelle exposition permanente du nouveau Musée de l'Homme.

J'ai contribué à l'enrichissement des collections pour d'autres musées tel que le Musée du Quai Branly, le Musée de la musique et le Muséum d'Histoire naturelle de la Rochelle. J'ai également organisé une exposition d'objets usuels des Pygmées Baka au centre culturel français de Libreville et des expositions sur les vanneries du Gabon pour l'entreprise Total Gabon et l'Institut français du Gabon à Libreville.



Photo 1 : achat de vanneries dans le village ongom de Dienga (province de la Ngounié).
Photo : Serge Bahuchet

Enfin, les archives nationales de France ont fait appel à mes compétences pour contribuer à la réalisation du site internet consacré l'explorateur Sarvognan de Brazza.

Diffusion des connaissances – Valorisation de la recherche.

La musique, bien plus que d'autres domaines artistiques est un moyen particulièrement propice à la diffusion des connaissances et la valorisation de la recherche. D'autant plus qu'elle englobe bien souvent d'autres arts et d'autres domaines de la vie de la société. En effet, une manifestation musicale est bien souvent la présentation d'une « tranche de vie » car elle accompagne toujours une autre activité, que ce soit la pêche des femmes, l'abattage des arbres par les hommes ou encore l'initiation ou la guérison d'un individu. La musique sert de support à l'expression verbale et gestuelle qu'il est tout à fait possible de transmettre à un public de néophyte par un texte explicatif approprié. C'est le travail que j'ai été amenée à réaliser par la publication de disques et la présentation de concerts de musiques traditionnelles. Les deux premiers, celui de deux concerts de musique pour harpe des Banda Gbambiya de République Centrafricaine à la Cité de la Musique et celui des Pygmées Baka au Centre Culturel Français de Libreville, n'ont fait que me conforter sur les difficultés à adapter ce genre de musique à un contexte de concert occidental. C'est pourquoi j'ai accepté la proposition du Musée du Quai Branly de concevoir la présentation d'une tradition vivante. J'ai choisi le culte du bwiti des Tsogho car il s'agit

d'un des emblèmes culturels du Gabon et qu'il permettait ainsi de donner accès à un système de pensée original. La réussite du projet a tenu à un partage de préoccupation de conservation, de recherche et de diffusion, le tout dans un respect scrupuleux des exigences de la tradition présentée :

- la conservation, par la vocation naturelle du Musée et également par la nature même du rituel ;
- la recherche, car ce type de représentation mêlant différents domaines artistiques au service d'un acte social et religieux nécessite une compréhension et une explication globale du contexte pour donner au public les clefs d'accès au rituel. Cette démarche s'inscrit dans le système de pensée tsogho puisque la multiplicité des symboles doit conduire les initiés à une compréhension globale du fonctionnement de l'univers ;
- la diffusion, enfin, par l'association à un grand festival. Du point de vue des « bwitistes » tsogho il s'agit d'une avancée dans un processus d'ouverture vers l'extérieur d'une population reconnue jusqu'alors pour son hermétisme.

La préparation et la réalisation de cette manifestation m'ont donné accès aux rouages de la production et de la promotion de grandes manifestations. C'est ainsi que j'ai rédigé un dossier de presse comprenant une dizaine de photos et un livret explicatif des cérémonies avec le synopsis de chacune d'elles, participé à trois conférences de presse (Musée du Quai Branly ; Libreville ; Montpellier) et répondu à de nombreuses interviews. Ces manifestations ont attiré un public de 4500 personnes (cf. dossier de presse joint en annexe).

Mon activité en faveur de la valorisation de la recherche est aussi présente à travers ma participation régulière aux manifestations de « sciences en fête » et par la présentation du métier d'ethnomusicologue, d'une part dans le cadre du cycle de conférences du MNHN « les métiers du Museum », pour Canal Académie et par la réalisation de deux modules pour le Balcon des Sciences du Musée de l'Homme. J'ai également pu intervenir dans une classe de maternelle et une de primaire de la ville de Bry sur Marne afin de sensibiliser les plus jeunes à la diversité culturelle.

Cet aspect de valorisation de la recherche a trouvé une application nouvelle durant l'année 2014 par une intervention dans le cadre de l'entreprise privée, plus précisément la filiale Total Gabon. C'est ainsi qu'en collaboration avec mes collègues anthropologues Jean Emile Mbot et Bernardin Minko Mve, du Luto de l'Université Omar Bongo, nous avons été sollicités pour concevoir et animer deux manifestations importantes de l'entreprise. La première est celle des « Journées de la diversité », au cours de laquelle j'ai présenté une conférence sur la diversité des populations pygmées du Gabon au XXIème siècle et pu exposer une centaine d'exemplaires de ma collection de vanneries du Gabon ainsi qu'une vingtaine de photographies illustrant leur processus de fabrication et leurs usages. A l'issue de cette première collaboration, nous avons à nouveau été sollicités pour concevoir et animer les « Journées des nouveaux entrants » destinées à favoriser l'intégration des nouveaux arrivants de l'entreprise dans leur nouveau milieu de vie.

Enfin, l'activité de diffusion des connaissances et de valorisation de la recherche passe par la participation à des prestations dans des médias, qu'il s'agisse de la presse écrite, d'émissions de radio ou de télévision.

1. Initiation à la recherche.

Dans cette partie je vais aborder la formation qui m'a été donnée dans le cadre du Lacito (Laboratoire des Civilisations à Tradition Orale), principalement en ethnomusicologie, mais aussi en linguistique. J'aborderai ensuite les différentes thématiques que j'ai été amenée à traiter, depuis ma maîtrise préparée dans le cadre de l'UFR de musicologie de Paris IV [1.8.1], jusqu'à mon DEA [1.8.2] et ma thèse [1.8.3] effectués à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, en Anthropologie sociale, sous la direction de Simha Arom [3.2.1].

Ainsi, après avoir décrit le cadre général de ma formation, je présenterai les différentes thématiques, le cadre de ma recherche sur la musique des Banda Gbambiya de République Centrafricaine et les caractéristiques de leur musique pour xylophones. L'intérêt scientifique de cette population se situe à deux niveaux : a) membres du groupe linguistique banda au sein des langues oubanguiennes de la République centrafricaine, les Gbambiya n'apparaissent dans aucune étude concernant ce groupe que ce soit en linguistique ou en ethnomusicologie ; b) parmi les Banda possédant des xylophones tels que les Banda Mbiyi (Dehoux 1991a et b, 1993), les Banda Linda et les Banda Dakpa (Arom 1985), ils possèdent un orchestre de quatre xylophones, exemple unique de ce type de formation instrumentale. L'étude de leur musique permettait d'aborder par conséquent la question de la diversité musicale au sein d'un même groupe linguistique.

Mon étude devait donc permettre entre autres de combler des lacunes sur l'homogénéité et la diversité des groupes banda de RCA. L'occasion m'en a été donnée tant sur le plan ethnomusicologique que linguistique.

Du point de vue ethnomusicologique j'ai abordé les échelles musicales suivant deux angles d'attaque, celui des expérimentations menées par l'équipe de Simha Arom (Arom 1991b, 1997 ; Voisin 1991, 1994 a et b ; Voisin et Cloarec-Heiss 1995), sujet qui a donné lieu à ma maîtrise [1.8.1] et celui de la facture instrumentale que j'ai traitée à travers le film « De l'arbre au xylophone », réalisé en collaboration avec Laurent Venot [2.1.2]. Quant à ma thèse, elle a été orientée suivant trois axes :

- les processus d'apprentissage du jeu des instruments ;
- la conception et la réalisation musicales ;
- la catégorisation.

1.1. Un apprentissage opératoire de l'ethnomusicologie.

Mon apprentissage de chercheur s'est effectué par la recherche dans le cadre de l'équipe des ethnomusicologues du Lacito. Il ne s'agit pas seulement d'une formation à l'ethnomusicologie, mais d'une façon d'envisager la recherche et le travail de chercheur en sciences humaines. Cette formation a construit les fondements de mon activité d'enseignant chercheur tant par l'acquisition de principes théoriques et méthodologiques, mais aussi par un cheminement de pensée visant à faire évoluer les perspectives de la discipline en dehors de ses champs d'intervention habituellement reconnus. Ainsi, en étant intégrée dans cette équipe de recherche et en assistant au séminaire de Simha Arom, j'ai acquis les savoirs et les savoirs-faire liés à la pratique « spécifique » de l'ethnomusicologie qu'il a fondée. En effet, en s'attaquant à l'étude de la systématique des musiques centrafricaines, Arom (1985) a dû mettre en place des outils conceptuels et méthodologiques lui permettant dans un mouvement de va-et-vient permanent d'accéder aux principes de cette systématique et ensuite d'en rendre compte (Arom 1969, 1987, 1991a, 1992a, 1992b, 1993). Son influence s'est étendue tout autant dans le domaine des définitions des paramètres musicologiques que dans la mise au point de méthodes. Dans le cas des définitions, il s'est agi d'intégrer les résultats obtenus dans celles conçues par et pour la musicologie occidentale et bien souvent considérées comme des données universelles. Ce cadre s'est révélé très vite être beaucoup trop étroit. Les résultats obtenus dans l'analyse des musiques centrafricaines ont ainsi nourri la réalisation de typologies et la redéfinition de bien des concepts du vocabulaire musicologique concernant les domaines de la métrique, du rythme ou de la polyphonie par exemple.

En considérant chaque paramètre musical pour lui-même, le cadre méthodologique établi par Simha Arom permet de mettre au jour un certain nombre de valeurs possibles pour chacun d'entre eux. Appliqué à un patrimoine musical, cette méthode aboutit à la formalisation de la systématique musicale de ce patrimoine. Étendue aux patrimoines de différentes populations, elle conduit à des typologies. C'est par la réflexion sur des méthodes unifiées et par leur application systématique que les travaux sur les échelles des musiques de République centrafricaine ont pu être menées. Cette même perspective a conduit à différentes typologies, telle que celle des procédés polyphoniques. Les travaux collectifs qui ont été menés enfin sur les processus de catégorisation des musiques d'un ensemble de populations de tradition orale a bénéficié de cette expérience en faisant non seulement appel aux outils de la description, mais aussi ceux de la systématique, de la modélisation et des typologies (Arom et al. 2007 ; 2008).

Dans l'équipe, les différents acteurs de la recherche sur les échelles des musiques de République centrafricaine (S. Arom, V. Dehoux, S. Fürniss, G. Léothaud, F. Voisin) ont eu à cœur de me faire acquérir les compétences nécessaires au traitement du sujet qui m'avait été attribué, à savoir l'étude du système scalaire des xylophones des Banda Gbambiya de RCA. C'est ainsi que j'ai été plongée dans un bain d'articles aussi bien

concernant les fondements de la pensée ethnomusicologique de Simha Arom que ceux concernant des pratiques plus circonscrites et qui avaient été étudiées par Vincent Dehoux (1986, 1988, 1991a, 1993, 1996), en particulier celles pour xylophones. Ce dernier, encadrant officiel de mon mémoire, a orienté ma formation en m'offrant la possibilité d'avoir accès au cadre général de production des musiques jouées sur les xylophones. Il était ainsi en train de finaliser la réalisation de son disque consacré aux musiques pour xylophones de République Centrafricaine (1991b). Constatant à travers ses travaux la diversité que pouvait recouvrir cet instrument au sein de populations différentes, je me suis formée en organologie, afin de comprendre les différences entre ces instruments et d'être en mesure de les décrire avec les outils adéquats. C'est ainsi que j'ai travaillé l'ouvrage de Dournon et Arom (1981) et que je me suis plongée dans les volumes du *New Grove Dictionary of music* consacrés aux instruments de musique.

Ce travail m'a permis de découvrir la diversité des instruments de musique non seulement d'Afrique centrale, mais aussi à l'échelle mondiale. Le tout étant illustré par la découverte et l'écoute des disques des collections Ocora et Chants du monde. Cette connaissance approfondie de l'organologie a trouvé tout son sens dans deux domaines de mon activité. Ainsi, elle constitue la base de mon enseignement de l'ethnomusicologie où je fais découvrir les musiques du monde à mes étudiants et leur fais acquérir la terminologie scientifique adéquate à travers la découverte de la diversité des musiques instrumentales. Dans le cadre de mon travail extensif au Gabon, elle m'a permis d'établir l'inventaire des instruments de musique de ce pays et d'être à même de repérer des spécificités de facture dans les instruments de certaines populations, voire de certaines régions.

Au fur et à mesure de l'avancement de mes recherches, j'ai acquis de nouvelles compétences en fonction des nécessités et des opportunités qui se sont présentées. C'est en cela que je considère la formation que j'ai reçue comme opératoire. Devant effectuer des enregistrements sur le terrain, j'ai bénéficié de séances de formation à l'enregistrement conventionnel et analytique non seulement d'un point de vue strictement technologique, mais aussi en profitant de l'expérience de mes devanciers qui m'ont abreuvée de leurs conseils et astuces pour pallier aux difficultés particulières des conditions d'enregistrements sur le terrain. Il en a été de même pour les techniques d'enquête et la transcription musicale. Ma formation s'est considérablement accrue à partir du moment où j'ai dû traiter le corpus que j'avais collecté.

Une véritable caractérisation de ces musiques ne peut éviter le stade de leur transcription. Cependant, comme pour toutes les musiques de la même région et de l'Afrique bien souvent, il n'est pas envisageable de le faire à partir des seuls enregistrements conventionnels. Il est par conséquent nécessaire de recourir à la méthode d'enregistrement en play-back (Arom 1985 ; Dehoux 1986 ; Olivier 1985).

Cette technique d'enregistrement nécessite des aménagements perpétuels en fonction des musiques en présence. Travailler avec des xylophones demande un arsenal d'astuces afin de pouvoir entendre et donc transcrire chacune des mains séparément (Le Bomin 2000) ; s'agissant d'une harpe il faut demander aux musiciens de jouer alternativement chacune des deux mains. J'ai peu à peu découvert que l'application de cette méthode exige surtout une connaissance fine et préalable des inter-dépendances entre les

différentes parties de la polyphonie : quelle partie est la référence des autres ? Il s'agit donc de déconstruire l'édifice polyphonique et de proposer des jeux de reconstruction aux instrumentistes jusqu'à ce qu'ils approuvent une, voire plusieurs combinaisons. Si l'expérience est fastidieuse au début, elle permet d'acquérir une compétence analytique de cette musique qui fait que l'ethnomusicologue identifie de lui-même de façon de plus en plus efficace la structure conceptuelle de la polyphonie et donc sait déterminer les différentes références des acteurs musicaux en présence.

Les transcriptions auxquelles les enregistrements analytiques permettent d'aboutir ne sont pas destinées à offrir des partitions de musiques à reproduire. Elles sont un premier stade d'analyse et en présentent les premiers éléments : périodicité, mode de subdivision de la pulsation, tempo, échelle, etc. Elles ne cherchent pas non plus à refléter les moindres nuances de l'exécution sachant bien que les conditions d'enregistrement ainsi que les techniques instrumentales ne sont pas sans faille. La transcription est un croquis ne reproduisant que les éléments nécessaires à l'étude.

À partir de ces transcriptions l'analyse musicale proprement dite peut avoir lieu. S'agissant de musique cyclique, le découpage de la forme se base sur le principe de répétition. Nicolas Ruwet pose le problème du découpage des formes en musique et plus particulièrement celui des paramètres entrant en jeu dans ce découpage. Basant sa méthode sur "la constatation empirique du rôle énorme joué en musique, à tous les niveaux, par la répétition", il définit son paramètre de découpage comme étant celui de la répétition : "Répétition signifie identité entre des segments répartis à divers endroits de la chaîne syntagmatique" (Ruwet 1972 : 111). Aussi, s'agissant d'une musique cyclique, les différents énoncés peuvent être considérés comme équivalents. Il est alors possible de superposer sur un axe vertical, paradigmatique, les éléments se regroupant dans le même paradigme formant une classe d'équivalence. Les éléments qui la composent sont échangeables en un même point et répondent à un principe de commutation :

"Par commutation il faut entendre ici l'opération qui consiste à substituer les uns aux autres des termes différents appartenant à un même paradigme ainsi que le principe en vertu duquel cette opération peut avoir lieu". (Arom 1985 : 265).

Ainsi, les éléments d'un même paradigme peuvent être comparés pour observer les différents aspects que peut prendre une même position. C'est ainsi que l'on peut mettre au jour les différents types de variations dont peut faire l'objet une même position dans le cycle. Cependant comme le remarque très justement Jean-Jacques Nattiez

"Ces variations sont donc équivalentes fonctionnellement en tant qu'elles sont substituables l'une à l'autre en un point donné du syntagme, elles ne sont sûrement pas identiques dans la conscience de l'autochtone puisque, au contraire, sa capacité de varier le modèle est un critère d'excellence dans sa communauté". (Nattiez 1991 : 77)

Cette citation de Jean-Jacques Nattiez permet également de mettre l'accent sur une autre étape de l'analyse de ces musiques développée particulièrement par Simha Arom, qui est celle de la modélisation. En effet, comme dans la majeure partie des musiques traditionnelles où une certaine liberté est offerte aux interprètes, chaque réalisation d'une même pièce donne à entendre quelque chose de nouveau, ceci par le jeu des variations. Cependant, que ces versions soient écoutées par les gens qui la pratiquent habituellement

ou des oreilles exercées, elles sont toujours reconnaissables d'une version à l'autre. Il existe ainsi une proportion d'éléments variables et d'autres stables qui permettent de maintenir l'identité de la pièce. En donnant accès à la version minimale d'une pièce ou d'une de ses parties constitutives, la modélisation permet de dégager la référence à partir de laquelle les musiciens effectuent des variations. Ainsi, pour Simha Arom

"Le modèle est une représentation à la fois globale et simplifiée de l'objet ; il le caractérise tout en condensant, en une représentation qui en accuse la singularité, l'ensemble de ses traits pertinents, et eux seulement.

Dans les musiques centrafricaines le modèle équivaut à la réalisation minimale - c'est à dire la plus dépouillée, la référence ultime - d'une entité musicale qui puisse être identifiée comme telle par les détenteurs de la tradition à laquelle elle appartient". (Arom 1987)

Les travaux de Vincent Dehoux (1986 et 1993) ont montré que dans plusieurs ethnies centrafricaines le modèle d'une musique instrumentale était directement accessible auprès des musiciens en étudiant les processus d'apprentissage :

"La découverte par Vincent Dehoux de l'existence, pour chaque pièce du répertoire des "chants à penser"³, de plusieurs modèles de difficulté croissante, et leur mise au jour (op.cit) présentent un double intérêt : elles éclairent les modalités selon lesquelles l'apprentissage d'un instrument traditionnel est sous-tendu par des principes pédagogiques aussi cohérents que rigoureux ; elles montrent par ailleurs, de façon fort éloquente, le processus par lequel un matériau qui, de prime abord, se présente comme homophone, se transforme de façon progressive jusqu'à devenir parfaitement contrapuntique (Arom 1985).

Aussi, le modèle n'est-il pas *déduit* de la description, mais émerge naturellement par un travail en interactivité avec les praticiens de la musique étudiée.

Ces différents principes théoriques et méthodologiques sont les fondements de l'ethnomusicologie telle que je l'ai apprise et la transmet à mon tour.

L'acquisition des savoirs théoriques et méthodologiques en ethnomusicologie a donné lieu à une profonde transformation de mon savoir musical. Durant tout mon cursus jusqu'alors, il n'avait jamais été question de remettre en question des définitions existantes ou des méthodes d'analyse éprouvées par des générations de musicologues. Il n'était pas question chez eux d'innovation méthodologique et encore moins d'expérimentation ; je n'avais jamais entendu le terme de *systématique musicale* et encore moins celui d'*analyse paradigmatique*.

Il faut bien comprendre que les enseignements dispensés par Simha Arom lors de son séminaire ou de toute discussion formelle ou informelle n'avait rien à voir avec la formation qui était dispensée à l'époque à l'UFR de musicologie de Paris IV. Le seul cadre dans lequel j'évoluais alors et qui entraînait en résonance avec celui de ce cadre de recherche était celui de l'apprentissage de la musique ancienne occidentale et celui de différents instruments de musique. En effet, il s'agit d'une tradition musicale où l'interprète a la capacité et le devoir d'effectuer un travail codifié d'ornementation, mais avec une certaine liberté. Cette codification de l'ornementation est variable d'une époque à l'autre, d'un pays à l'autre ou d'un compositeur à l'autre. Si le support est avant tout

³Il s'agit d'un répertoire de musique pour *sanza* des Gbaya 'Bodoé de RCA qui a fait l'objet de l'ouvrage *Chants à penser Gbaya (Centrafrique)* (Dehoux 1986).

écrit, l'interprète s'en échappe bien vite afin de créer à chaque fois une interprétation unique et originale. Même s'il ne s'agit pas d'une activité de recherche à proprement parler, la relation unissant conception et réalisation dans ce cadre est une constante interrogation et un préalable à toute exécution. Ma formation d'instrumentiste, quant à elle, a été une école de rigueur et d'exigence qui, avec le recul que permettent les décennies passées, est la seule à avoir été comparable à celle qui m'a été donnée en tant que chercheur. Qui n'a pas travaillé un trait particulièrement ardu sur son instrument en changeant le rythme, en le jouant à l'endroit, à l'envers, en le dénaturant complètement afin de vaincre l'obstacle technique pour aboutir à son expression musicale ne peut comprendre le rapport entre cette façon particulière de faire et la présentation d'un travail au séminaire de Simha Arom ou la rédaction d'un texte sous sa direction.

Outre cette formation à l'ethnomusicologie, le contexte de l'équipe a également eu la particularité de me donner accès à l'activité de chercheur dans sa globalité, à savoir à la participation à des colloques [3.1.1], [3.1.2], [3.1.3], [3.1.4], à la rédaction d'articles [1.3.1], [1.3.2], [1.3.3], [1.3.4], [1.4.1], [1.4.2], à la publication de disques [2.1.1], [2.1.3] et de film [2.1.2], à l'organisation de colloque [3.3.1], [3.3.2], de concerts de musiques traditionnelles [3.5.2] et à l'édition d'ouvrage collectif et de revue [1.2.1], [1.2.2], [1.2.3]. C'est ainsi que j'ai été incitée à présenter les étapes de mon travail à différentes rencontres internationales tel que le Séminaire Européen d'Ethnomusicologie [3.1.1], [3.1.3] ou l'International Council for Traditional Music [3.1.4]. J'ai pu présenter mes résultats sur les échelles musicales dans le cadre du colloque *L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale* [3.2.8] ce qui a été suivi par une publication dans la revue *Musicae Scientia. The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* [1.3.4]. L'article collectif que nous avons rédigé pour l'Encyclopédie de la musique Einaudi sur la typologie des procédés polyphoniques [1.4.4], [1.4.5] a été l'occasion d'apprendre à réaliser une typologie, à la formaliser tout comme la synthèse que nous avons effectuée sur les procédés rythmiques dans les musiques d'Afrique centrale [1.3.1]. Cette intégration dans le milieu de la recherche a également donné lieu à la participation à la rédaction des rapports d'activité de l'équipe, à la rédaction de projets, à la recherche de financements et à la rédaction de rapports de projets.

Cette ambiance d'émulation a provoqué des interventions dans le domaine de la valorisation et de la diffusion de la recherche. Suite à une présentation de mon travail et de mes enregistrements aux Journées d'Etude de la Société Française d'Ethnomusicologie qui m'avait accordé un financement pour mon premier terrain en Centrafrique, j'ai été encouragée par différents membres à présenter une maquette de disque pour la collection Ocora/Radio France. La réalisation du disque « Xylophones de l'Ouham Pendé » [2.1.1] qui présente des enregistrements réalisés chez les Banda Gbambiya et les Gbaya Bossangoa a été le lieu d'apprentissage des modalités de présentation de mon matériel au grand public et de sa valorisation. Ce disque a obtenu la distinction du « Choc du Monde de la musique », ce qui m'a donné l'occasion de participer à mes premières émissions de radio et à mes premiers articles dans des quotidiens nationaux [3.4.1], [3.4.2].

Les dernières années de préparation de ma thèse ont été pour moi l'occasion de tester et de valider mon autonomie dans différents domaines de l'activité de chercheur. J'ai ainsi rédigé un certain nombre d'articles sur des thématiques différentes et pour des publics différents, à savoir, musicologues [1.3.6], ethnomusicologues [1.3.5] et grand public [1.5.1], [1.5.2]. L'exposition organisée à la Cité de la musique sur les harpes d'Afrique centrale (1999) m'a par ailleurs offert l'occasion de participer à l'organisation de concerts de musique traditionnelle en faisant venir quatre des musiciens avec qui je travaillais régulièrement en République Centrafricaine [3.5.2]. Enfin, mon implication dans la Société des Africanistes en tant que Secrétaire Générale adjointe au même moment, m'a permis de conforter mes compétences de gestion collective en organisant une journée d'étude sur l'ethnomusicologie africaniste [3.3.2]. Dans le même contexte j'ai été la coordinatrice d'un numéro spécial du *Journal des Africanistes* [1.2.2] pour lequel j'ai sollicité la jeune génération d'ethnomusicologues africanistes. Ce numéro spécial a donné lieu à la publication de 9 articles accompagné d'un CD présentant les illustrations sonores des différents articles.

Aussi, à l'issue de la rédaction de ma thèse, j'avais acquis une solide expérience dans le domaine de la recherche à proprement parler, mais aussi dans nombre de domaines connexes de l'activité de chercheur. Parallèlement j'ai eu une activité professionnelle d'enseignante [5.1.1], [5.1.2], [5.1.3], [5.1.4] et [5.1.5].

1.2. La nécessité d'une formation en linguistique.

Ma première recherche a concerné un sous-groupe banda de République Centrafricaine. Il n'existait rien concernant les Banda Gbambiya, mais les Banda avaient fait l'objet de quatre types de travaux :

- ceux en ethnomusicologie de Simha Arom et plus particulièrement ses travaux sur les orchestres de trompes et certaines formations de xylophones ;
- ceux de Vincent Dehoux sur certains orchestres de xylophones ;
- ceux en linguistique de France Cloarec-Heiss ;
- ceux d'administrateurs coloniaux et de missionnaires, seuls travaux permettant d'avoir accès à des descriptions plus ou moins rigoureuses quant au mode de vie de ces populations.

Les Banda Gbambiya sont installés au nord-ouest de la République Centrafricaine, dans la préfecture de l'Ouham. Ils appartiennent au vaste groupe banda, linguistiquement majoritaire en Centrafrique. Répartis en une cinquantaine de sous-groupes dialectaux, principalement installés dans un continuum géo-culturel au centre-est du territoire, les Banda ont fait l'objet de plusieurs décennies de recherche sous la direction de France Cloarec-Heiss (1972, 1986, 1997, 1998, 1999, 2000).



Carte 1 : Aire dialectale banda.

Outre le fait de décrire et d'expliquer le fonctionnement de cette langue (Cloarec-Heiss 1986), celle-ci s'est attachée à comparer les différentes variantes dialectales afin de contribuer à la reconstruction de l'histoire de cette population (Cloarec-Heiss, 1988 et 2000, Cloarec-Heiss et Voisin 1995).

Ainsi, une formation à la linguistique est très vite devenue une évidence dans ma formation d'ethnomusicologue au sein de l'équipe de Simha Arom. Passer par la langue des sociétés étudiées pour comprendre, au moins, leur système musical est une évidence. Il s'agit avant tout d'acquérir un savoir efficace et pertinent sur la terminologie liée au domaine musical.

J'ai ainsi été formée à la phonétique et à la phonologie par France Cloarec-Heiss et Jean Claude Rivière au cours d'une des sessions de semaine d'enseignement au Lacito. Jusqu'à ce jour, la formation qui m'a été donnée au cours de cette semaine intensive m'a permis de collecter des centaines de termes vernaculaires dans le domaine musical, plusieurs dizaines de questionnaires sur les langues bantou du Gabon et d'avoir transcrit les données collectées par Paul Verdu et Marie-France Mifune en Ouganda afin de donner une première identification des langues parlées par les Nsua et les Konjo avec lesquels ils ont travaillé (Verdu 2009).

France Cloarec-Heiss et Paulette Roulon se sont attachées à me faire partager leur expérience de collecte de matériaux linguistiques sur le terrain, que ce soit sous forme de questionnaires ou de textes de la littérature orale tels que les textes de chants, les contes et les mythes. Elles m'ont également assistée pour la transcription de ces données et leur

restitutions [1.8.3]. C'est ainsi que j'ai été sollicitée pour collecter le Qil⁴, les textes de chants et le récit d'origine des xylophones chez les Banda Gbambiya. J'ai traité une partie de ces matériaux dans ma thèse et intégré les données du Qil Banda Gbambiya dans la base de données Shoebox⁵, alors que Anne Gwenaëlle Fabre a pu réaliser une première esquisse du banda gbambiya à partir de mes données pour son DEA (Fabre 1997). Paulette Roulon a également joué un rôle extrêmement important dans ma prise de conscience de la polysémie des termes et l'exigence et la pugnacité nécessaire à la compréhension des différents systèmes de représentation de la terminologie vernaculaire.

Cette formation en linguistique a été complétée par la participation à différentes semaines de formation en linguistique et ethno-linguistique du Lacito dans le cadre de la préparation de mon DEA à l'EHESS, en particulier celui de morphosyntaxe conduit par Georges Drettas et qui a trouvé quelques années après une application dans mon analyse ethnomusicologique. Quant aux cours d'ethno-linguistiques dispensés par Nicole Revel, Paulette Roulon Doko, Claudie Haxaire et Elisabeth Motte Florac, ils m'ont permis de comprendre comment la langue permettait d'aborder les systèmes de représentation des populations. Je me rappelle particulièrement les exemples de Paulette Roulon qui nous montrait qu'en fonction de son contexte d'énonciation, un même mot pouvait avoir un sens et son contraire. C'est ainsi que j'ai intégré dans ma démarche scientifique le fait que la traduction en français d'un terme n'était pas synonyme de sa compréhension dans son milieu d'énonciation.

Sensibilisée depuis mes premiers pas dans la recherche à la linguistique, je suis à mon tour co-responsable avec Serge Bahuchet du module « Ethno-linguistique » dans le cadre du Master EDTS du Museum [5.1.13].

⁴ Questionnaire d'Inventaire Linguistique (Bouquiaux et Thomas eds. 1976)

⁵ Shoebox est un logiciel de gestion de bases de données textuelles édité par la [SIL](#). Il permet la saisie, l'affichage, la recherche, le tri, le filtrage, l'impression... de fiches constituées de textes structurés en champs. Plusieurs bases peuvent être ouvertes en même temps et des liens peuvent s'établir entre elles. Il est particulièrement adapté à la gestion de fiches lexicales pouvant comporter de nombreux champs choisis en fonction des besoins et pouvant éventuellement être répétés au sein d'une même fiche (sous-entrée, différents sens, plusieurs phrases illustratives avec traduction...).

1.3. Premières étapes de la recherche en ethnomusicologie.

Mes premières recherches en ethnomusicologie m'ont conduite à me consacrer à différentes thématiques. En premier lieu les échelles musicales des xylophones suivant la méthodologie élaborée par Simha Arom et son équipe. A l'issue de ce premier travail, j'ai décidé de persévérer dans l'étude de la musique de l'orchestre pour xylophones des Banda Gbambiya et d'aborder leur systématique musicale dans la perspective suivie par Vincent Dehoux, c'est-à-dire en faisant appel aux processus d'apprentissage de cette musique. J'ai ainsi exploré les concepts de « référence minimale » et de « variations » en reliant les états conceptuels de la musique à ceux de sa réalisation. C'est dans ce cadre et au cours de différentes missions de terrain que j'ai pu compléter mon travail sur les échelles en faisant construire un orchestre de xylophones et observer les techniques d'accordage des instruments. Tout en menant cette recherche spécifique sur la musique pour xylophones, différentes problématiques collectives ont vu le jour au sein de l'équipe d'ethnomusicologues du Lacito et c'est ainsi que j'ai abordé celle de la catégorisation musicale. Ces recherches ont été basées sur un corpus que j'ai collecté sur le terrain au cours de quatre missions de trois mois sur quatre ans, soit un total de douze mois.

Les suites données à ce travail nécessitent ici de rentrer suffisamment dans le détail des résultats car ils constituent le fondement des méthodes et des concepts théoriques sur lesquels s'appuie mon travail actuel et en particulier celui de la phylogénie musicale.

1.3.1. Les échelles musicales des xylophones des Banda Gbambiya de République Centrafricaine.

Cette problématique sur les échelles musicales, faisant partie du vaste programme de mise au jour de la systématique musicale des populations de cette région, a fait l'objet de nombreuses publications⁶.

Elle peut se résumer de la façon suivante. Si le pentatonisme des échelles de cette région ne fait aucun doute, les difficultés pour identifier la grandeur de leurs intervalles constitutifs ne permettent pas de le qualifier plus précisément. En effet, il existe une très grande variabilité à différents niveaux à savoir celle des populations différentes, entre des instruments identiques au sein d'une même population, voire même entre deux instruments fabriqués par un même facteur d'instrument. Cette question n'est par ailleurs en rien spécifique à une région de la Centrafrique, ni à une population, mais bien au contraire, on la retrouve aussi dans bien d'autres musiques, fussent-elles instrumentales, voco-instrumentales ou strictement vocales.

Mon sujet a concerné le système scalaire de l'orchestre de quatre xylophones portatifs à résonateurs multiples des Banda Gbambiya installés à l'ouest de la République Centrafricaine [1.8.1]. Le but de la recherche a consisté, d'après un corpus de seconde main collecté sur le terrain en 1989 et en 1991 par l'équipe de Simha Arom, à répondre aux hypothèses existantes sur la nature des systèmes scalaires de ces instruments. Mon étude ne prétendait pas aboutir à identifier le système scalaire, mais à faire un état de la

⁶ Le n° 23 de l'Analyse musicale regroupe les articles essentiels concernant cette problématique ; Arom, & Fürmss. 1992 ; Arom, Léothaud & Voisin, 1997 ; Arom & Voisin, 1997.

question et proposer de nouvelles hypothèses ainsi que de nouvelles propositions d'enquête. Le corpus mis à ma disposition, comprenait d'une part six heures d'enregistrements vidéo qui témoignent des expérimentations menées au cours de deux missions chez les Banda Gbambiya ainsi que des mesures acoustiques d'intervalles, et d'autre part, des enregistrements audio de cette musique en contexte. J'ai ainsi effectué les scripts de ces différentes heures de vidéo en relevant les réactions et les actions des musiciens, en les reliant aux mesures acoustiques, afin de mettre au jour les processus d'accordage des instruments dans ce contexte expérimental.

Les apports de ce premier travail ont été de différents ordres et de différents niveaux. Il y a eu ceux liés au sujet lui-même et ceux dus au cadre dans lequel cette recherche a eu lieu. Aussi, j'ai pu mettre au jour les principes suivants. En premier lieu, la nécessité de favoriser le point de vue endogène dans la reconnaissance de parenté des degrés et non pas le résultat acoustique. Cette approche était facilitée par les enquêtes menées par l'équipe sur une verbalisation en langue gbambiya des liens de parenté entre le son des lames sur un même instrument et entre les différents instruments. Ainsi, les enquêtes ont montré que les Banda Gbambiya identifiaient des degrés pouvant être identiques entre plusieurs xylophones comme étant "jumeaux" « *ameya* » et d'autres relevant d'un rapport d'octave par l'assimilation à la "mère" « *eyi* » pour la limite grave et petit (dans le sens de "petit de ...") « *aya* » pour la limite aiguë. Cependant deux degrés conceptuellement « *ameya* » peuvent ne pas être accordés exactement à l'unisson. En décrivant les films, je me suis interrogée sur les capacités réelles d'accordage des différents musiciens auxquels il était demandé d'intervenir sur les modèles d'accord proposés par le synthétiseur. En effet, au sein d'un orchestre occidental, chaque instrumentiste se charge d'accorder son propre instrument. Il existe également un grand nombre d'instruments dont l'accord est fixé une bonne fois pour toute par le facteur des instruments. Ce qui est par exemple le cas du xylophone, que l'on soit en contexte occidental ou africain. Or, les films montraient des musiciens qui passaient d'un xylophone à un autre, bien que leurs configurations soient différentes, comme si leur compétence était valable pour chacun des instruments, malgré leurs différences. C'est ainsi que je relevais que :

« Il est important par exemple de voir si un musicien peut tout d'abord accorder un autre xylophone que le sien et, dans l'affirmative, observer s'il va reproduire sur l'un l'accord qu'il a effectué sur l'autre ou, si au contraire, il va réaliser un accord original. Au même titre, il est intéressant de comparer l'accord d'un xylophone tel qu'effectué par deux instrumentistes, pour définir des facteurs communs pertinents pour chaque instrumentiste ou pour chaque instrument ». [1.8.1]

Cependant, s'agissant d'analyser les résultats filmés d'un protocole expérimental mené par des tiers, j'ai dû évaluer le niveau de précision des instrumentistes. J'ai donc cherché à déterminer quelle précision pouvait être obtenue dans l'accord de lames correspondant à des unissons ou à des octaves, seuls intervalles faisant l'objet d'une verbalisation endogène explicite. En effet, conceptuellement, le discours des musiciens a montré que les lames correspondant à des unissons sont considérées comme jumelles et celles correspondant à l'octave s'inscrivent dans le rapport « mère – petit ».

C'est ainsi que j'ai pu mettre en évidence qu'un même instrumentiste pouvait accorder deux lames à l'unisson à zéro cent⁷ près. De la même manière, deux lames en relation d'octave peuvent être accordées à un intervalle de 1200 cents, ce qui est acoustiquement la valeur de l'octave parfaite. A ce stade, la notion de marge de tolérance qui était habituellement utilisée par les membres de l'équipe semblait caduque. En effet, elle désigne la différence entre intervalle acoustique et celui réalisé par les détenteurs de la tradition⁸ (Pelletier-Ortiz 1991) ce qui connote plus ou moins que les musiciens ont une marge de précision plus ou moins importante. J'ai donc adopté l'expression « marge de réalisation » à partir du moment où il s'est avéré que les intervalles acoustiques pouvaient être matérialisés par les instrumentistes et ceci à plusieurs reprises et dans des cas bien précis et que, dans d'autres, ils ne l'étaient pas. Ainsi, j'ai introduit dans la réflexion collective l'idée que les marges constatées ne résultaient pas nécessairement d'un consensus culturel de tolérance vis-à-vis d'une « justesse absolue », mais davantage issues d'un consensus de réalisation d'intervalle dont l'objectif n'est pas la justesse absolue, mais une réalisation culturelle, *dans une certaine marge de cet intervalle*. Dans ce cas, il s'agit d'un choix culturel recherché et validé par la communauté.

A l'issue de cette étude, il me semblait important de revenir quelques pas en arrière dans le processus de recherche et d'observer comment l'accordage s'effectue dans le contexte de la fabrication des instruments et plus encore de l'orchestre. En effet, à partir des expérimentations filmées, ne connaissant pas les compétences musicales des uns et des autres vis-à-vis des instruments de l'orchestre, il n'était pas possible de comprendre qui avait vraiment la capacité d'accorder les xylophones. Tous étaient musiciens, mais tout musicien n'est pas forcément à même d'accorder son instrument. Par ailleurs, le xylophone étant un instrument dont l'accord est fixé lors de sa construction, quelles sont réellement les compétences d'instrumentistes dans l'accordage réalisé de façon expérimentale.

Mon interrogation portait aussi sur les contraintes de l'accordage. Ayant observé des correspondances d'unisson ou d'octave entre les lames des différents xylophones, il s'agissait également de voir si ces mêmes intervalles faisaient l'objet d'une attention particulière et de quelle manière. Même s'il est d'usage de dire qu'il n'existe pas de notion de hauteur absolue dans l'accord des instruments de musique africains, la précision portée à l'accord de certaines lames m'a conduite à m'interroger sur l'existence d'un éventuel référent dont j'ignorerais la nature. Enfin, la fonction précise du mirliton dans la conception de l'accord restait pour moi une énigme.

1.3.2. De l'arbre au xylophone : l'accordage *in vivo*.

L'idée de faire construire des xylophones a germé lors de ma seconde mission sur le terrain alors que le facteur des instruments, Joseph Yadéré, avait immobilisé les

⁷ Le cent est une mesure des intervalles acoustiques. Un cent correspond à un centième du demi-ton tempéré.

⁸ « La tolérance est définie comme étant la marge qui existe entre les différentes fluctuations de hauteur tant qu'elles sont perçues par les tenants de la tradition comme matérialisant un même degré dans leur système » (Pelletier-Ortiz 1991)

instruments pour les réparer. Il avait décidé de faire le ravalement complet des instruments en les démontant et en remplaçant les pièces défectueuses. J'ai ainsi pu observer tous les éléments constitutifs des xylophones, les procédures d'accordage des lames sur un même xylophone, entre différents xylophones, mais aussi le choix des résonateurs par rapport au son émis par chacune des lames. Sans oublier le rôle joué par le mirliton dans la touche finale du son de l'instrument. Cependant, il s'agissait d'un orchestre existant et les réparations ne touchaient pas les lames qui étaient toutes en service depuis bien longtemps. J'ai donc envisagé avec Joseph Yadéré la possibilité de construire un nouvel orchestre. En théorie, ceci n'est pas possible, un facteur de xylophones ne réalisant qu'un orchestre dans sa vie en lui apportant ensuite les réparations nécessaires. Joseph Yadéré a accepté à condition que l'orchestre qu'il fabriquait soit pour moi et ne reste pas au village.

Le travail⁹ s'est déroulé sur une période d'un an avec deux missions, la première ayant consisté à sélectionner les matériaux et à les mettre à sécher, la seconde ayant conduit à la fabrication elle-même. Vingt-cinq heures de rush ont été filmées et ont permis la réalisation du film « de l'arbre au xylophone »¹⁰ [2.1.2] réalisé en collaboration avec Laurent Venot et qui a reçu la mention spéciale du Jury au Bilan du film ethnographique (1997)¹¹. Cette opération a donné lieu à la rédaction d'un mémoire pour la direction de la Musique et de la Danse du Ministère de la Culture et à une note d'information dans le Journal des Africanistes [1.6.2]. Plus récemment, la restauration de l'un des xylophones de la collection a également fait l'objet d'un rapport de stage pour l'école du Louvre (Watine 2011).

Il n'est pas possible ici de rentrer dans tous les détails de la construction. Je n'aborderai donc que les principes dégagés quant à la conception et la réalisation de l'accord des instruments.

La chronologie de la construction des instruments suit l'ordre de leur importance respective au sein de l'orchestre. Tout au long de la construction, les instruments sont accordés individuellement, puis les uns par rapport aux autres, c'est-à-dire qu'ils sont accordés dans un premier temps par rapport à leurs degrés contigus, puis les intervalles d'octave, après quoi les unissons sont vérifiés. Enfin, l'accord est ajusté et validé à travers la réalisation de pièces du répertoire.

Les lames font l'objet d'un accordage continu de leur mise en forme, à partir de bûches de bois, jusqu'au choix de chacun des résonateurs, étape qui marque la fin de leur accordage. Elles sont d'abord réparties entre les quatre instruments à partir d'un grand

⁹ La fabrication de l'orchestre a bénéficié d'un double financement. Une bourse de la Direction de la Musique et de la danse du Ministère de la Culture m'a permis de m'associer à Laurent Venot et d'envisager la réalisation d'un film sur la construction. Quant à l'orchestre et à différents objets correspondant à différentes étapes de fabrication, ils ont été achetés pour intégrer les collections d'instruments de musique du Musée de l'Homme (MH 995.6.1 à 15) et ont déménagé depuis au Musée du Quai Branly (n° 71. 1995). [2.2.1], [1.6.2], [3.2.6].

¹⁰ Ce film est proposé dans la clef USB jointe à ce mémoire.

¹¹ L'apprentissage de la prise d'images que j'ai pu suivre pour la réalisation de ce film, m'a permis par la suite d'intervenir dans le cadre de différents cours afin de faire partager mon expérience [3.2.6], [3.2.9], [3.2.10].

xylophone sur fosse. Les lames y sont disposées en respectant la topologie de chacun des quatre xylophones. Le suivi scrupuleux de la construction de l'accordage des lames a permis de révéler différents principes qui, pour certains, remettent en cause des idées généralement admises sur la conception de l'accord dans les musiques centrafricaines. Ainsi, j'ai pu mettre au jour l'existence d'une notion de hauteur absolue. Celle-ci est matérialisée par une lame précise du xylophone soliste. Appelée *eyi*, la lame mère qui correspond à la lame la plus grave du xylophone soliste. Accordée par le prédécesseur du facteur du nouvel orchestre, il s'agit d'une lame diapason à l'unisson avec la lame correspondante de son propre orchestre. Le facteur intègre cette lame dans son xylophone soliste tout en façonnant celle qu'il transmettra à son successeur. Cette lame constitue le point de départ de l'accord de tout futur orchestre.



Photo 2 : Mise en forme des lames des différents xylophones par Joseph Yadéré et ses assistants.
Photo : Sylvie Le Bomin



Photo 3 : Sélection d'un résonateur par rapport à la hauteur du son de la lame.
Photo : Sylvie Le Bomin

L'accordage est effectué par rapport à la perception globale de l'orchestre, c'est à dire qu'un xylophone est accordé pour lui-même, mais aussi par rapport au rendu sonore global de l'orchestre. Ceci s'est vérifié dans la comparaison de l'accord du nouvel et de l'ancien orchestre. J'ai ainsi pu constater l'écart important existant entre l'accord des lames des deux orchestres, excepté celui de la lame diapason, les deux orchestres étant bien évidemment considérés comme bien accordés d'un point de vue endogène. En effet, en partant d'une lame accordée à l'unisson d'un orchestre à l'autre, j'aurais pu me croire en terrain connu avec un "La3" et des intervalles identiques déduits en conséquence d'un instrument à un autre. Déduits en conséquence certes, mais loin d'être identiques. Ainsi, tous les intervalles constitutifs du nouvel orchestre se sont révélés être différents de ceux correspondants de l'ancien orchestre. A un tel point, que lors de la fête de consécration du nouvel orchestre, il était impossible d'échanger les instruments des deux orchestres pourtant dus au savoir-faire du même facteur.

Dans mon mémoire de maîtrise [1.8.1], j'avais défini la marge de réalisation au niveau de l'accord des degrés tel que je pouvais l'observer, à savoir au niveau des intervalles isolés, soit sur un xylophone, soit entre deux xylophones. Ici, la marge de réalisation s'est révélée devoir être considérée au niveau global de l'orchestre. Ceci tant au plan mélodique, que celui des con-sonances sur un même xylophone et entre xylophones. La

marge de réalisation est par conséquent un compromis entre la réalisation linéaire de l'accord des degrés et la perception globale, con-sonantique, de l'accord de l'orchestre en contexte de jeu. De fait, chaque orchestre a une identité scalaire qui lui est propre.

En ce qui concerne le rôle du mirliton dans la conception de l'accord des lames, le protocole de fabrication montre clairement que celui-ci ne possède aucune fonction à ce niveau. En effet, le mirliton est le dernier élément mis en place dans la construction des instruments ; de fait ni les résonateurs, ni les mirlitons n'interviennent dans le processus de conception de l'accord des lames. Celles-ci sont accordées *avant* la sélection des résonateurs et par conséquent bien avant la pose des mirlitons qui – on l'a dit – constitue l'ultime phase de fabrication. Ceux-ci ont sans aucun doute une incidence sur la durée de résonance et sur le timbre des xylophones, mais aucune sur l'accordage.

1.4. Etude de la systématique de la musique pour xylophones des Banda Gbambiya.

En étudiant la musique pour xylophones des Banda Gbambiya, le principal objectif était de déterminer ce que l'étude des processus d'apprentissage du jeu des instruments pouvait nous apprendre sur les relations existant entre conception et réalisation dans la pratique d'une musique de tradition orale afin d'accéder aux principes conceptuels de la systématique musicale.

Cette perspective m'a demandé de prendre en charge différents aspects de cette musique afin de mieux comprendre son fonctionnement global. Dans un premier temps, il s'agissait de déterminer dans quelle mesure cette musique s'inscrit dans le cadre général de la systématique des musiques centrafricaines établi par Simha Arom. Ensuite, je me suis attachée à dégager les spécificités de cette musique au regard d'une formation originale qui n'avait jamais été étudiée jusqu'alors. Puis, il était nécessaire de déterminer si ces xylophones faisaient l'objet d'un apprentissage global, progressif d'un instrument à l'autre, et/ou progressif pour un seul et même instrument. En d'autres termes, il s'agissait d'étudier une éventuelle variabilité dans l'apprentissage des instruments due d'une part à leur formation en orchestre et d'autre part résultant de leurs fonctions différenciées. Une fois cette question traitée, j'ai pu avoir accès à des énoncés de référence de différentes natures et à des procédés de variation qui m'ont conduite à étudier au plus près les règles de conception des énoncés de référence. Il s'est révélé indispensable de se consacrer de très près aux processus de variation et à la nature de ceux-ci. C'est ainsi que j'ai pu reconstituer le cheminement de construction des énoncés mélodico-rythmiques joués au xylophone de leur conception jusqu'à la réalisation.

Mon travail s'est inscrit dans la continuité de celui de Simha Arom sur la systématique des musiques d'Afrique centrale (1985) et celle de Vincent Dehoux (1986, 1991, 1993) qui avait montré la pertinence de la prise en compte des processus d'apprentissage de ces musiques en révélant l'existence de plusieurs énoncés de référence intimement liés à des techniques de jeu particulières. Ceci dans le jeu de la *sanza* dans un premier temps (1986), puis dans le jeu du xylophone soliste (1991, 1993) dans une vaste étude comparative sur les musiques pour xylophones de République centrafricaine. J'ai montré que la musique *gbambiya* s'inscrit dans le cadre général de la systématique musicale des

populations de république Centrafricaine. Mais le point le plus intéressant est d'avoir validé l'existence de plusieurs « modèles » dans le jeu du xylophone venant ainsi conforter les premiers résultats obtenus à ce sujet par Vincent Dehoux.

Je vais maintenant aborder les principaux résultats acquis concernant les processus d'apprentissage, puis la nature et la fonction des énoncés minimaux et des procédés de variation. Je conclurai par la présentation d'une première tentative d'étude d'un référent musical interculturel, à savoir la reconnaissance d'une même entité à partir de deux versions d'une même pièce provenant de deux populations différentes. Dans mon parcours, cette étude tient une place particulière car elle est, d'une part, un aboutissement des savoirs et savoirs faire acquis à ce stade de ma formation et, d'autre part, le point de départ d'une perspective de recherche fondée sur une démarche comparative.



Photo 4 : Apprentissage du jeu du xylophone d'accompagnement avec Joseph Yadéré.
Photo : Annick Le Bomin

1.4.1. Les processus d'apprentissage.

L'étude de cette pratique musicale par ses processus d'apprentissage avait plusieurs objectifs. Dans un premier temps, il s'agissait de développer la problématique et la

méthode mises en place par Vincent Dehoux¹², sa perspective étant de comprendre les mécanismes musicaux et les techniques instrumentales qui conduisent l'instrumentiste, à partir de références minimales implicites jusqu'à des interprétations dont les possibles semblaient infinis (Arom et Dehoux : 1978). Cette recherche, effectuée sur le répertoire de *sanza* des Gbaya 'Bodoe du nord de la Centrafrique (Dehoux 1986), a permis de révéler qu'il n'existait pas *un* modèle par pièce, mais une cascade de modèles correspondant chacun à des contraintes techniques de jeu sur l'instrument. C'est dans cette perspective qu'il a voulu continuer cette recherche sur les musiques pour xylophones de Centrafrique qui présentaient plus de possibilités et de diversité que le jeu de la *sanza*. Ses premiers résultats, obtenus par l'étude de la musique pour xylophones *manza*, ont montré que ce qui avait été mis au jour pour la *sanza* gbaya était également valable pour un autre instrument soliste, le xylophone, et une autre population, les Manza, avec une *codification des techniques de jeu* puisque celles-ci portent des noms (Dehoux 1993). S'agissant dans les deux cas d'instruments solistes, mon travail fut de comprendre ce qu'il en était au sein d'un orchestre.

Formé de quatre instruments polyphoniques, appartenant à la même famille organologique, l'orchestre de xylophones des Banda Gbambiya présente un cas de figure particulier sur le territoire centrafricain. En effet, leurs fonctions particulières dans l'orchestre – soliste, accompagnement principal, accompagnement secondaire – déterminent des modalités d'apprentissage et des parties différenciées. Ainsi, le protocole d'apprentissage du jeu des instruments est conçu globalement par rapport à l'orchestre. Il commence du jeu du xylophone le plus simple vers le plus compliqué, le principal qui tient une fonction de soliste, celui-ci possédant un protocole d'apprentissage en plusieurs étapes. Ce protocole pour le xylophone principal s'est révélé être le plus proche des cas de figure étudiés par Dehoux.

L'acquisition du jeu du xylophone soliste nécessite des modalités d'apprentissage plus formelles que celles généralement décrites dans le cadre des musiques de tradition orale africaines. S'il n'existe pas de relation de maître à élève à proprement parler, comme pour la transmission de la facture des instruments d'ailleurs, il existe un attachement de l'apprenti à celui qui lui transmet son savoir. Ainsi, l'apprenti doit montrer son intérêt pour qu'on lui consacre de l'attention.

L'apprentissage du jeu du xylophone – et des instruments de musique en général – s'effectue à partir du matériau musical des pièces. Hors la musique elle-même, il n'existe pas d'exercice strictement technique pour la formation des instrumentistes. Aussi, le temps de l'apprentissage permet d'observer à la fois une progression technique ainsi que différents états d'une même pièce liés à cette progression, et qui représentent les étapes d'une codification à complexité croissante conduisant à une maîtrise totale de l'instrument et de son répertoire. Ainsi, le jeu du xylophone d'accompagnement *aya* est appris en premier, car il est d'un abord plus aisé que celui du xylophone soliste, *engere*. N'étant pas indispensable dans toutes les pièces, le xylophone *agoa* ne fait pas l'objet

¹² Elaborée dans sa thèse de troisième cycle, sa forme publiée "Chants à penser" (Dehoux 1986) est une référence incontournable, non seulement pour la connaissance des musiques d'Afrique centrale, mais surtout pour la formation de tout jeune ethnomusicologue aux conditions de travail et de vie sur le terrain.

d'un investissement particulier. Quant au xylophone *oko*, non indispensable, mais au jeu plus complexe que celui d'*aya*, il ne sera appris qu'à la suite du xylophone *engere*. Par ailleurs, contrairement au xylophone soliste, chaque pièce ne possède pas forcément un énoncé qui lui soit propre sur les xylophones d'accompagnement. Cet énoncé peut être commun à toutes les pièces d'une même catégorie musicale, comme peut l'être la partie d'un tambour dans d'autres sociétés centrafricaines. Il consiste en un ostinato mélodico-rythmique caractéristique d'une danse et/ou d'une catégorie musicale.

L'apprentissage du jeu du xylophone soliste est le seul qui fasse l'objet d'une codification qui se caractérise par des appellations spécifiques des trois techniques de jeu et par des énoncés mélodico-rythmiques de base pour chacune des pièces et correspondant à chacune des techniques. La description de ces techniques et de leur spécificité a fait l'objet de 2 articles [1.3.5], [1.3.6]. C'est ainsi que ce travail est venu valider les principes mis au jour par Vincent Dehoux dans le jeu de la *sanza* des Gbaya'Bodoe et du xylophone soliste chez les Manza. Ainsi, l'existence de ces techniques de jeu codifié est commun à des instruments de musique différents et à des populations différentes et pourraient apparaître comme un élément marquant de la systématique du jeu de ces instruments dans les populations de République Centrafricaine.

L'analyse du processus d'apprentissage du jeu du xylophone soliste a permis d'aborder les processus cognitifs qui président à la conception et à la réalisation des pièces. Pour moi, il s'agissait de mettre au jour une éventuelle terminologie, d'étudier les liens unissant les contraintes techniques de l'instrument et ce que les musiciens pouvaient en faire et, enfin, de comprendre si ces modèles successifs existaient et comment ils contribuaient à la formation musicale des xylophonistes.

1.4.2. Des énoncés musicaux de natures diverses et aux fonctions différentes¹³.

Ce travail sur les énoncés m'a permis de dégager différentes natures de références et leurs fonctions à partir des notions de version minimale et de modèle. C'est ainsi que j'ai introduit les concepts de matrice, d'énoncé type, de prototype, de représentation mentale et d'entité.

Chacune des techniques de jeu permet de réaliser un énoncé mélodico-rythmique minimal d'une pièce liée à des techniques qui déterminent ou sont déterminées par de possibles réalisations mélodico-rythmiques. Etant donné qu'il y a trois techniques de jeu, il y a trois énoncés minimaux communs à tous les musiciens pour chacune des pièces. Ceci a été la source de nombreuses et vives discussions entre Simha Arom, Vincent Dehoux et moi-même, le premier défendant le concept de modèle/version minimale unique et Vincent Dehoux et moi-même démontrant l'existence manifeste de plusieurs versions minimales, que nous ne qualifions de « modèles » qu'avec beaucoup de précautions. Je dois dire qu'à l'époque, je ne saisissais pas toute la portée de la polémique. En fait, la mise au jour et la définition du concept de modèle élaborée par Simha Arom (Arom 1991a) était tellement novatrice et déterminante, et d'autant plus

¹³ [3.1.26], [3.2.2], [3.2.4], [3.2.5], [3.2.11].

discutée dans la profession - pour la compréhension de ces musiques - que la discussion en était d'autant plus difficile, à la limite de l'épidermique parfois ... Il était évident pour moi que le problème de la qualification de ces énoncés ne pouvait trouver une solution que dans la compréhension de leur conception et de leur fonction. Il fallait également accepter que ces énoncés puissent renvoyer à différentes qualifications conceptuelles suivant le champ d'analyse dans lequel ils étaient convoqués.

C'est ainsi que j'ai cherché à caractériser les propriétés de ces versions minimales. La première est liée au fait que les musiques en question sont des musiques cycliques et de ce fait, connaître et savoir jouer une pièce revient à ne savoir réaliser qu'une seule phrase qui recèle à elle seule tous les paramètres métrique, rythmique et mélodique nécessaires à son identification. La seconde propriété est définie par la structure formelle de chacune des références. Il s'agit d'un état cristallisé de la combinaison de ces trois paramètres, état concomitant aux contraintes imposées par les techniques de jeu. La troisième correspond à leur fonction cognitive. Il s'agit de références culturellement partagées par l'ensemble de la communauté, sans marque liée aux caractéristiques d'interprétation de tel ou tel xylophoniste. Elles peuvent ainsi être considérées comme des références neutres (Nattiez 1987) et autorisent la caractérisation des parties instrumentales, des pièces et des répertoires. Elles sont, par ailleurs, les références qui servent aux instrumentistes à acquérir les connaissances spécifiques liées au jeu de l'instrument et à se les approprier.

Matrice.

J'ai défini ces versions minimales comme étant des matrices, à savoir des *structures sonores minimales strictement répétitives, cristallisées, issues de l'utilisation de chacune des techniques de jeu et servant de référence aux instrumentistes pour leur interprétation*. Il s'agit en quelque sorte de références mentales. *Pour une pièce donnée, cette matrice est en tout point réalisée de façon identique d'un instrumentiste à un autre.*

De fait, sur le plan technique, une matrice résulte d'un nombre de degrés pouvant être joués et des modalités de déplacement des mailloches ; sur le plan musical, une matrice dérive de l'énoncé mélodico-rythmique d'une autre matrice par l'application de monnayages et de commutations régies par des règles strictes qui donnent naissance à un autre énoncé mélodico-rythmique avec des caractéristiques permettant d'identifier de quelle technique de jeu il provient. *Pour une même pièce, chaque matrice est la forme minimale de réalisation de cette pièce avec une technique de jeu donnée.*

Une fois cette étape de la recherche effectuée, il me restait à mettre au jour les principes qui relient ces différentes formes d'énoncés de référence à la réalisation des pièces en contexte, autrement dit à relier conception et interprétation. Comment l'interprète mobilise-t-il ses acquis ? S'agit-il de références abstraites ou bien ces énoncés sont-ils utilisés au cours de l'interprétation ? Comment ces énoncés interviennent-ils éventuellement dans la distinction du jeu des différents xylophonistes ?

Énoncé type.

Au cours de son interprétation, le xylophoniste fait appel à deux niveaux de référence : la première sera la matrice correspondant à la technique de jeu qu'il utilise ; le second, une transformation de cette matrice, propre à chaque xylophoniste. Ainsi, une matrice

peut être l'énoncé de référence de son interprétation pour un instrumentiste donné. Dans ce cas, les variations en sont directement issues. Les matrices peuvent également faire l'objet d'un premier niveau de transformation de leur matériau mélodico-rythmique. Ce qui signifie que l'énoncé de référence pour le xylophoniste n'est pas celui de la matrice, mais une adaptation qu'il en effectue. Au cours de l'interprétation, les variations ne seront pas construites à partir de la matrice, mais à partir de cet énoncé que j'ai appelé *énoncé type*. Celui-ci est l'énoncé qui, au cours de l'interprétation, revient le plus souvent non modifié et que l'instrumentiste joue le plus fréquemment.

Prototype.

En ce qui concerne les liens existant entre conception et réalisation au cours de l'interprétation, je me suis interrogée sur la fonction de ces différents énoncés référentiels du fait de leur interdépendance. Cette réflexion fait un lien entre ce travail sur conception et réalisation et la recherche menée en parallèle sur la catégorisation. Ainsi, si la première matrice peut être considérée comme le *modèle* dans le sens où elle « condense, en une épure, l'ensemble des traits pertinents et eux seuls de l'objet musical » (Arom 1991a : 70), elle peut également être qualifiée de *prototype*, concept qui ne prend pas seulement en compte la nature de l'objet, mais également sa représentativité au sein d'une catégorie. Le prototype n'est pas seulement la référence ultime, mais également celui qui *génère* de nouveaux énoncés, pouvant devenir référentiels à leur tour, ceux-ci formant une catégorie dont il est le représentant type¹⁴. De fait, chacune des matrices ainsi que les énoncés types, peuvent être considérés comme les prototypes des énoncés qu'ils engendrent. Poussant ma réflexion à la recherche d'une référence ultime qui serait de l'ordre de la *représentation mentale*, je me suis interrogée sur les paramètres qui pourraient en être les éléments constitutifs.

Représentation mentale et entité.

La nature abstraite de ces représentations m'a conduite à introduire la notion d'*entité*, reprise ensuite dans l'article collectif sur la catégorisation. L'hypothèse que j'ai formulée alors par déduction - sans avoir les moyens expérimentaux de la vérifier - était que les représentations mentales, considérées comme entités, sont constituées de valeurs métriques, d'un mode d'enchaînements des degrés qui prévaut sur le respect de la nature des intervalles comme Susanne Fürniss l'avait déjà évoqué au sujet de la musique vocale des Pygmées Aka (Fürniss 1993b) et suivant les parties de xylophones prises en considération, un mode de superposition des degrés (pour la partie soliste) et une structure rythmique (pour les parties de xylophones d'accompagnement). A ces éléments structuraux viennent s'ajouter des modalités d'interprétation. Ainsi, il semblerait que la représentation mentale des parties de xylophones soient constituées de deux *états* qui correspondraient à ce que Michel Denis décrit comme :

¹⁴ Cette idée développée par Eleanor Rosh dans les années 1970 a été ensuite développée par Danielle Dubois (1993) et reprise en ethnomusicologie par Olivier Tourny dans son étude des chants des juifs d'Ethiopie (Tourny 1997).

« Un état de disponibilité, qui correspond à l'existence d'une connaissance en mémoire à long terme, et un état d'actualité, lorsque sous l'effet des processus activateurs, cette connaissance disponible passe à l'état activé ». (Denis 1998 : 346)

Il s'agit de domaines de référence, de caractère implicite, la représentation étant à la fois constituée d'une image réduite à son expression essentielle et des possibles qu'elle est en mesure de générer.

La mise au jour de ces différentes natures d'énoncés de référence était un apport théorique aux connaissances sur les musiques d'Afrique centrale. En particulier, elle a été un moyen de préciser et de nuancer la notion de modèle proposée par Simha Arom. Ceci a été travaillé simultanément par Olivier Tourny (1997) et Jérémy Gardent [5.2.29].

1.4.3. Etude de la nature et de la fonction des procédés de variation.

Au sein d'un vaste ensemble de possibles offerts par la musique, les populations privilégient un ensemble d'éléments mélodiques, rythmiques, mélodico-rythmiques pouvant se substituer les uns aux autres. C'est le principe même des musiques cycliques à variations. Les principes de l'analyse paradigmatique permettent d'identifier les différents procédés de transformation qui constituent des spécificités du langage musical d'une population. C'est ce que Simha Arom et Vincent Dehoux (Arom et Dehoux 1978) ont montré pour un certain nombre de musiques de populations centrafricaines et ce que j'avais la charge d'effectuer pour la musique pour xylophones des Banda Gbambiya.

Faisant partie des traits du langage musical commun et par conséquent assimilés en tant que tels par les xylophonistes, ces procédés de transformation sont maîtrisés techniquement par les instrumentistes au fur et à mesure qu'ils intègrent les différentes matrices d'une même pièce. Il s'agit alors de procédés qui permettent de remplacer une figure mélodico-rythmique en une même position dans le cycle par une autre. Ces procédés de transformation ont deux fonctions : une au niveau de la conception des références collectives en tant que transformations cristallisées ; la seconde au niveau de l'interprétation en tant que variations. Si ces procédés sont les mêmes (monnayages, retards et commutations de différents types), leurs propriétés sont différentes du fait que les premiers sont irréversibles et constitutifs (cristallisées) de la structure formelle de la matrice, contrairement aux variations qui sont, quant à elles, des éléments de l'interprétation et ont par conséquent un caractère éphémère et réversible.

Ainsi, à partir d'une con-sonance [ab], j'ai pu mettre au jour six types de transformations de base qui peuvent également ensuite faire l'objet de transformations plus élaborées.

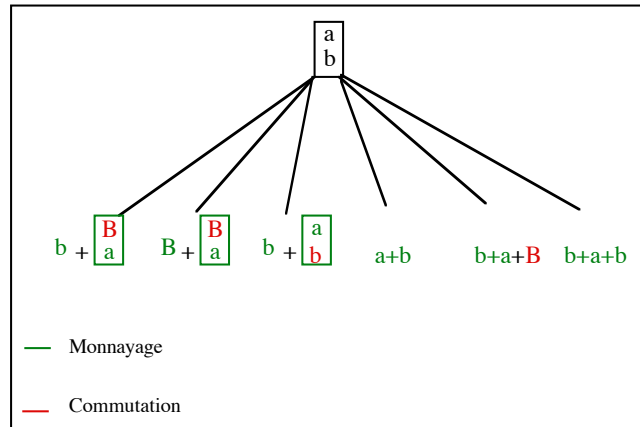
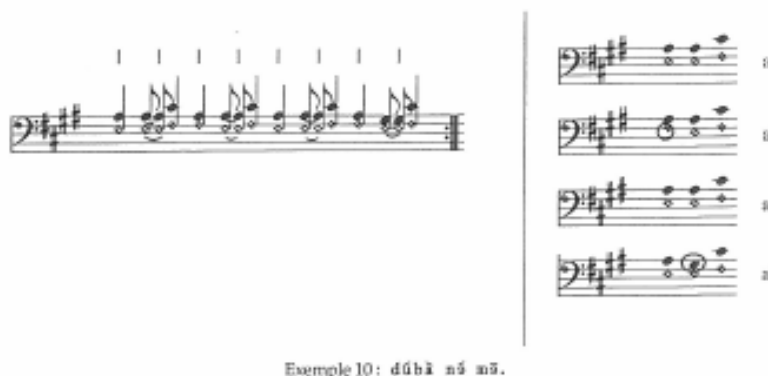


Fig. n°1 : exemple de formes qu'accepte la combinaison de deux degrés, dont l'un des deux possède sa reproduction à l'octave (a et b représentent n'importe quelle note. La version en majuscule représente la même note à l'octave).

L'aspect novateur de mon travail a consisté à étudier l'implication de ces principes de variation sur le plan syntaxique. Je me suis donc attachée à comprendre les principes structurels présidant à la conception des énoncés mélodico-rythmiques. Cette analyse s'est effectuée à deux niveaux. Le premier est celui de la conception des énoncés minimaux afin de remonter au plus près des procédés conduisant à l'élaboration des énoncés mélodico-rythmiques joués par le xylophone soliste. Le second est celui de l'implication des règles mises au jour au niveau de la conception syntaxique, dans la mise en œuvre des procédés de variation au niveau de l'interprétation. C'est ainsi que dans un premier temps j'ai pu révéler certaines règles syntaxiques par la mise en évidence de phénomènes systémiques et en comparant les structures des versions minimales.

Ainsi, au sein du répertoire rituel de musiques pour xylophones des Banda Gbambiya, deux principes fondamentaux président à la conception des versions minimales : celui d'*imitation* et celui de *translation*. En effet, l'énoncé est constitué d'un segment rythmique translaté à l'identique sur toute la durée de la période, sur lequel se greffe un segment mélodique lui-même répété, mais avec des transformations. Ainsi, une période de quatre, de six, de huit ou encore de douze pulsations n'est pas conçue sur cette durée, mais sur celle d'un de ses diviseurs ; les configurations mélodico-rythmiques sont distribuées de façon régulière de part et d'autre d'un axe de translation qui sépare deux segments rythmiques.



Exemple 10: dúbà ná nã.

Fig.2 n°: Exemple d'organisation syntaxique d'un énoncé.

L'étude de l'organisation syntaxique et paradigmatisée au niveau des matrices, mais aussi dans l'interprétation m'a permis d'accéder à de réelles règles de gestion des procédés de variation, règles qui pourraient être de l'ordre de la morpho-syntaxe en linguistique.

Ces constants va-et-vient que j'ai effectués au cours de mon analyse entre l'organisation syntaxique des versions minimales et l'organisation paradigmatisée m'ont permis de montrer un autre niveau de similitudes entre les principes structurels musicaux et linguistiques qui n'avaient pas été envisagés jusqu'alors. En effet, il s'avère que les différentes formes que peut prendre une figure au cours des transformations et des variations sont déterminées par sa position dans le cycle par rapport à l'axe de translation et non uniquement par rapport à la nature de ses éléments constitutifs. Ainsi, l'interprétation musicale répond à un *principe de translation* qui détermine la variation que chaque position du cycle accepte. L'analyse paradigmatisée des versions d'interprétation des différentes pièces du corpus a révélé que deux figures mélodico-rythmiques différentes, mais présentes sur des positions translatées au niveau de la version minimale, adoptent des configurations mélodico-rythmiques identiques au cours de l'interprétation. En revanche, des figures proches dans la version minimale sur des positions non translatées n'adoptent jamais les mêmes configurations au cours de l'interprétation. En d'autres termes, *les composantes mélodique et rythmique initiales d'une position déterminent la configuration mélodico-rythmique que cette position va pouvoir adopter en fonction de sa position par rapport à l'axe de translation de la période. L'incidence du principe de translation permet également d'amplifier voire de créer des similitudes entre deux positions translatées bien que ces dernières ne soient pas identiques ou similaires au niveau de la version minimale.*

Exemple 24 : comparaison de la matrice 1 et de la matrice 2 de la pièce
 ǎghǎngǎlè wǎlǎ kǎtè mǎn jǎ vǎkǎ.

Fig. n°3 : illustration du phénomène de translation. Les figures entourées de couleurs identiques correspondent à des positions translattées.

Ceci conforte d'autant plus l'idée que l'énoncé est conçu par la répétition de segments avec des transformations et que cet apparentement entre les segments est inscrit dans la représentation mentale que les musiciens ont de ces énoncés.

Ainsi, il existe une réelle conception morpho-syntaxique de l'interprétation musicale, puisque la forme que peut prendre une figure dans le cycle est dictée par la place qu'elle y occupe sur l'axe syntaxique.

L'étude minutieuse de ces processus de transformations d'énoncés apparentés peut être considérée comme un prémisses de mes recherches ultérieures sur l'évolution musicale (cf. partie 2.5 et 3).

1.4.4. A la recherche d'un énoncé de référence interculturel.

Pendant toute la période de préparation de ma thèse, j'ai travaillé en étroite collaboration avec les linguistes du Lacito puis du Llacan¹⁵ qui travaillaient dans la même aire géo-culturelle. France Clarec-Heiss particulièrement avait orienté son travail dans une vaste comparaison des différents parlés banda. En relevant des variantes et des invariants dans leurs caractéristiques linguistiques, elle a montré comment il était possible d'identifier des apparentements entre les groupes banda qui, pour certains, étaient éloignés géographiquement. Ceci dans l'objectif plus global de comprendre l'histoire des populations oubangiennes. Ainsi, tout en travaillant chez les Banda Gbambiya, j'ai porté une attention particulière aux travaux menés dans d'autres sous-groupes banda.

Je me suis donc interrogée sur la possibilité de transposer cette perspective développée en linguistique dans le domaine musical et ainsi voir dans quelle mesure parentés linguistique et musicale pouvaient être concomitantes.

L'opportunité de ce travail comparatif m'a été offerte par la proposition de Pierre Nougayrol d'écrire l'article « Ameya » [1.3.6] pour le livre d'hommage à France Cloarec-Heiss. Mes recherches étant alors concentrées sur la musique pour xylophones, j'ai donc orienté la comparaison vers les répertoires pour xylophones des différents sous-groupes banda. Il ne s'agissait pas de réaliser un travail de grande envergure, mais de poser les

¹⁵ Langage, Langues et Cultures d'Afrique Noire (UMR 8135).

bases d'une problématique et de développements méthodologiques qui pourraient prendre une plus grande ampleur dans le futur.

En consultant les transcriptions publiées par Simha Arom (Arom 1985), j'ai repéré une pièce pour xylophone provenant d'un autre sous-groupe banda, les Banda Linda¹⁶, qui partage certains paramètres avec une pièce de mon corpus issue du répertoire lié aux cérémonies consacrées aux jumeaux. Le titre noté par Simha Arom pour la pièce banda linda est *ameya*, qui signifie jumeaux en banda. Le titre de la pièce banda gbambiya quant à lui est *aburu da kongbo*, prénoms attribués à chacun des jumeaux. Cette différence d'appellation n'est cependant pas apparue comme un obstacle, puisqu'il n'existe apparemment qu'une seule pièce strictement consacrée aux jumeaux dans les deux populations. L'enjeu était de vérifier s'il s'agissait dans les deux cas d'une version spécifique d'une entité équivalente chez les deux populations.

Outre ce contexte de performance, ces deux pièces partagent également la catégorie organologique de l'instrument auquel elle est destinée, un xylophone chez les Linda et deux xylophones chez les Gbambiya¹⁷.

La transcription présentée par Arom n'étant pas une version modélisée, il s'avérait nécessaire d'effectuer un travail de modélisation afin de s'approcher au plus près d'une version minimale, telle que celle dont je disposais pour la pièce gbambiya (Le Bomin 2004).

Le résultat a montré une identité commune des deux pièces, basée sur un substrat commun, en d'autres termes qu'il s'agit dans les deux cas d'une même *entité*, réalisée différemment dans les deux populations et fondée sur les paramètres suivants :

- la métricité (périodicité et modalité de subdivision de la pulsation) ;
- une structure rythmique en deux segments translétés ;
- un schéma mélodique basé sur un même ordre de succession des degrés.

De fait, il est également possible de déterminer ce qui fonde l'identité de la pièce dans chacune des populations :

- la formulation rythmique ;
- l'échelle musicale ;
- les intervalles mélodiques et harmoniques ;
- la réalisation mélodique d'un substrat commun.

En conclusion de l'article mentionné, j'ai souligné qu'il était nécessaire d'étendre la comparaison à partir de matériaux correspondant à des états comparables et d'évaluer les limites de reconnaissance de l'entité par les populations concernées. Il est apparu également nécessaire de mettre en place des méthodes permettant de déterminer si l'existence de cette identité commune d'une même pièce témoigne d'une origine commune ou d'un emprunt.

C'est ce que j'ai fait par la suite au Gabon sur une échelle beaucoup plus large.

¹⁶ D'après France Cloarec-Heiss, Linda et Gbambiya, bien que dispersés géographiquement, appartiennent linguistiquement au groupe banda central (Cloarec-Heiss, 1988).

¹⁷ Les xylophones de ces deux populations se distinguent par leurs appellations, le nombre de lames constitutives de leurs claviers, leur disposition sur le clavier, la technique de jeu et la constitution intervallique de l'échelle de l'instrument.

1.5. La problématique de la catégorisation des patrimoines musicaux.

Lorsque j'ai commencé à travailler chez les Banda Gbambiya, mon attention était concentrée sur la musique pour xylophones. A cette époque, le travail de l'équipe des ethnomusicologues du Lacito s'orientait vers un questionnement relatif aux systèmes de catégorisation musicale en vigueur chez les populations dans lesquelles ses membres travaillaient.

Bien que d'autres ethnomusicologues aient travaillé sur les systèmes de catégorisation dans les pratiques musicales des populations de tradition orale — que ce soit pour la détermination de catégories de masques (Zemp 1993) ou de répertoires spécifiques à des castes (Brandily 1974) — peu d'entre eux ont envisagé l'intégralité des répertoires et des traits musicaux qui pouvaient les distinguer les uns des autres. Par ailleurs, il n'existait aucun travail, ni méthodologique ni théorique, sur le sujet. C'est cette voie que Simha Arom a explorée en travaillant sur le patrimoine musical des Aka, le seul sur lequel il ait travaillé de façon exhaustive. Dans son article *Intelligence in Traditional Music* (Arom 1994) il montre comment le monde musical des Pygmées Aka est composé de différents répertoires, nommés dans la langue, qui renvoient chacun à des contextes de production précis.

Il est ainsi devenu manifeste que, si les répertoires pouvaient être caractérisés par des dénominations, ils pouvaient l'être également par des *traits musicaux spécifiques*. Le travail effectué sur le répertoire des chants à penser des Gbaya de République Centrafricaine (Dehoux 1986) a permis de mettre au jour des traits musicaux de différentes natures pouvant conduire à des distinctions entre des répertoires. En effet, si l'ensemble des pièces pour sanza et chant que Vincent Dehoux a étudié appartient au répertoire *Gima ta-mo* — qui se distingue des autres répertoires en ce qu'il est le seul à faire appel à la sanza —, il se divise en deux sous-ensembles qui sont différenciés par un trait musical de l'ordre de la métrique. Ainsi, la « famille » des chants *piere* fait appel à une subdivision binaire de la pulsation alors que ceux de la famille *naa nana* font appel à une subdivision ternaire. Dans son étude comparative des patrimoines musicaux des Aka et des Baka, Susanne Fűrniiss (2007) a entamé la systématisation de ce type de démarche en effectuant un travail de paramétrisation aussi exhaustif que possible afin de permettre une comparaison terme à terme de tous les répertoires d'une même population. Ainsi, d'une étude de la catégorisation basée sur une caractérisation par le plus immédiatement visible ou audible des traits, nous sommes passés à une étude de la catégorisation sur la base d'une démarche analytique systématisée.

Au milieu des années 1990, par l'arrivée d'une nouvelle génération d'étudiants et de jeunes chercheurs travaillant également en RCA (dont moi-même), mais aussi au Cameroun (Susanne Fűrniiss, Hervé Rivière, Nathalie Fernando, et Fabrice Marandola), en Namibie (Emmanuelle Olivier) et en Guyane (Hervé Rivière), les cas de figure se sont multipliés et il est devenu nécessaire de formaliser une telle démarche et de lui donner un cadre méthodologique et théorique validé par les résultats issus de nos différentes recherches.

Regroupant au fil des années un peu moins d'une dizaine d'ethnomusicologues auxquels Jean Molino s'est adjoint dans les dernières années, nous avons effectué un long

travail de réflexion, de conceptualisation et d'illustration sur des cas précis, qui a duré une bonne dizaine d'années (1996 – 2006) avant d'aboutir à une publication collective dans l'ouvrage *Catégories et Catégorisations* édité par Frank Alvarez-Pereyre en 2008 [1.4.6].

Etant donné le caractère pragmatique de ce travail et son approche méthodologique novatrice dans la discipline, nous avons pris l'option de présenter à la fois les aspects méthodologiques et théoriques de notre réflexion, en les illustrant par les nombreux exemples issus des recherches des différents membres de l'équipe. L'article présente notre démarche dans l'ensemble de son processus, que ce soit pour la collecte des données sur le terrain ou pour l'application des concepts dans l'analyse et dans la typologie des catégories mises au jour.

Dans un premier temps, nous avons envisagé l'étude de la catégorisation sous un angle pragmatique ; tout ethnomusicologue se trouve confronté au contexte décrit dans les premières pages de l'article, qu'il souhaite travailler sur la catégorisation ou pas. Tout ethnomusicologue rencontre des ensembles de pièces généralement dénommés dans la langue de la population qu'il étudie, ensembles qui correspondent à un ou plusieurs contextes de performance. Si très vite l'originalité de la prise en compte du point de vue endogène - « vernaculaire » - nous a paru évidente, avec le recul, il apparaît que nous étions les premiers à l'envisager au niveau de *l'ensemble des pratiques musicales d'une population*.

S'agissant de modéliser les processus endogènes de catégorisation musicale, il s'est avéré nécessaire de rendre compte du cheminement conduisant l'ethnomusicologue à identifier les catégories. Cette opération a nécessité la mise en place d'une démarche progressive partant de la description du patrimoine musical à travers l'ensemble des paramètres en usage dans la discipline, pour sélectionner certains d'entre eux en tant que critères eu égard à leur pertinence par rapport aux répertoires étudiés. Enfin, la mise au jour des traits distinctifs permet à la fois de regrouper des pièces dans des catégories et de distinguer ces catégories les unes des autres.

La partie sur la typologie des catégories nous a permis d'expliquer que, bien que travaillant sur la catégorisation musicale, il était possible que certains ensembles de pièces ne se caractérisent pas toujours par un trait musical, mais par un trait d'ordre *contextuel*. Nous avons été amenés également à définir différents types de *catégories englobantes* afin de caractériser celles pouvant se subdiviser en autant de catégories définies par des traits musicaux aussi bien que contextuels. En se situant au niveau des pièces, il a été nécessaire d'introduire la notion d'*entité*, afin d'expliquer la présence de pièces portant le même nom dans des catégories différentes et étant de fait en mesure de porter des traits distinctifs différents, chacune d'elles renvoyant à une catégorie spécifique. La définition que nous en avons donnée s'inscrit dans la continuité de la réflexion menée dans ma thèse sur les éléments constitutifs de la représentation mentale d'une pièce et le travail que j'ai effectué dans le cadre de l'article « Ameya » [1.4.3]. Nous avons défini l'entité de la manière suivante :

« Par entité, il faut comprendre le substrat¹⁸ 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. [...] 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 ». [1.4.3]

Cet axe de recherche sur la catégorisation a nécessité une implication collective, alimentée par nos travaux individuels. C'est ainsi que tout en prenant une part active dans la réflexion et la rédaction collective, je me suis attachée à déterminer ce qu'il en était spécifiquement pour le patrimoine musical des Banda Gbambiya.

Concernant ces derniers, les résultats ont été de différentes natures. Le premier a été un inventaire aussi exhaustif que possible des répertoires musicaux, au-delà de ceux faisant intervenir les xylophones. J'ai également pu réaliser des enregistrements de différentes pièces de ces répertoires et collecter des données contextuelles afin d'appliquer la méthode établie au sein de l'équipe. De fait, il s'agit du premier inventaire des répertoires musicaux d'une population banda. Du point de vue de la catégorisation de ces répertoires, ils constituent des catégories musicales nommées et déterminées par des traits musicaux de différentes natures. La synthèse de ce système de catégorisation de l'ensemble du patrimoine musical gbambiya est présentée dans ma thèse (le Bomin 2000) [1.8.3] et un article collectif (Arom et al. 2008) [1.4.6].

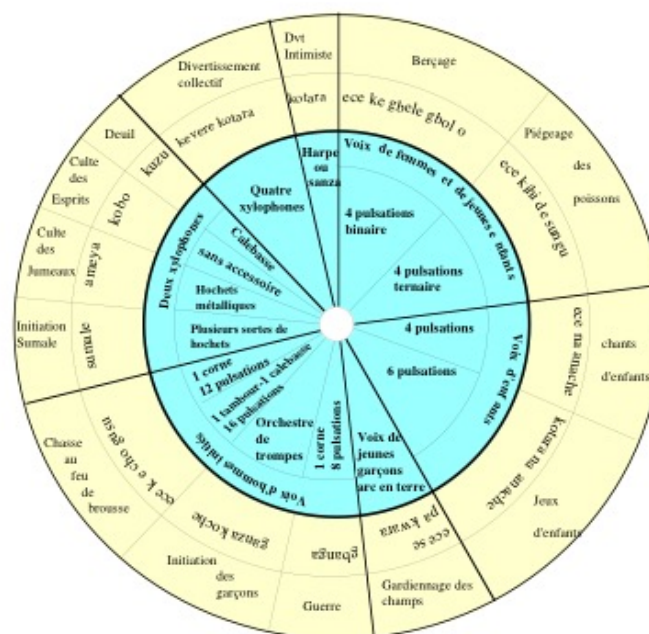


Fig. 4 : Catégorisation des répertoires banda gbambiya. Le premier cercle jaune correspond aux contextes de performance ; le deuxième cercle jaune donne le nom des répertoires correspondants ; les cercles bleus correspondent aux différents niveaux de traits distinctifs.

¹⁸ Cf. Fürniss (1999) ; [1.8.3].

La collecte des données pour établir le système de catégorisation du patrimoine musical des Gbambiya s'est déroulé simultanément à la lecture de l'ouvrage « Quelque chose se passe » de Jean During (1994)¹⁹. Dans celui-ci, cet ethnomusicologue spécialiste des musiques d'Asie centrale traite de ce que l'interprète doit transmettre à son public d'une part et un maître à son disciple d'autre part. C'est ainsi qu'il évoque la possible existence d'un langage musical maternel et d'un langage musical paternel auxquels les enfants auraient accès en fonction de leur âge et de leur genre.

Je me suis donc appuyée sur les travaux de During pour voir dans quelle mesure des traits musicaux pouvaient déterminer des catégories musicales autres que des répertoires. C'est ainsi que j'ai analysé les répertoires à travers les catégories sociales auxquelles ils sont liés en relevant les critères musicaux correspondant. De fait, certains traits musicaux distinctifs permettent de distinguer des catégories sociales de différentes natures :

- Formation musicale;
- périodicité ;
- modalité de subdivision de la pulsation ;
- modalité d'alternance des parties vocales.

Ainsi, chez les Banda Gbambiya, les groupes sociaux maîtrisent des traits différents du langage musical en fonction des répertoires auxquels ils ont accès.

Les individus du genre masculin, du fait de leur appartenance au milieu des femmes dans leur prime enfance, puis à celui des hommes et des initiés de différents rangs, ont accès à l'ensemble de la musique de la population. En revanche, les individus du genre féminin n'ont pas accès aux traits musicaux spécifiques du genre masculin. Ainsi, chez les Gbambiya les catégories musicales ne relèvent pas uniquement de la fonction du contexte de performance. Elles permettent également de repérer des catégories sociales à travers les traits de langage musical accessibles aux individus appartenant à ces catégories. Ainsi, les éléments du langage musical sont accessibles aux membres de la communauté à travers la fonction du contexte de performance à laquelle leur statut social permet d'accéder. Comme cela a pu être observé par During dans certaines populations d'Asie centrale, il existe chez les Banda Gbambiya, de façon plus ou moins implicite, un langage musical maternel, accessible à travers les activités associant la mère, et un langage musical paternel accessible par les activités propres au domaine masculin.

¹⁹ Ce travail qui s'est appuyé sur l'ouvrage de During et certains de ces articles m'a conduite à réaliser un entretien avec Jean During sur son activité d'ethnomusicologue et ses perspectives de recherche qui a été publié par les *Cahiers de Musiques traditionnelles* [1.3.2]



Photo 5 : Village de Bakaba (République Centrafricaine).
Photo : Sylvie Le Bomin

2. De la Centrafrique au Gabon

Entre mon dernier terrain en Centrafrique en 1996 et la fin de ma thèse en 2000, la situation de la Centrafrique a basculé dans une guerre (qui ne porte pas son nom). La région du nord dans laquelle je travaillais est devenue une zone de conflits perpétuels entre Tchadiens, Soudanais et Centrafricains avec des déplacements de populations, une reprise des pratiques de razzia, etc.

Le contexte global de préparation de ma thèse me conduisait naturellement à poursuivre mes recherches sur les musiques centrafricaines dans la perspective de collaborer avec les linguistes du Llacan pour reconstituer l'histoire des populations oubanguiennes. J'entrevois la nécessité de développement méthodologique pour pouvoir traiter le grand nombre de données nécessaires à une étude comparative à grande échelle.

Dans la conclusion de ma thèse, je disais :

« Du point de vue linguistique, l'aire dialectale banda se répartit principalement en deux groupes, à savoir le banda central et le banda périphérique. Cette répartition a été mise en évidence par une étude menée sur plusieurs dizaines de dialectes et par leur comparaison sur différents plans. L'idée d'une démarche équivalente dans le domaine de la musique a toujours été présente à notre esprit. Grâce aux études déjà menées en ethnomusicologie dans l'aire banda, on peut observer des ressemblances et des différences entre plusieurs sous-groupes : Banda Gbambiya, Banda Dakpa, Banda Linda et Banda Mbiyi. Cependant les corpus sont le plus souvent insuffisamment fournis pour que tous les points méritant comparaison puissent être étudiés : terminologie, catégorisation, formations instrumentales, facture, modalités d'apprentissage et systématique musicale. Il serait ainsi particulièrement intéressant de travailler chez les Banda Yangere et les Banda Hai, qui possèdent les dialectes les plus proches du banda gbambiya, mais dont les musiques demeurent à ce jour inconnues.

Il nous semble que ce serait un bon moyen de savoir ce que l'étude des musiques de tradition orale peut apporter comme réponse dans le cadre de la vaste problématique que constitue l'origine de ces populations. »

Mais il était certain que vu le contexte, ce développement ne pourrait pas prendre place en Centrafrique. Un concours de circonstances dans ma dernière année de thèse m'a conduite à m'orienter vers le Gabon.

J'étais à l'époque secrétaire administrative de la Société Française d'Ethnomusicologie et mon bureau au Musée de l'Homme était le lieu de conservation des archives de Pierre Sallée, ethnomusicologue de l'Orstom ayant travaillé au Gabon de 1964 à 1987 et qui avait légué ses enregistrements et toute sa documentation aux archives ethnomusicologiques (CNRS – Musée de l'Homme). Collègue et successeur d'Herbert Pepper, Pierre Sallée a accompli un travail de collecte de grande ampleur sur les pratiques musicales du Gabon. Décédé prématurément en 1987, il n'a pu exploiter l'ensemble de ses données, mais les écrits qu'il a produits (1978, 1981), et en particulier sa thèse qu'il a soutenue sous la direction de Gilbert Rouget (1985), témoigne de sa finesse et de sa capacité à comprendre le "paysage" musical gabonais. Par ailleurs, Sallée s'est attaché à documenter précisément et rigoureusement ses données collectées sur le terrain. C'est ainsi que plusieurs décennies plus tard, elles ont pu être exploitées dans le cadre de recherches contemporaines ([1.1.1], [1.1.2], Lacombe 2013, Lechaux 2015, Mifune 2012).

Connaissant la richesse que contenait l'énorme collection de bandes de Simha Arom [4.1], je n'avais aucun mal à imaginer les trésors que pouvaient contenir celle de Sallée, d'autant plus que ces enregistrements étaient toujours cités en référence par les collègues qui l'avaient connu. Par conséquent, l'idée germait petit à petit d'accéder à ses bandes, ses classeurs, ses dossiers de fiches, de photos, etc. La même année, à l'initiative de Gaetano Speranza et de Philippe Bruguière, la Cité de la Musique organisa une grande exposition sur les harpes d'Afrique centrale. Outre l'exposition des objets pour leur attrait esthétique, un de ses objectifs était d'apporter quelques indices sur l'origine et la diffusion de cet instrument à partir de ce que la terminologie et l'organologie pouvaient nous révéler.

Sollicitée pour réfléchir à la conception de cette exposition et pour rédiger deux textes dans le catalogue [1.5.1], [1.5.2], il m'a également été demandé de faire venir des musiciens centrafricains pour une série de concerts destinés à présenter la musique de ces harpes par les détenteurs de la tradition [3.5.2]. Les musiciens venant du Cameroun ou de Centrafrique avaient été choisis par des ethnomusicologues qui connaissaient la musique produite et les musiciens. En ce qui concerne le Gabon, le Ministère de la Culture avait délégué un groupe de musiciens urbains dont le répertoire est composé d'une sorte de pot-pourri censé représenter les musiques traditionnelles du Gabon. Le choc fut frontal en voyant une harpe peinte aux couleurs du drapeau gabonais (je m'y suis habituée depuis). Pour mes collègues et moi-même, il ne pouvait s'agir ici de « LA » musique à laquelle Pierre Sallée avait consacré autant de temps et d'énergie. C'est grâce à ces musiciens que j'ai pris la décision de venir travailler au Gabon afin de compléter le travail entamé par Pierre Sallée et de voir dans quelle mesure ces musiques produites par des populations appartenant à un groupe linguistique différent (les populations gabonaises parlent des langues bantoues alors que la majorité des populations de RCA parlent des langues oubanguiennes) pouvaient différer de celles de Centrafrique. La décision finale fût prise lors d'une discussion avec Hervé Rivière qui travaillait chez les Fang Ntumu — côté

Cameroun — et nous avons envisagé de travailler sur la diversité intra-culturelle. Sa disparition brutale n'a pas permis de concrétiser ce projet avec lui, mais je l'ai poursuivi avec d'autres collègues comme Susanne Fűrnis et différents étudiants dans le cadre de divers programmes de recherche.

Je suis par conséquent partie au Gabon dans le cadre du LMS trois semaines après la soutenance de ma thèse. Il n'est pas exagéré de dire que je ne connaissais pas grand-chose aux musiques du Gabon. J'avais lu les textes de Pierre Sallée, sa thèse [1.2.4] et je connaissais l'article d'Hervé Rivière sur l'inventaire des instruments des Ntumu du Cameroun (Rivière 1999) pour l'avoir publié dans le numéro spécial du *Journal des Africanistes* "Parcours musical en Afrique" dont j'ai assuré l'édition [1.2.3].

Ce nouveau terrain de recherche a aussi été pour moi l'occasion de formaliser et de concrétiser un contexte de travail en étroite collaboration avec la communauté de chercheurs de mon pays d'accueil, projet qui me tenait à cœur autant que mon programme de recherche²⁰. C'était pour moi un point primordial dans ma conception de la construction de ce nouveau terrain de recherche, à savoir collaborer avec des chercheurs gabonais dans la mesure du possible, mais également former des compétences locales et ainsi introduire les spécificités de ma démarche d'ethnomusicologue issues de la pratique de Simha Arom. J'ai eu la chance que le terrain universitaire gabonais soit particulièrement réceptif à cette exigence de ma part et c'est ainsi que dès mon premier terrain j'ai pu bénéficier d'un accueil particulièrement performant au sein du Luto, Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale de l'Université Omar Bongo de Libreville. Sans pouvoir rentrer dans les détails de l'apport de cet accueil dans mes recherches menées au Gabon, je tiens à rendre hommage ici à certains collègues gabonais qui se sont attachés à m'introduire dans un autre système de pensée, perturbant, parfois extrêmement dérangeant, provoquant un certain nombre de remises en question qui, en toute objectivité, ont toujours été bénéfique. Si l'exercice qui est demandé ici est davantage de mettre en valeur les apports et les réalisations propres de l'auteur, je me dois de dire que tout ce travail au Gabon, personnel et en équipe, n'aurait pu être aussi productif sans les contributions majeures de Jean-Emile Mbot, de Florence Bikoma et d'Albert Yangari. Cette exigence de collaboration formalisée a donné lieu à la signature d'une convention de coopération entre l'Université de Rennes 2 et l'Université Omar Bongo durant la période où j'ai enseigné à l'Université de Rennes 2 au Département de Musicologie en tant que chargée de [5.1.7] puis d'Ater [5.1.8], [5.1.9]. Dès mon intégration au MNHN, j'ai fait signé une nouvelle convention de coopération entre le MNHN et l'UOB [4.5], [3.2.22] dont nous avons célébrer les 10 ans en 2015 [3.3.7]. Cette dernière convention a permis de construire un certain nombre de programmes de recherche incluant chercheurs et étudiants français et gabonais [4.6], [4.7], [4.8]. J'ai accompli dans ce même cadre ma mission de formation de compétences en introduisant un enseignement en ethnomusicologie de qualité au sein du département d'anthropologie [5.1.16], mais aussi ceux concernant les spécificités

²⁰ Cette collaboration a donné lieu à l'organisation de colloques [3.3.3], [3.3.3], [3.3.5] ; de publications communes [1.1.2], [1.3.11], [1.3.12], [1.3.13] ; à la participation à des travaux d'édition [1.2.4.], [1.7.1] ; à l'acquisition de collections et à leur exposition [2.2.3], [2.3.2], [2.3.4], [2.3.5] ; à l'installation du laboratoire d'archivage des fonds sonores du Luto [3.5.3] ; à la co-direction d'un programme de recherche [4.8] ; à un enseignement continu depuis 2000 à l'Université Omar Bongo [5.1.6], [5.1.10], [5.1.11], [5.1.12], [5.1.15], [5.1.16], [5.1.17], [5.1.18] ; à l'encadrement d'étudiants de Master de l'UOB [5.2.1], [5.2.9], [5.2.10], [5.2.16] ; à l'encadrement de doctorants de l'UOB [5.2.23], [5.2.24], [5.2.25], [5.2.26].

théoriques et méthodologiques des équipes auxquelles je participe, plus particulièrement concernant la catégorisation et l'interdisciplinarité [5.1.18].



Photo 6 : Mission MNHN/UOB sur le terrain avec le Pr. Jean-Emile Mbot (UOB), Jean-Dominique Wahiche (MNHN) et Marine Robillard (MNHN).

Photo : Serge Bahuchet

2.1. Premiers pas au Gabon : la découverte d'une autre Afrique centrale.

L'Afrique centrale constitue un laboratoire de recherche privilégié sur les questions de diversité, d'évolution musicale, en tant que zone de brassage et de rencontre entre des populations différenciées par les modes de vie différents, les langues, les groupes de filiation et les pratiques musicales, riches et variées. La région est peuplée de nombreuses communautés humaines, majoritairement d'origine bantoue, vivant essentiellement de l'agriculture. Certaines populations s'en distinguent en pratiquant un mode de vie fondé plutôt sur la chasse et la cueillette. Ces sociétés sont connues sous le terme englobant de « Pygmées », dont certains groupes ont la particularité d'être de faible stature. Plus d'une vingtaine de groupes dits Pygmées sont dispersés à travers les forêts du bassin congolais, de la côte atlantique aux Grands Lacs. Ils présentent tous la particularité de vivre en interaction socio-économique complexe avec certains groupes de voisins non-pygmées.

Situé à l'Ouest de l'Afrique centrale, le Gabon est un pays majoritairement forestier avec plus de 800 kms de côtes sur l'Océan atlantique. Il comprend également des régions de

savanes, de lacs et de lagunes. Ainsi, le Gabon présente une variété non négligeable d'écosystèmes différents. Il en est de même pour les populations qui se distinguent tant par le mode de vie que par la diversité linguistique. Toutes les populations présentes sur le territoire s'inscrivent dans un processus de changements socio-culturels. Ainsi, s'il y a quelques décennies encore, les Pygmées étaient majoritairement chasseurs-cueilleurs (Soengas 2009, [1.3.12], Bahuchet ed. 2012, Bestsch 2012) essentiellement nomades, ils sont depuis devenus agriculteurs et partagent l'habitat de populations plus traditionnellement sédentaires. De même, les populations qualifiées globalement d'agricultrices pratiquent également la chasse, la pêche et la collecte suivant leurs besoins et l'écosystème dans lequel elles résident. De fait, il serait beaucoup plus réaliste d'insérer ces populations dans un continuum que dans une dichotomie franche. Il n'y a pas de raison non plus de penser que les changements dont nous ne sommes témoins que du fait de nos rencontres ne soient inscrits dans une longue tradition de dynamique de changements. De fait, étant en présence de populations de tradition orale dont l'histoire se dissout dans la mémoire collective au fil des générations, l'observation et l'étude des changements actuels peuvent être des moyens, à l'aide d'outils adéquats, de poser des hypothèses sur les changements du passé.

Les populations du Gabon présentent également l'avantage d'être en contact avec celles étudiées jusqu'à présent en RCA et au Cameroun [1.3.8]. En effet, dans le cadre des études menées au Lacito puis par le LMS et l'UMR éco-anthropologie – ethnobiologie, les premières populations étudiées ont été celles de RCA : villageoises, agricultrices et de langues oubanguiennes d'une part, nomades, chasseurs cueilleurs de langues bantoues de l'autre. Menées dans une perspective comparative afin de comprendre les interrelations historiques et sociales de ces populations à travers leur mode de vie et différents types de productions culturelles (langues et musiques essentiellement), le champ des populations investiguées s'est peu à peu élargi à celles qui ne sont pas établies dans la même aire géographique.

Au Gabon, les travaux menés en ethnomusicologie de façon prospective par Gilbert Rouget (1952) ou extensive grâce aux campagnes de recherche de l'Orstom menées par Herbert Pepper (1958) puis Pierre Sallée (1986) ont montré que les populations sur le territoire présentent des traits communs avec certaines populations de RCA et/ou du Cameroun et pouvaient contribuer à la compréhension de l'origine et de l'histoire des populations de cette sous-région de l'Afrique centrale.

Formée à l'ethnomusicologie de terrain dans une région de savane arbustive dans une population de chasseurs agriculteurs, je suis entrée petit à petit dans la comparaison des patrimoines musicaux de populations aux modes de vie contrastés et vivant dans des écosystèmes différents. Les pratiques musicales étant liées aux activités de subsistance des populations concernées, j'ai ainsi pu étudier différents types de pratiques musicales.

Mes recherches au Gabon se divisent en deux époques : celle où j'étais encore chargée de cours puis Ater dans différents cadres universitaires²¹ et durant laquelle j'ai mené une recherche plus ou moins autonome, orientée par des financements de projets de recherche que j'ai obtenus auprès de différentes institutions françaises et gabonaises²² ; la

²¹ [5.1.3], [5.1.4], [5.1.7], [5.1.8], [5.1.9].

²² [4.4], [3.5.5]

deuxième, qui correspond à mon recrutement au Département Hommes – Natures – Sociétés du Museum national d’Histoire naturelle au cours de laquelle j’ai été amenée à participer à différents programmes de recherche²³ s’inscrivant dans ma perspective d’études comparatives en y insérant une dimension interdisciplinaire par l’intégration de la génétique des populations, de la linguistique, de l’éco-anthropologie et de la géographie [3.2.15], [3.2.18].

Mon premier objectif était de faire un inventaire et une cartographie des musiques des populations du Gabon afin, dans un second temps, de pouvoir déterminer des aires musicales et étudier les processus évolutifs des patrimoines musicaux. Ce que j’ai commencé à faire au gré de différents projets qui m’ont conduite à travailler chez les Pygmées Baka [3.5.4] et les différents groupes fang du nord Gabon, les Tsogho de la région de la capitale [1.5.3], [3.5.5], [3.4.4], [2.1.4], [3.2.12], [3.2.16], les Téké du sud du territoire [1.1.1.], [2.1.5], [3.2.17] et les différents groupes myènè installés à l’ouest du Gabon. [1.1.2], [2.1.6]

Les programmes²⁴ dans lesquels j’ai été intégrée en étant recrutée au Museum visaient à travailler sur l’origine et l’évolution de différentes populations humaines par le biais des disciplines issues des sciences de la vie et des sciences humaines.

ACI Prosodie Histoire et diversité des Pygmées de l’Afrique Centrale et de leurs voisins.

Il s’agissait de mettre au jour des liens de parenté entre des populations dont on peut supposer une ancestralité commune malgré une diversité actuelle fortement prononcée. Il s’agissait également de déterminer dans quelle mesure une parenté reconnue culturellement pouvait se révéler pertinente sur le plan biologique et vice-versa. En effet, les études génétiques menées par Cavalli-Sforza (1986) sur une population de Mbuti (RDC) et une population de Aka (RCA) ont montré une forte hétérogénéité d’un groupe à l’autre et un taux de mélange élevé avec les populations d’agriculteurs voisins. Des études plus récentes (Rosenberg, Pritchard *et al.* 2002) confirment cette différence entre les deux groupes pygmées, mais réduit l’importance des échanges génétiques avec les agriculteurs voisins. En 2005-2006 il apparaissait à travers la littérature existante qu’une des explications à ces résultats contradictoires tenait à l’insuffisance des échantillons disponibles.

Le programme de notre équipe consistait donc à étudier l’origine et la diversité des populations pygmées du Gabon, en tenant compte des insuffisances constatées dans les données existantes et en associant aux sciences de la vie les sciences humaines qui avaient fait leurs preuves dans la capacité à rendre compte de certaines facettes culturelles, de l’histoire des populations et des stratégies de positionnement identitaires.

²³ [4.6], [4.7], [4.8].

²⁴ ACI Prosodie *Histoire et diversité des Pygmées de l’Afrique Centrale et de leurs voisins*, Ministère de la recherche, dirigé par Evelyne Heyer (Pr. de Génétique des populations au Muséum National d’Histoire Naturelle MNHN). 2004-2007

ANR-05-BLAN-0400-001, La mobilité ancestrale face à la percée des routes forestières en Afrique centrale : le cas des chasseurs cueilleurs pygmées dirigé par Serge Bahuchet (Pr. d’Eco-anthropologie au MNHN). 2006-2009.

C'est ainsi que génétique, ethnomusicologie, linguistique, anthropologie et géographie ont été associées.

La mobilité ancestrale face à la percée des routes forestières en Afrique centrale : le cas des chasseurs cueilleurs pygmées

Ce projet avait pour objectif d'étudier les impacts des activités forestières modernes (chantiers forestiers, parcs nationaux) sur des populations traditionnelles aux modes de vie contrastés : les chasseurs collecteurs pygmées et leurs voisins agriculteurs de la forêt équatoriale d'Afrique centrale.

Les thèmes abordés ont été les suivants : 1) la dynamique spatiale des populations ; 2) les changements de mode de vie dus à la proximité de routes, de chantiers forestiers et de parcs nationaux ; 3) les formes de représentation de l'espace entre populations mobiles et populations sédentaires ; 4) l'impact des transformations spatiales sur les relations sociales.

Ces thèmes ont fait l'objet d'une démarche interdisciplinaire regroupant des données de l'éco-anthropologie, de l'ethnolinguistique, de l'anthropologie médicale, de la géographie et de l'ethnomusicologie.

Les résultats de ce programme sont nombreux et de premier ordre pour une étude de ce genre. En effet nous avons réalisé :

- une première cartographie fine des populations pygmées et de leurs voisins dans la région étudiée, spatialisée qui inclut la caractérisation de leur identité sur différents plans culturels (savoirs écologiques, pratiques musicales et linguistiques, etc.) ;
- une mise au jour de processus et de stratégies antérieurs à l'époque actuelle de circulations des populations pygmées qui pourront servir de modèles pour des études futures ;
- la mise en évidence de la non-congruence des infrastructures routières récentes avec cette mobilité, mais une influence plus prégnante de l'implantation de parcs et d'espaces protégés sur le mode de vie des populations pygmées ;
- la mise au jour de changements ponctuels de mode de vie et de structures dus à la mobilité, mais s'inscrivant dans une capacité globale d'intégration et d'assimilation mettant en jeu des mécanismes répétitifs et beaucoup plus rapides que ce qui était reconnu jusqu'à présent.

Vis-à-vis des partenaires du projet, les apports ont été multiples : une meilleure intégration des disciplines par des missions pluridisciplinaires, le renforcement de la collaboration internationale avec le Cameroun et le Gabon et une meilleure appréhension globale des différents groupes pygmées par une reconnaissance de leur grande diversité.

Au niveau de la scène internationale, il s'agit de la première étude comparative de l'impact des politiques environnementales à une échelle aussi fine dans un groupe présenté jusqu'alors comme homogène et qui s'est révélé être extrêmement hétérogène.

Les résultats obtenus ont par ailleurs contribué à la réflexion sur la notion de populations autochtones et son application en Afrique centrale plus ou moins restreinte aux populations pygmées. Il nous est apparu évident qu'une définition restrictive de la notion d'autochtone aurait des impacts graves sur les relations sociales avec les autres

communautés que les chasseurs-cueilleurs, ceux-ci ne vivant ni en isolat, ni de façon foncièrement différente que leurs voisins dits “bantou”.

Programme Corus Patrimus « Patrimoines musicaux et Sociétés (Gabon – Sud Cameroun) »²⁵

J’ai dirigé ce programme en collaboration avec le Professeur Jean-Emile Mbot de l’université de Libreville. Ce programme visait l’étude interdisciplinaire des patrimoines musicaux des populations du Gabon et du sud Cameroun et leurs processus de transmission en réunissant ethnomusicologues, anthropologues, linguistes français, gabonais et camerounais. Il s’agissait de rendre compte de la diversité des pratiques dans une aire sous-régionale circonscrite afin de déterminer si les distinctions culturelles habituelles (ethnonyme, langues) étaient opératoires dans le domaine musical. Il a donc été nécessaire d’effectuer un travail de collecte extensif aboutissant à un inventaire des patrimoines musicaux et de leurs éléments constitutifs en vue de leur comparaison à différentes échelles.

Ce programme a donné lieu à une mise en commun importante de méthodes et de principes disciplinaires qui a permis de construire une nouvelle démarche de compréhension des systèmes en insistant sur le rapport avec leurs contextes de production, tout comme il a permis de faire évoluer la description des pratiques cérémonielles par les anthropologues. Les linguistes quant à eux ont bénéficié d’un corpus lexical extrêmement vaste sur la musique. Nous avons ainsi organisé deux rencontres à Libreville [3.3.5], [3.3.6] de deux semaines où l’ensemble des chercheurs et des étudiants du programme ont pu échanger sur leurs questionnements et leurs résultats. Ces rencontres ont également eu un impact important sur l’enseignement de l’anthropologie au département d’anthropologie de l’Université Omar Bongo puisqu’il a donné lieu à l’intégration de deux modules de master 2 directement issus de nos travaux communs, « Interdisciplinarité » et « Paramétrisation, Catégorisation » dont je suis toujours co-responsable avec Jean-Emile Mbot [5.1.18]. Sur le plan de mes recherches propres en ethnomusicologie, ce programme a été l’occasion de prospecter dans presque l’intégralité du territoire et de collecter ainsi une très grande quantité de données qui venait compléter celles principalement orientées par les précédents programmes sur les populations pygmées et leurs voisins. J’ai pu ainsi me rendre compte que la circulation des répertoires et des pratiques que j’avais pu observer précédemment était, au Gabon, d’une ampleur considérable. Il devenait par conséquent absolument nécessaire d’envisager des méthodes quantitatives de traitement des données, mais aussi de tester des modèles dans la perspective de comprendre les processus de transmission de ces pratiques musicales. C’est donc simultanément à l’avancement de ce programme que la perspective phylogénétique est venue s’immiscer dans ma démarche par une collaboration importante avec Guillaume Lecointre et Evelyne Heyer. Les résultats de ce programme ont été présentés lors d’un colloque final consacré aux programmes Corus sur les patrimoines culturels organisés à Mombassa [3.1.12]. Sept membres du programme (4

²⁵ Programme CORUS 6144 (MAE/IRD) *Patrimoines musicaux et Sociétés (Gabon – Sud Cameroun)* dirigé par Sylvie Le Bomin (MdC en Ethnomusicologie au MNHN) et Jean-Emile Mbot (Pr. D’Anthropologie à l’Université Omar Bongo de Libreville).

français et 3 gabonais) ont ainsi pu rendre compte des résultats dans leurs domaines spécifiques et les perspectives interdisciplinaires que nous avons développées.

Ces recherches, qui s'inscrivent dans une démarche comparative, ont nécessité de travailler dans un nombre important de populations dans lesquelles j'ai effectué différentes missions, soit de façon continue soit de façon discontinue. Ainsi, depuis plus d'une dizaine d'années, je passe environ quatre mois par an sur le terrain, en fonction des prospections et des collectes à effectuer ou des résultats qui sont à valider. Chacune des populations dans lesquelles j'ai travaillé a été sélectionnée par rapport aux axes principaux mentionnés ci-dessus. Ainsi, dans la première sous partie du texte qui suit, je vais aborder les différentes populations dans lesquelles j'ai travaillées en les répartissant en trois catégories. La première concerne les populations qui portent un ethnonyme générique, mais qui se subdivisent en différents sous-groupes possédant chacun des particularités culturelles. Ainsi, pendant plus d'une dizaine d'années, mes recherches ont été principalement concentrées sur les populations pygmées et leurs voisins afin d'évaluer ce qui peut être particulier aux uns et aux autres, mais aussi ce qu'ils ont partagé, tant d'un point de vue biologique que culturel, au fil de leur histoire commune. C'est ainsi que je vais présenter les différents groupes pygmées dans lesquels j'ai travaillé, puis leurs voisins, en fonction du groupe pygmée avec lequel ils sont en relation de nos jours. Cet inventaire permet de montrer la diversité des populations qui sont à la base de mes recherches sur les patrimoines musicaux du Gabon et ce que chacune d'entre elles a pu apporter grâce à ses particularités historiques, géographiques ou culturelles.

La deuxième sous-partie présente les résultats de mes recherches, en premier lieu, les caractéristiques générales des musiques du Gabon sous la forme d'une synthèse qui expose ce qui est plus ou moins commun à l'ensemble des patrimoines musicaux étudiés, mais aussi les spécificités que j'ai pu mettre au jour dans certains d'entre eux. J'ai également intégré les résultats de différents travaux d'étudiants en master ou en thèse que j'ai encadrés. Par ailleurs, si les travaux menés à large échelle par Simha Arom (1985) sur les musiques de République Centrafricaine avaient pour objectif de mettre au jour les principes généraux de leur systématique musicale, je me suis inscrite pour ma part dans une démarche comparative permettant de comprendre les principes de la systématique en prenant en compte les stratégies particulières des populations qui leur permettent de fonder leur identité musicale par rapport à d'autres populations voisines ou des populations auxquelles elles sont linguistiquement apparentées.

La troisième sous-partie est dédiée aux travaux interdisciplinaires auxquels j'ai participé sur l'origine et l'évolution des populations pygmées du Gabon. Ces travaux ont concerné la génétique des populations, la linguistique et l'ethnomusicologie. Pour la génétique des populations, j'ai résumé les travaux menés dans le cadre de deux thèses de doctorat auxquelles j'ai contribué. Pour la linguistique, il s'agit d'un état des lieux sur la diversité linguistique que j'ai pu mettre au jour à travers la collecte de différents inventaires linguistiques. Sur le plan ethnomusicologique, les résultats concernent différents domaines. En premier lieu, aucune étude exhaustive n'ayant jamais été menée sur l'ensemble des populations pygmées du Gabon, il s'est agi de réaliser un inventaire des répertoires et des instruments de musique. En second lieu, j'ai abordé la

problématique de l'identité et de la parenté musicales entre les sous-groupes pygmées, et ce à différents niveaux : entre groupes partageant un même ethnonyme, entre groupes portant des ethnonymes différents et, enfin, entre différents groupes pygmées d'Afrique centrale. Les deux premiers niveaux ont été traités à l'échelle du Gabon alors que le troisième m'a demandé de mettre mes données en perspective avec celles d'autres chercheurs et d'autres aires culturelles (essentiellement RCA et Cameroun). Cette perspective a également nécessité la prise en compte de l'influence des populations non-pygmées sur le patrimoine musical des populations pygmées.

La quatrième et dernière sous-partie expose la question des modalités de transmission des traits musicaux et plus particulièrement la mise en place et l'adoption d'une méthode de reconstruction phylogénétique de l'évolution des patrimoines musicaux. Cette thématique de recherche, fondée sur la collaboration à des programmes de recherche communs avec l'équipe de génétique des populations de l'UMR éco-anthropologie, a été menée en collaboration étroite avec Guillaume Lecointre²⁶ et Evelyne Heyer²⁷. Il s'agit d'un développement interdisciplinaire important fondé sur les connaissances acquises en systématique et en catégorisation musicales et leur parallèle avec la systématique telle qu'elle est entendue en sciences de la vie. Ce développement de ma recherche m'a conduit à présenter un état des lieux des travaux menés sur la question de l'évolution musicale, puis à développer les adaptations méthodologiques pour traiter les données d'ordre ethnomusicologique et, enfin, à exposer les principaux résultats auxquels nous sommes parvenus.

2.2. Les populations étudiées.

2.2.1. Problématique générale.

Fondée sur un travail de terrain et dans une perspective comparatiste, mes recherches se sont effectuées sur des populations cibles témoignant de situations et/ou de pratiques particulières, principalement de contacts entre sédentaires et nomades, puis par éloignement géographique progressif.

Par la convergence de paramètres à partir de caractéristiques musicales, mais aussi d'autres ordres culturels, mon objectif était de déterminer des aires culturelles. Ces aires circonscrites doivent permettre une analyse à différents niveaux :

1. Déterminer au sein d'une même famille linguistique et/ou culturelle des groupes typiques et des groupes atypiques ;
2. Reconnaître des emprunts entre groupes de familles différentes ;
3. Montrer que les barrières ou les partages musicaux et culturelles actuels n'ont pas obligatoirement existé dans le passé.

En partant du postulat qu'une structure perd de sa cohésion et de son intensité en se diffusant, il est possible de reconstituer des mouvements migratoires ou des origines communes à partir de la diffusion de caractéristiques définissant des aires culturelles. Par

²⁶ UMR 7205 CNRS-MNHN-UPMC-EPHE « Institut de SYstématique, Evolution, Biodiversité » (ISYEB).

²⁷ UMR 7206 Ecoanthropologie – ethnobiologie.

conséquent, il s'agit dans un premier temps, de voir quelle sorte d'unité opérante se reconnaît dans les populations d'une région. L'unité est-elle au sein du village, d'un groupe de villages unis par des liens de parenté, ou d'une région géographiquement déterminée ? Lorsque l'on parle de fait culturel, on se heurte bien souvent à ce problème *d'échelle d'observation* au point que les principes que l'on dégage à tel endroit laissent sceptique tant l'on se doute qu'ailleurs – souvent pas très loin – ils pourraient être différentes. Il est important — sinon primordial — de régler en priorité ce problème d'échelle si tant est que l'on veuille avancer des faits dont l'importance dépasse le cadre anecdotique. Il est tout aussi important de montrer comment unité culturelle et diversité des pratiques ne sont nullement incompatibles. *Si les musiques d'une région ou d'un groupe ethnique fonctionnent souvent selon les mêmes principes et quelle que soit l'échelle donnée, leur matérialisation par chacune des cultures donne lieu à un ensemble de productions auxquelles chaque population peut attribuer une identité. En réalisant une étude comparative approfondie, il sera possible de distinguer sur le plan musical ce qui, en linguistique, correspond à « langue » et « dialecte ».*

Au fur et à mesure de l'avancement de mes recherches individuelles, puis dans le cadre de différents programmes, les populations que j'ai étudiées ont fait l'objet soit d'un travail de prospection soit de recherches plus intensives ayant nécessité différents séjours sur le même terrain.

Dans le cadre d'études interdisciplinaires, se pose toujours la question de savoir comment justifier la distinction que le chercheur fait entre les populations qu'il étudie. En premier lieu, il est indispensable de prendre en compte le contexte local où il peut exister deux — voire plusieurs — systèmes d'identification qui s'entrecroisent, à savoir, celui de la population elle-même et celui de ceux qui la côtoient. Ainsi, si l'on ne se met qu'au niveau de la dénomination, les Pygmées du nord-Gabon qui se nomment eux-mêmes Baka, sont appelés Bibayak par les Fang, qu'ils nomment à leur tour Kaka, nom également utilisé par les Fang pour désigner les Kako.

Aussi, on comprendra aisément que le premier niveau de pertinence est de prendre en compte le nom *endogène* de la population concernée.

En fonction des objectifs poursuivis et des situations rencontrées, il est possible de distinguer les populations étudiées en trois types, d'après leur appellation ethnonymique, leur caractéristique linguistique et leur distribution géographique, à savoir :

- les populations partageant un même ethnonyme générique et qui se subdivisent en différents sous-groupes ethnonymiques et linguistiques ;
- les différentes populations pygmées ;
- les populations non pygmées voisines des pygmées.

Ces différents types ne sont pas exclusifs ; c'est ainsi qu'il est apparu au cours des recherches que des populations pygmées partagent le même ethnonyme avec une diversité linguistique et une importante dispersion géographique.

Le texte qui suit présente ces différentes populations, leur localisation géographique, fait l'état des lieux des recherches et décrit les matériaux que j'ai pu y collecter.

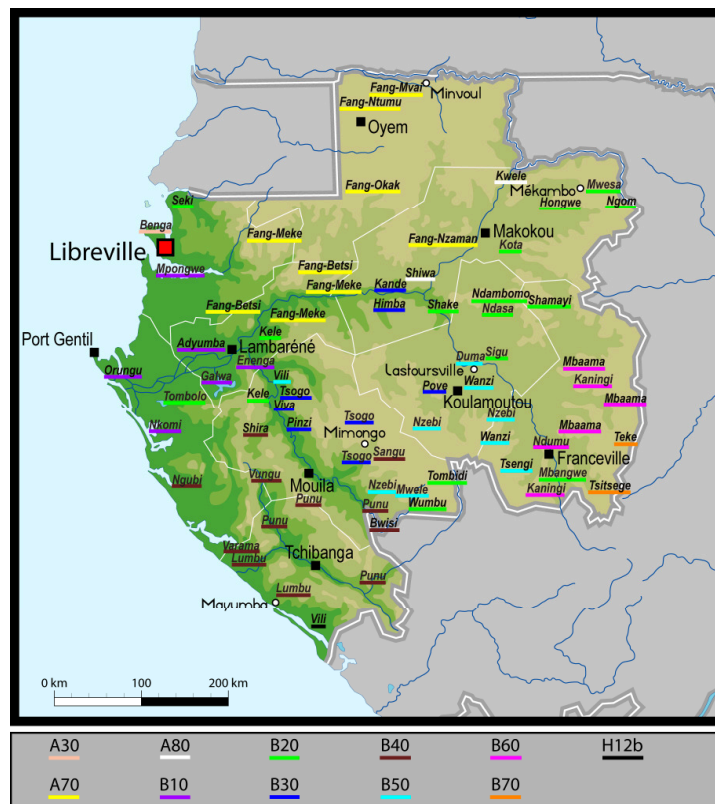
2.2.2. Les populations avec une appellation générique.

Ce type est représenté par les Fang, les Myènè et les Ngom. Il m'a permis d'envisager la question d'homogénéité musicale à différents niveaux : celui d'une appellation générique et celui de ses différents sous-groupes inscrits dans un continuum géographique dans le cas des Fang et des Myènè, ou dispersés en isolats dans le cas des Ngom.

Pour l'ensemble des groupes, la collecte des données a été basée sur des inventaires de répertoires, de contextes de performance, d'instruments de musique et de terminologie.

2.2.2.1. Les Fang ntumu, mveng et okak.

Les Fang, qui représentent la population majoritaire du Gabon, occupent pour l'essentiel la province du Woleu Ntem au nord du territoire. Ils sont également présents dans les provinces de l'Ogooué-Ivindo, de l'Estuaire et du Moyen Ogooué. Ils se subdivisent en différents sous-groupes qui se reconnaissent par des ethnonymes particuliers, des variantes dialectales ; ils sont répartis sur des aires géographiques différentes qui correspondent plus ou moins à des aires définies à travers leur mythe de migration (Nguema-Obam 2009).



Carte 2 : Les groupes fang (A70) sont soulignés en jaune.

source : <http://www.ddl.ish->

lyon.cnrs.fr/fulltext/Van%20Der%20Veen/Van%20der%20Veen_2007_LBV_ALGAB.pdf

Certains de ces sous-groupes se retrouvent également au Sud Cameroun et en Guinée Equatoriale. Il en est ainsi des Fang Ntumu que l'on retrouve dans tout le nord-ouest du Gabon, au Cameroun et en Guinée Equatoriale autour de la ville de Ebebiyin. Au Gabon, leur musique a fait l'objet de différentes études prospectives par Herbert Pepper, Pierre Sallée, Paulin Nguema-Obam (2005) ainsi que Jacques Binet (1972). Hervé Rivière (1999) a travaillé côté Cameroun et Isabela de Aranzadi (2009) en Guinée Equatoriale principalement. C'est en concertation avec Hervé Rivière que j'ai choisi de travailler chez les Ntumu du Gabon afin de mettre au jour d'éventuels phénomènes de territorialisation musicale en fonction de différents types d'influence (ethnique, sociale, économique, politique et religieuse). Cette première approche des pratiques musicales fang par les Ntumu a été poursuivie par un travail sur les Mveng installés dans la région de Minvoul en cohabitation avec les Pygmées baka, puis avec les Okak, à travers le répertoire du *mvet* qui a fait la réputation musicale du groupe fang. Cette pratique musicale a fait l'objet du plus grand nombre de publications, mais davantage consacrées au versant littéraire. Les archives de Herbert Pepper et de Pierre Sallée contiennent des versions de *mvet* par des musiciens ayant marqué l'histoire de cette pratique, entre autres ceux de Zué Nguema et de Akue Obiang (Zwe Nguema 1972 ; Tsira Ndong 1970, 1975, 1993 ; Ondo 2014).

Bien qu'aucune pratique initiatique n'ait résisté à la christianisation intense du nord du Gabon (Alexandre et Binet 1958, Balandier 1955), il existe malgré tout un petit nombre de confréries introduites chez les Fang depuis la première moitié du XX^{ème} siècle. L'une d'entre elles, *le Bwiti*, a fait l'objet de la thèse de doctorat de Marie France Mifune²⁸ dont j'ai encadré les travaux depuis sa maîtrise. Son année de présence sur le territoire gabonais lui a permis de choisir son terrain de recherche à savoir la communauté de bwitistes du village de Nylonville, communauté qui m'avait donné l'occasion d'assister pour la première fois au processus d'initiation d'une malade au sein de cette confrérie. Pratique non encore étudiée sur le plan musical malgré l'omniprésence de la performance musicale, Marie France Mifune en a fait son objet d'étude et s'est attachée à montrer comment les différents éléments structurels des cérémonies participent à une performance globale ayant pour vocation la construction de l'identité initiatique à travers la transmission des significations polymorphes de différentes entités symboliques (Mifune 2012 et 2014).

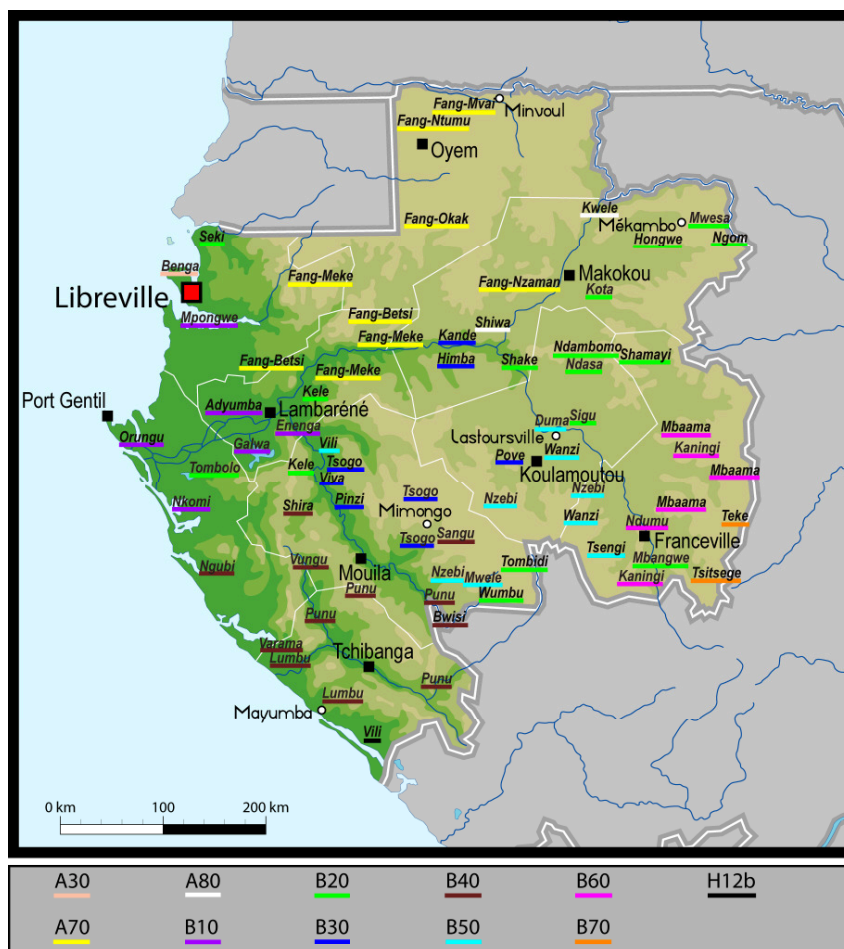
J'ai effectué de nombreux enregistrements, en particulier des répertoires de chants de femmes et des répertoires anciens que seules certaines vieilles personnes détenaient encore. Une publication discographique en collaboration avec Jean-Emile Mbot est en cours afin de présenter le répertoire des chants de femmes fang mveng, comportant un important travail de traduction et d'explication des textes de chants. Deux étudiantes ont successivement travaillé sur des données que j'ai collectées sur la musique pour xylophones (Soizig Dupond [5.2.2] et Claire Lacombe [5.2.14] Enfin, Larissa Ninon

²⁸ Etudiante du Département de Musicologie de Rennes 2, elle a profité de la convention signée entre Rennes 2 et l'UOB à mon initiative pour réaliser sa maîtrise en suivant les cours du Département d'Anthropologie de cette dernière.

Nzang a réalisé sous ma direction²⁹ un important mémoire de recherche [5.2.9] sur les processus de transmission des répertoires musicaux dans les trois sous-groupes fang.

2.2.2.2. Les Myènè.

Du point de vue linguistique et social, les Myènè ont une organisation qui ressemble à celle des Fang, à savoir une subdivision en sous-groupes, un partage de pratiques socio-culturelles et une intercompréhension linguistique. Cependant, leurs origines ainsi que le partage même d'une même origine ne sont pas aussi explicites que chez les Fang. L'intérêt ethnomusicologique de ce groupe de populations était de déterminer dans quelle mesure la musique pouvait témoigner à la fois d'une origine commune et de la diversité actuelle des trois sous-groupes dans lesquels j'ai travaillé : les Orungu, les Nkomi et les Galoa. Les premiers sont majoritairement installés autour du Cap Lopez, à savoir la ville de Port-Gentil et les villages du canton Océan. Les seconds sont présents dans la lagune qui porte leur nom et le long de l'Ogooué où ils rejoignent les Galoa majoritairement installés dans la région des Lacs et de la ville de Lambaréné.



Carte 3 : Les groupes myènè (B10) sont soulignés en violet.

source : [http://www.ddl.ish-](http://www.ddl.ish-lyon.cnrs.fr/fulltext/Van%20Der%20Veen/Van%20der%20Veen_2007_LBV_ALGAB.pdf)

[lyon.cnrs.fr/fulltext/Van%20Der%20Veen/Van%20der%20Veen_2007_LBV_ALGAB.pdf](http://www.ddl.ish-lyon.cnrs.fr/fulltext/Van%20Der%20Veen/Van%20der%20Veen_2007_LBV_ALGAB.pdf)

²⁹ Dans le cadre du Département d'anthropologie de l'Université Omar Bongo.

Le groupe Myènè a fait l'objet de nombreux travaux tant en anthropologie qu'en linguistique dans la première moitié du XXème siècle à l'initiative de Mgr Raponda-Walker (1960). Installés dans des lieux stratégiques de rencontre pour le commerce et la pénétration du territoire, leur mode de vie et leurs relations avec les autres populations de l'Ogooué — dont les occidentaux — ont fait l'objet de nombreux écrits de la part d'explorateurs, administrateurs et commerçants. Dans les années 1980, ces témoignages historiques ont été regroupés dans divers ouvrages à l'initiative d'Annie Merlet (1989 et 1990), archiviste et documentaliste au Centre Culturel Français, à partir du fonds Gabon du Centre Culturel Français à Libreville. Ces ouvrages demeurent à l'heure actuelle des sources précieuses quant à la répartition des différents sous-groupes, les relations qu'ils ont entretenues avec leurs différents voisins et le rôle qu'ils ont joué dans la traite et les échanges commerciaux avec les puissances occidentales. Pour mieux comprendre ce milieu particulier, je me suis également appuyée sur des travaux plus récents, de disciplines diverses, qui permettaient d'accéder à une représentation à la fois de l'histoire et des pratiques sociales des différents groupes (Agondjo Okawe 1967 ; Ambouroué-Avaro 1981 ; Avelot 1905 ; Bourdes Ogouliguendé 1972 ; Deschamps 1962 ; Gaulme 1981 ; Raponda-Walker 1995). Ma collaboration avec les anthropologues de l'Université de Libreville et la complexité anthropologique du terrain myènè m'a conduite à m'associer à ma collègue, Florence Bikoma. Cette collaboration nous a permis de mieux envisager la complexité du système rituel des Myènè.

Du point de vue musical, j'ai eu accès aux publications de Pierre Sallée (1978), notamment à son article sur Mathurin Rempano, célèbre harpiste nkomi. Je me suis appuyée sur les enregistrements d'archives de Pepper et de Sallée en les numérisant pour pouvoir les analyser et vérifier la stabilité des pratiques avec les praticiens actuels, près de 50 ans après les premiers enregistrements de Pepper. Les données accompagnant ces enregistrements m'ont permis également de repérer les noms d'informateurs et surtout les lieux d'enregistrement qui sont devenus les points de départ de ma prospection.

J'ai effectué l'enregistrement analytique d'un nombre représentatif de pièces de chacun des répertoires et, dans la mesure du possible, de pièces portant le même nom dans des répertoires identiques entre les différents sous-groupes, afin de mesurer leur stabilité et leur variabilité musicale. J'ai eu l'occasion de participer à de nombreuses cérémonies rituelles de différentes natures (initiations, retraits de deuil, célébration de jumeaux, guérisons, décès) que j'ai soit enregistrées soit filmées. J'ai également collecté l'ensemble du lexique attaché à l'activité musicale. Ce travail a fait l'objet de la publication d'un ouvrage et d'un disque en collaboration avec Florence Bikoma [1.1.2], [2.1.6].

2.2.2.3. Les Ongom.

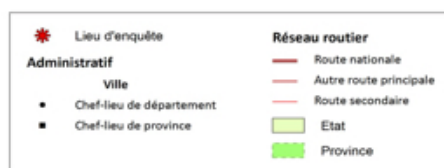
Connus aussi sous le nom de « Akélé », les Ongom constituent un ensemble générique de populations appartenant au même groupe linguistique, subdivisé en différents dialectes portant le nom des populations qui les utilisent.

La classification de Guthrie (1953) revisitée par (Maho, 2007) fait apparaître treize parlers à l'intérieur du groupe B20 (séki, kélé, ungom, mbahouin, wumvu, ikota, saké, mahongwé, ndasa, lesi, shamaye, ndambomo, metombolo) :

B21	seki	séki
B22a	kele	kélé
B22a	uŋɔm	bungom
B23	mbawě	mbahouin
B24	wumvu	wumbu
B25	ikota	kota
B251	fake	saké
B252	mahongwɛ	mahongwè
B201	lesiyu	sisiu
B203	famayi	shamaye
B204	ndambomo	ndambomo
B205	metombolo	métombolo

Ces recherches m'ont permis de constater que bien qu'étant dans un système d'intercompréhension et que chacun ait connaissance de l'existence des autres sous-groupes, ceux-ci ne s'inscrivent pas dans un continuum géo-culturel, mais, au contraire, sont dispersés sous forme d'isolats sur une grande part du territoire. Ainsi, chaque groupe consiste en une population peu nombreuse (ce qui a fait dire à Pierre Sallée qu'ils étaient en voie de disparition). La carte ci-dessous présente les différents sous-groupes dans lesquels j'ai pu travailler, à savoir :

- les Ongom de la province de l'Ogooué-Ivindo
- les Mbahouins de la province du Haut-Ogooué
- les Akélé des provinces du Moyen Ogooué, de la Ngounié et de l'Ogooué Lolo.



Conception
M. YANGARI Albert
Réalisation
Céline GARNIER
Sources
INC : vecteurs du Gabon
Avelot 1905 : hydrographie
M. YANGARI : données de terrain
Février 2013

Carte 4 : localisation des groupes ongom étudiés.

Tous se reconnaissent comme parents issus d'une migration commune dont nous avons pu mettre en évidence certains épisodes. Ils partagent d'autres traits culturels telles que les appellations des groupes de filiation par exemple. Très peu de travaux ont été conduits sur les Ongom. Il existe certes des travaux dans les domaines historiques et ethnographiques (Avelot, 1906 ; Raponda-Walker, 1960 ; Deschamps, 1962 ; Merlet 1990 ; Ngolet, 1994 ; Gray, 2002) qui évoquent les Ongom, mais seuls ceux d'Avelot et de Ngolet leurs sont exclusivement consacrés. Peu de linguistes ont étudié la langue de ces différents groupes (Avome Nkoghe, 2004; Hombert, Mougouama-Daouda et Fage, 2009 ; Medjo Mvé 2013). Du point de vue ethnomusicologique, Sallée évoque dans sa thèse (1985) la place particulière qu'occuperaient les Ongom dans l'origine et la circulation de la pratique du culte du *bwiti*. Récemment, une étude menée en ethnoécologie dans le cadre de l'UMR 7206 du Muséum [5.2.12] visait à déterminer les usages des produits forestiers dans la vie quotidienne des Ongom du village de Makouké dans la province du Moyen Ogooué.

Ainsi, il n'existe pas de recherche exhaustive qui viserait à rendre compte d'indices partagés par l'ensemble des sous-groupes et permettrait de valider une éventuelle origine commune. Ce travail a donné lieu à un mémoire de Master 2 par Albert Yangari qui a analysé un genre particulier de la littérature orale, *mbiya*. Il s'agit d'un discours formalisé de présentation des groupes de filiation, récité en différentes occasions rituelles. L'étude a consisté à déterminer dans quelle mesure ces textes sont variables ou non pour une même appellation de groupe de filiation entre différents sous-groupes ongom, afin de déterminer s'ils peuvent représenter un indice endogène d'une parenté partagée. Ce master, effectué sous ma direction, a été soutenu en décembre 2014 à l'université Omar Bongo [5.2.16].



Photo 7 : Enquête avec le chef de canton ongom Mayissa avec le Pr. Jean Emile Mbot et Albert Yangari.
Photo : Sylvie Le Bomin

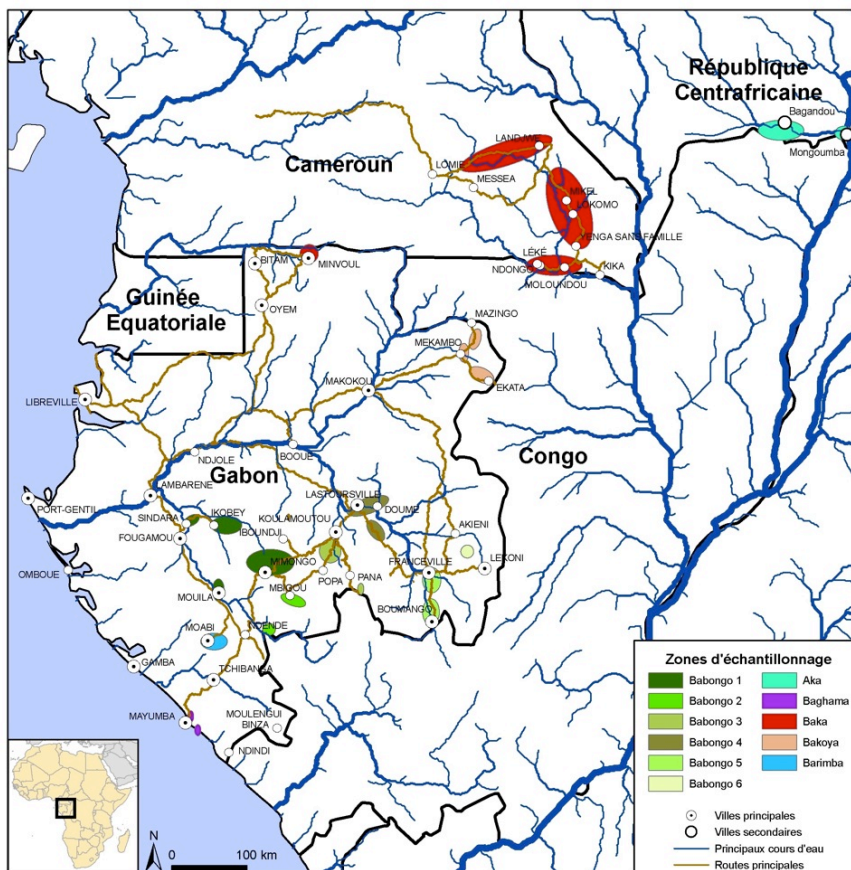
J'ai collecté des enregistrements analytiques de pièces, dans les mêmes conditions que celles décrites précédemment. Ayant eu à faire à des informateurs particulièrement âgés, les missions que j'ai effectuées en commun avec Jean-Emile Mbot nous ont conduit à collecter un ensemble de récits sur l'histoire des Ongom, leurs migrations, leurs activités de subsistance ainsi que des pièces de répertoires initiatiques que seuls des Anciens connaissent encore. Nous avons pu par ailleurs filmer l'interview d'un informateur très âgé (environ une centaine d'années) qui nous a relaté l'histoire des activités et des déplacements des Ongom sur une période d'environ un siècle. Ce travail ayant pris place dans les différents programmes sur les populations pygmées, nous avons été amenés à collecter également les fiches généalogiques d'un grand nombre d'informateurs ainsi que la liste d'inventaire linguistique de Swadesh. C'est pour ces mêmes raisons que j'ai collecté les échantillons génétiques chez les Ongom de l'Ogooué-Ivindo. Les missions successives que j'ai effectuées seule ou en équipe dans les différentes zones ongom ont par ailleurs permis de collecter un certain nombre d'objets usuels qui ont intégré les collections d'ethnobiologie de l'UMR 7206 [2.2.5].

2.2.3. Les populations pygmées.

L'étude des populations pygmées du Gabon s'est déroulée dans le cadre de deux programmes de recherche (cf. partie 2.1), eux-mêmes inscrits dans la continuité des recherches menées depuis plusieurs décennies par une équipe française de linguistes, d'éco-anthropologues, d'anthropologues et d'ethnomusicologues.

Les distinctions entre les Pygmées et leurs voisins, tant phénotypiques que socio-économiques, ne sont pas toujours accompagnées de différences linguistiques. La majorité des groupes pygmées parlent des langues apparentées aux langues des non-Pygmées. Ces dernières font partie des deux familles représentées en Afrique Centrale : *Niger-Congo* (bantoue et oubanguienne) et *Soudan central*. Dans certaines régions, la langue du groupe pygmée est quasiment la seule représentante de sa famille linguistique, alors que tous les voisins parlent une langue issue de l'autre famille (Bahuchet 1992, 1993a et 1993b, 2012). Ainsi, les Aka, de langue bantoue, sont entourés de langues majoritairement oubanguiennes, alors que les Baka, de langue oubanguienne, ont comme voisins des locuteurs de langues bantoues.

Au Gabon, six termes désignent des populations que l'Occident nomme Pygmées qui correspondent plus ou moins à une répartition géographique. Les Baka sont établis dans le nord de la Province du Woleu-Ntem, les Moghama et les Murimba dans celle de la Nyanga, les Akoa dans l'Estuaire, l'Ogooué-Maritime et le Moyen-Ogooué, les Koya dans l'Ogooué-Ivindo, alors que les Bongo, majoritaires, sont répartis entre trois provinces, la Ngounié, l'Ogooué-Lolo et le Haut-Ogooué.



Carte 5 : Cartographie des points d'enquête dans les groupes pygmées du Gabon réalisée d'après les données collectées lors des missions réalisées par Serge Bahuchet, Alain Epelboin, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Jean-Emile Mbot, Beatriz Soengas et Magali De Ruyter.

Diversifiés ou apparentés par leurs noms, les Pygmées du Gabon présentent un terrain d'enquête privilégié pour l'investigation des processus identitaires et de diversification.

Peu d'études ont été consacrées à ces populations de faible densité alors que de nombreux travaux, pour la majorité en linguistique, ont été consacrés aux populations qu'elles côtoient. Il s'agit le plus souvent de notes ethnographiques dans des écrits sur d'autres thématiques ou de travaux linguistiques (Biffot 1964, 1977 ; Cabrol 1960 ; Deschamps 1962 ; Fleuriot 1942 ; Mayer 1987, Medjo Mve 2008, Unesco 2006, Poutrin 1910, Knight 2003). Le mémoire de maîtrise de Magali De Ruyter sur un répertoire de musique d'un groupe bongo de la province de la Ngounié permet d'accéder à une remarquable discussion sur les dénominations des populations pygmées du Gabon (De Ruyter 2003). En effet, si Du Chaillu est le premier à avoir rencontré un groupe pygmée « obongos », dans le sud du Gabon, d'autres Occidentaux ont par la suite, soit rencontré les mêmes groupes, soit d'autres, en s'interrogeant sur leur éventuelle parenté commune malgré des appellations souvent différentes. Anderson (1983) décrit leur mode de vie dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Raponda Walker (2009) s'est intéressé à la langue des Bongo de la Ngounié et, dans une moindre mesure, à celle des Akoa. Matsura (2006) quant à lui effectue une étude sur les processus de sédentarisation, l'adoption de l'agriculture et les changements que cela a impliqué sur le mode de vie des Bongo d'une zone de la province de la Ngounié. Récemment deux études approfondies ont été réalisées, l'une sur des savoirs locaux chez les Koya, par Beatriz Soengas Lopez (Soengas 2010), l'autre sur le lien entre langue et identité culturelle chez les Baka par Pascale Paulin (Paulin 2010). Une recherche extensive sur l'histoire génétique de différents groupes pygmées d'Afrique équatoriale (Verdu 2009 ; Verdu *et al.* 2009) a apporté les premiers résultats sur une origine biologique commune des différents groupes. Dans leur article Bonhomme et al. (2012), abordent la question des relations interethniques de groupes bongo des Monts du Chaillu avec des non-bongo à travers une ébauche d'analyse des récits mythologiques des confréries initiatiques et l'organisation des cérémonies correspondant à ces confréries. Dans la continuité de cet article, Magali de Ruyter a soutenu sa thèse en ethnomusicologie sur les Bongo de la Ngounié en janvier 2016, alors que je finissais la rédaction de ce mémoire.

Le travail que j'ai mené en ethnomusicologie et en linguistique a permis de collecter un grand nombre de données. Ayant constaté la capacité de diversification de ces groupes, les données ont été collectées non plus à l'échelle du groupe partageant un même ethnonyme ou une même région, mais au niveau de l'ethnonyme dans un village afin de mesurer l'homogénéité réelle des différents groupes et l'influence éventuelle des voisins non pygmées sur cette homogénéité. J'ai ainsi collecté les différents inventaires ethnomusicologiques habituels, les questionnaires linguistiques, les points gps, les fiches généalogiques des individus ainsi qu'un ensemble de données contextuelles de différents ordres avec les collègues et étudiants qui ont été associés à ces recherches, dont des échantillons génétiques. Cependant, certains groupes tels que les Murimba et les Moghama n'ont fait l'objet que d'un travail de prospection en raison de la difficulté d'accès au terrain d'enquête alors que les akoa, peu nombreux n'ont pas fait l'objet

d'investigation particulière³⁰. Toutes ces données ont pu ensuite être intégrées pour répondre aux problématiques liées aux populations pygmées, mais également dans le développement d'une méthode de phylogénie musicale et l'interprétation de ses résultats. Un article rédigé en collaboration avec Jean-Emile Mbot présente un état des lieux les plus complets possibles de la situation la plus récente de ces populations pygmées [1.3.12].

2.2.4. Les voisins non-pygmées des pygmées.

Les populations présentées ici sont celles qui entrent dans le cadre d'un système d'interrelation entre populations pygmées et populations non pygmées. Elles permettent d'aborder la question des influences réciproques entre ces populations à l'image de ce que JMC Thomas et Serge Bahuchet ont réalisé sur les plans linguistiques et éco-anthropologiques et ce que Susanne Fürniss a entrepris sur la musique des Baka du Cameroun (Fürniss 2007, 2008 et 2011).

Ainsi, ces populations n'ont pas fait l'objet d'un choix préalable par rapport à une situation linguistique ou des caractéristiques musicales particulières, mais en raison de leur proximité géographique actuelle — voire dans certains cas passés — avec des groupes pygmées. De fait, ces populations ne partagent pas un même ethnonyme, appartiennent ou non à des groupes linguistiques différents et sont dispersées géographiquement. Si la grande majorité d'entre elles ont fait l'objet d'un travail extensif d'inventaire, d'autres, tels les Téké et les Tsogho ont fait l'objet d'un investissement particulier du fait de travaux que j'avais entamés antérieurement aux programmes concernant les Pygmées.

Par ailleurs, il est à noter que les Fang, les Myènè et les Ongom présentés plus haut s'inscrivent également dans la catégorie « groupe non pygmée voisin des pygmées ».

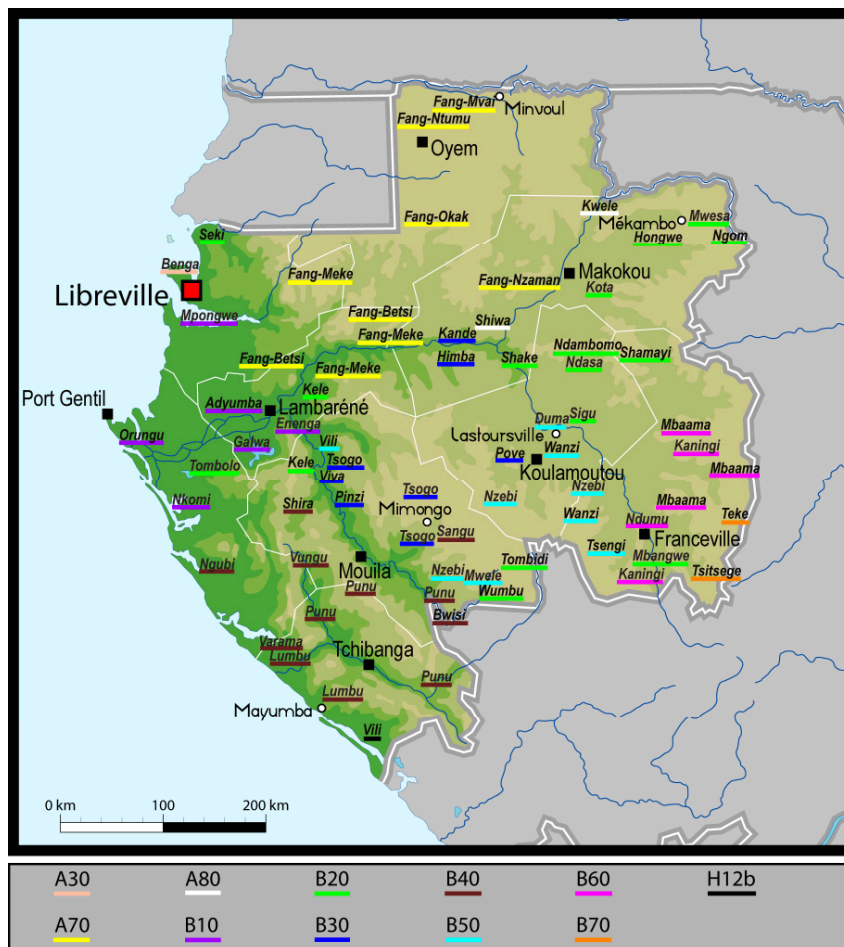
Le corpus que j'ai collecté comprend des inventaires des répertoires et de leurs contextes de performance, des instruments de musique, des enregistrements analytiques des pièces représentatives des répertoires. J'ai également eu l'occasion d'effectuer des enregistrements en contexte et de filmer certaines cérémonies. J'ai collecté des données linguistiques à travers le lexique musical et la liste de Swadesh. Dans le cadre de la participation aux études génétiques, j'ai collecté plusieurs dizaines de fiches généalogiques et des échantillons génétiques. Tout ceci a été complété par les points GPS des villages dans lesquels les enquêtes ont été faites ainsi que par des données anthropologiques d'ordre général.

2.2.4.1. Les voisins des Baka et des Koya.

Les Baka et les Koya sont les deux groupes pygmées installés dans le nord du Gabon. Les premiers ont comme voisins les Fang mveng (cf. partie 2.2.2.1) alors que les seconds cohabitent avec un ensemble de populations, principalement les Ongom (cf. partie 2.2.2.3), mais aussi les Kwele, les Kota, les Mahongwe et les Mwessa. Ces différents

³⁰ Ils le sont depuis 2015 dans le cadre de deux programmes ATM pour lesquels j'ai obtenu des financements.

groupes vivent dans des villages mixtes pour la plupart, ce qui favorise les échanges et les partages culturels.



Carte 6 : Les populations voisines des Baka sont les Fang Mveng de la région de Minvoul. Les voisins des Koya sont les populations de l'extrême nord-est autour de la ville de Mekambo.

source : http://www.ddl.ish-lyon.cnrs.fr/fulltext/Van%20Der%20Veen/Van%20der%20Veen_2007_LBV_ALGAB.pdf

Ces populations ont majoritairement été étudiées sur le plan linguistique (Mouguiama Daouda 2005).. L'artisanat culturel de ces groupes, principalement la sculpture des figures de reliquaires et des masques, a fait l'objet de différents travaux dans les années 1960 à 1970 (Perrois 1968 et 1970). Une thèse a également été consacrée à la littérature orale des Mahongwé (Zame Avezo'o 2000).

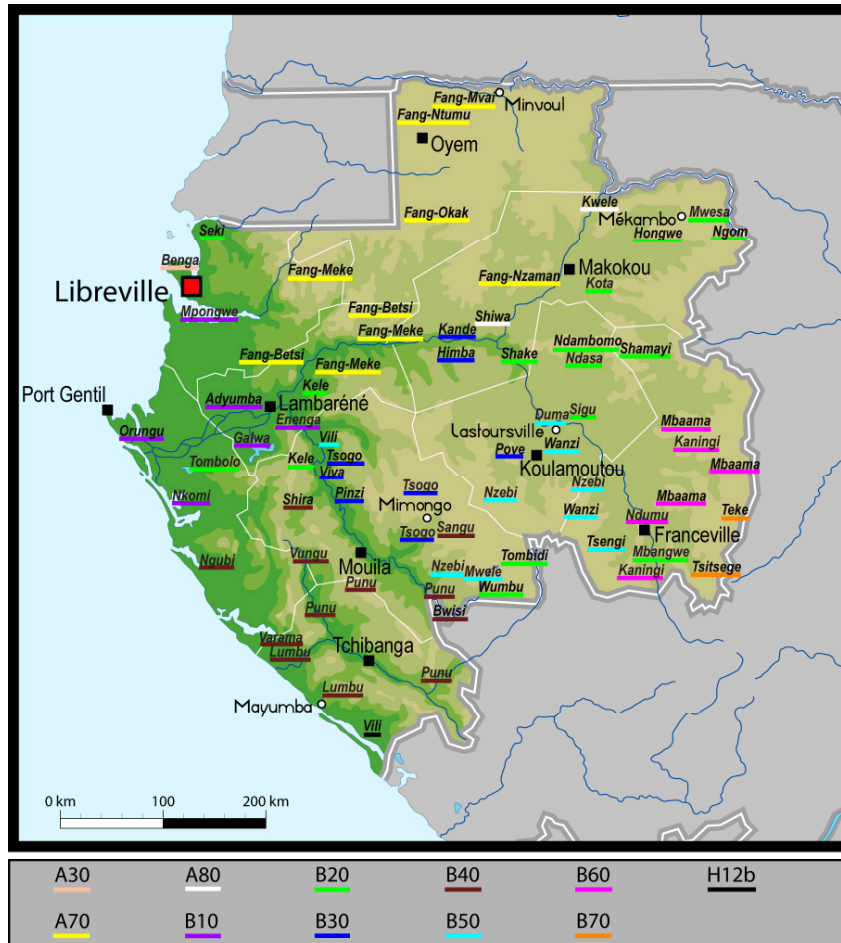
Il n'existe aucune publication particulière concernant les pratiques musicales de ces différents groupes. Cependant, elles sont mentionnées dans les travaux de prospection d'Herbert Pepper et de Pierre Sallée.

2.2.4.2. Les voisins des Bongo.

Comme nous l'avons vu plus haut, les Bongo sont dispersés sur une grande partie du territoire, sans continuum géographique. Ils cohabitent ainsi avec des populations portant des ethnonymes différents et appartenant à des groupes linguistiques différents. Il est à

noter que les Bongo se sont systématiquement établis à proximité de villages occupés par des Ongom (cf. partie 2.2.2.3).

Ainsi, du nord au sud et d'ouest en est, les Bongo cohabitent avec les Apinji, les Tsogho, les Simba, les Eshira, les Sango, les Nzebi, les Awandji, les Aduma, les Kanighi, les Obamba et les Téké. La carte ci-dessous présente la répartition de ces populations.



Carte 7 : Les populations voisines des Bongo appartiennent aux groupes B20, B30, B40, B50, B60 et B70.

source : <http://www.ddl.ish->

lyon.cnrs.fr/fulltext/Van%20Der%20Veen/Van%20der%20Veen_2007_LBV_ALGAB.pdf

La majorité des travaux menés sur ces populations ont trait à la linguistique (Mouguiama Daouda 2005). Il existe aussi un grand nombre de récits historiques pour certains d'entre eux, particulièrement ceux situés le long du fleuve Ogooué, qui ont eu une place particulière dans les relations avec les Occidentaux lors de la période de colonisation notamment avec l'explorateur Pierre Sarvognan de Brazza (1992). C'est ainsi que les piroguiers aduma et le « roi » Makoko des Téké sont particulièrement présents dans la littérature coloniale. L'ensemble de ces textes produits à l'époque coloniale ont été publiés dans des recueils thématiques par Annie Merlet (1990b) et constituent des sources d'informations incontournables sur ces populations. A peu près à la même époque de découverte du territoire (première moitié du XIX^{ème} siècle), du Chaillu s'est consacré quant à lui à l'évocation des modes de vie des populations des Monts encerclés dans la forêt tropicale — qui portent désormais son nom. Parmi celles-ci,

les Tsogho ont fait l'objet d'une attention particulière du fait de leurs pratiques rituelles qui ont fasciné les occidentaux depuis le XIX^{ème} siècle. C'est ainsi que la pratique du culte du *bwiti* est devenu le point focal des différentes publications anthropologiques les concernant (Gollnofer et Sillans 1997 ; Bonhomme 2006), ainsi que les Apinji (Fernandez 1982), autre population étudiée à travers sa pratique du *bwiti*. C'est toujours par une pratique initiatique, cette fois féminine, que les Nzebi ont été abordés en anthropologie (Bikoma 2004).

Des travaux antérieurs aux programmes concernant les Pygmées m'ont conduite à travailler davantage sur deux populations, à savoir les Tsogho [3.5.5] et les Téké [1.1.1]. Les Téké sont établis dans le sud du Gabon, dans une vaste zone de plateaux qui portent leur nom, les plateaux batéké. Ils sont répartis sur une longue bande parcourant le Gabon et les deux Congo. C'est avec leur célèbre chef appelé « roi Makoko » que Sarvognan de Brazza signa un traité de paix [2.1.7]. Bien qu'un certain nombre de villages aient été déplacés aux abords des axes routiers par l'administration coloniale dans les années 1950, les villages encore isolés dans les plateaux ont peu changé depuis les écrits de Sarvognan de Brazza (Le Bomin 2004). Cette politique de regroupement des villages aux abords des axes routiers a entraîné une mixité des populations qui avaient auparavant des territoires définis. Ainsi, si les Téké restent les seuls occupants des plateaux avec certains villages de Pygmées Bongo, ils vivent maintenant aussi dans des villages mixtes avec les Obamba. Les villages voisins sont essentiellement composés de Kanighi, de Mbahouins et de Bahumbu. En 1946, Gilbert Rouget, parcourt la région des plateaux batéké lors de la mission Ogooué-Congo et fait les premiers enregistrements de leur musique avec la collaboration de l'ingénieur du son André Didier. Plusieurs décennies plus tard, Pierre Sallée se rend chez les Téké du Gabon et effectue un certain nombre d'enregistrements d'une musique qui le laisse perplexe quant à une technique vocale masculine qu'il ne réussit pas à identifier. Il est le premier à avoir transcrit une pièce de leur musique pour pluriarc et observe leur propension à superposer des rythmes binaires à des rythmes ternaires (Sallée 1978).

Les travaux d'inventaire d'Herbert Pepper et de Pierre Sallée les ont conduits à collecter des musiques représentatives des pratiques de ces populations. Comme sur le plan anthropologique, ce sont les musiques associées aux cérémonies du *bwiti* qui ont été les plus traitées. En particulier par Pierre Sallée dont la thèse, *L'arc et la harpe. Contribution à l'histoire de la musique du Gabon*, et le film *Disumba* (Sallée 1969), l'ont conduit à faire de nombreuses recherches non seulement sur la musique de cette pratique initiatique, mais aussi sur ses différents aspects symboliques, son lexique et son histoire à travers différentes populations dans lesquelles cette pratique est en usage (1985).

Chez les Tsogho et les Téké, des cérémonies rituelles ont été filmées. Concernant les cérémonies de *bwiti* des Tsogho, ceci a donné lieu à la production d'un film de 12min réalisé en collaboration avec Joséphine Simonnot [2.1.4]. L'intégralité des chants d'une cérémonie d'initiation (soit trois nuits de cérémonies) a été traduit et les phases cérémonielles identifiées [2.1.10]. Une partie de ces données et les publications de mes prédécesseurs m'ont permis de réaliser un livret de présentation des cérémonies du *bwiti* [1.5.3] destiné au public ayant assisté aux « Nuits du *Bwiti* » organisé en collaboration avec le Musée du Quai Branly, le Festival de Radio France et Montpellier ainsi que le

Luto. La plus grande partie du corpus collecté pour la réalisation de cette opération a été exploitée par Marie France Mifune pour son mémoire de Maîtrise [5.2.5] et par Emeline Lechaux de sa maîtrise à sa thèse [5.2.6], [5.2.28].



Photo 8 : Marius Osseye et sa harpe lors d'une cérémonie d'initiation au bwete.
Photo : Sylvie Le Bomin



Photo 9 : Initié tsogho au bwete lors d'une danse avec flambeaux dans une cérémonie d'initiation.
Photo : Sylvie Le Bomin

2.2.4.3. Les voisins des Murimba et des Moghama.

Les Punu et les Lumbu sont les voisins des Barimba d'une part et des Baghama de l'autre. Ces populations sont installées dans la province de la Nyanga, au sud-ouest du territoire. Ils appartiennent au groupe linguistique B40 selon la classification de Guthrie (1953).

Ce sont, ici encore les travaux en linguistique qui sont les plus nombreux. Pour les Punu, il s'agit d'études concernant essentiellement la grammaire (Nsuka Nkutsi, 1980; Blanchon, 2006) et l'ethnolinguistique (Kwenzi Mikala, 1990, 1999).

La langue lumbu a fait récemment l'objet de la publication d'un dictionnaire par Paul Achille Mavoungou et Bernard Plumel (Mavoungou et Plumel, 2010). La littérature orale des Punu a donné lieu à différentes publications et une thèse a été consacrée au masque Mukudji, ses représentations symboliques et les différents aspects de ses contextes de performance (Madjinou Moussavou 2013). Les missions que j'ai effectuées dans cette région en collaboration avec Jean-Emile Mbot se sont limitées à la prospection. Aussi, les données concernent les inventaires des répertoires, de leurs contextes de performance, les instruments de musique et le lexique lié à la pratique musicale.

2.3. Résultats.

Ce qui suit s'articule autour de quatre axes : la présentation des caractéristiques générales des musiques du Gabon ; les stratégies identitaires qui ont pu être identifiés pour certains groupes à partir de certains éléments de la systématique musicale ; les résultats spécifiques qui concernent les recherches interdisciplinaires sur les populations pygmées ; la mise en place d'une approche phylogénétique des patrimoines musicaux du Gabon.

Cette subdivision témoigne de la progression de mes problématiques et des méthodologies mises en place autour des questions de la diversité et de l'évolution musicales à travers les patrimoines musicaux des populations du Gabon.

2.3.1. Caractéristiques générales des musiques du Gabon [3.2.38].

2.3.1.1. Les répertoires.

Les recherches qui ont été menées en République Centrafricaine sur le patrimoine musical de différentes populations (Arom 1985 ; Dehoux 1986, 1991a, 1996 ; Fernando 1994 ; Furniss 1993b, 2007 ; [1.3.6], [1.4.3], [1.8.3], [2.1.1]) ont montré que les répertoires avaient bien souvent une relation univoque avec un contexte de performance, le nom du répertoire se confondant bien souvent avec celui du contexte de performance. De même il est extrêmement rare d'y voir circuler des répertoires entre des populations différentes ou ne partageant pas une parenté culturelle. Seul le travail de Susanne Fūrniß mené sur l'origine du répertoire de circoncisions chez les Baka du Cameroun (Fūrniß 2008) a ouvert des pistes sur les processus d'emprunt entre des populations de langues et de traditions différentes.

Les résultats de mes premiers terrains au Gabon sont venus enrichir les données sur cette thématique. En effet, les répertoires et les contextes auxquels ils sont associés sont inscrits dans un très large réseau de diffusion où deux, voire plusieurs populations ne partageant pas la même langue peuvent en revanche partager un ou plusieurs répertoires avec une même dénomination et correspondant aux mêmes contextes et aux mêmes fonctions de performance. Les répertoires et les éléments musicaux qui en permettent la matérialisation (chants – instruments – techniques vocales – métrique – rythme – échelle – procédé polyphonique) sont les constituants des patrimoines musicaux. Dans ce sens, mon entendement d'un patrimoine musical est plus complet que celui que nous avons traité dans l'article sur la catégorisation (Arom et al. 2008), qui ne l'envisage que par l'ensemble des répertoires produits dans une population donnée. De fait, les usages, la variabilité, la plus ou moins grande adaptabilité des répertoires sont des lieux propices à l'étude des stratégies qu'adoptent différentes populations pour marquer l'identité de leur patrimoine.

Distribution des répertoires.

J'ai répertorié 161 répertoires à travers toutes les populations dans lesquelles j'ai travaillé.

Chaque population dénomme la plus grande majorité de ses répertoires. En comparant les dénominations entre les 52 populations que j'ai étudiées, il est apparu que cette dénomination n'appartenait pas nécessairement à la langue de la population en question, des répertoires appartenant à des populations de langues différentes pouvant porter le même nom. Afin de déterminer si ces appellations identiques renvoient également à des répertoires pouvant être considérés comme équivalents, je me suis appuyée sur la conception endogène. Ainsi, *j'ai considéré comme identique* deux ensembles de pièces portant le même nom, à quelques différences phonétiques près, assurant les mêmes fonctions dans les mêmes contextes. Les variantes linguistiques impactant la dénomination de certains répertoires tel que le *lisimbu*, que l'on peut trouver sous les variantes suivantes *lisimbf*, *lisimbwe*, *lisimba* n'ont pas de répercussion sur leurs fonctions ou leur contexte de performance qui restent les mêmes quelle que soit la variante linguistique. Ceci est validé par les populations elles-mêmes qui reconnaissent parfaitement ce qu'elles partagent avec des populations plus ou moins éloignées ou apparentées. En revanche, en prenant en compte la conception endogène, j'ai considéré comme différents deux répertoires qui sont utilisés dans un contexte de performance de même nature, telle que l'initiation féminine, mais portant des noms distincts. Ainsi, prenons l'exemple de répertoires liés à l'initiation féminine, il existe deux pratiques principales au Gabon que partagent chacune un ensemble de populations, le *lisimbu* et le *njembe*. Si les deux correspondent à un contexte global équivalent, celui de l'initiation féminine, les chants, les instruments, le protocole rituel et certains contextes de performance sont propres à l'un ou l'autre de ces répertoires. Il s'agit donc de deux répertoires différents bien que pouvant être pratiqués par des populations géographiquement proches.

Différents éléments peuvent subir des modifications et des adaptations au fil du temps. Les adaptations que l'on observe le plus fréquemment concernent la formule rythmique jouée au tambour et l'échelle musicale des chants [1.1.2]. Quant aux chants, ils restent le plus souvent dans la langue d'origine, avec petit à petit des glissements phonétiques qui tendent à faire disparaître les mots d'origine, mais la création de nouveaux chants s'effectue dans la langue cible. En revanche, la métrique des pièces est bien souvent immuable entre les versions d'une même pièce quelle que soit la population dans laquelle est produite cette chanson.

Il est parfois difficile d'identifier le parcours d'un répertoire partagé et encore plus son origine. Le travail de Susanne Fűrmiss sur l'appropriation du rituel de circoncision *beka* et de son répertoire par les Baka auprès des Kwélé et des Bangando (Fűrmiss 2007, 2008, 2011) au Cameroun a cependant montré que les outils de l'ethnomusicologie sont aptes à rendre compte des processus de transformation et d'appropriation. Au Gabon où la circulation des pratiques rituelles est monnaie courante, l'origine de ces pratiques fait également l'objet de discours de propagande d'appropriation qui brouillent bien souvent la réalité et ethnicisent ces pratiques.

Au Gabon, j'ai également rencontré différents exemples de répertoires partagés par des populations ne parlant pas la même langue et installées dans des aires géographiques ne s'inscrivant pas dans un continuum. Celui du *ngi* pratiqué dans le nord du Gabon est particulier du fait que cette pratique a disparu dans la population qui en est à l'origine les Fang et se retrouve dans une population, les Koya, avec laquelle ils n'ont pas été en contact.

En Occident, le *ngi* est connu à travers les masques blancs longilignes présents dans les collections de certains musées ou dans des salles des ventes. Pour les populations fang du Gabon, le *ngi* est la confrérie initiatique masculine des hommes qui leur assurait protection contre la sorcellerie et puissance lors de conflits guerriers contre d'autres populations de la région, mais aussi contre les puissances coloniales. Cette confrérie avait la charge d'organiser un certain nombre de cérémonies – initiation, divination, décès, retrait de deuil – avec un répertoire musical spécifique. Combattue par les différentes églises et l'administration coloniale, elle a été officiellement interdite lors du congrès de Mitzic de 1947 qui a eu pour vocation d'éradiquer toutes coutumes traditionnelles jugées comme pouvant être un frein au développement des populations (sic !) (Balandier 1955). Il est de nos jours extrêmement difficile d'obtenir des témoignages sur cette pratique sociale tant les Fang ont fait l'objet d'une conversion massive et brutale au christianisme.

Le nom de ce répertoire est apparu lors d'enquêtes chez les Pygmées Koya ayant pour objectif de réaliser l'inventaire de leurs répertoires dans différents villages. Il aurait pu s'agir d'une homologie phonétique, mais les explications données sur la danse et surtout l'exécution de certains chants n'ont laissé aucun doute sur l'origine fang du répertoire. En effet, les textes des chants sont en fang, les caractéristiques rythmiques, mélodiques et harmoniques ne ressemblent en rien à celles des musiques koya, alors qu'elles correspondent sans aucun doute à celles des musiques fang que j'ai eu l'occasion d'enregistrer en différents endroits. Par ailleurs, un des chanteurs les plus confirmés a conforté cette origine en récitant la généalogie des initiateurs, qui fait apparaître une antériorité des noms fang. Cette origine fang a été définitivement confirmée l'année

suivante, lors d'une mission conjointe avec Jean-Emile Mbot au cours de laquelle nous avons eu l'occasion d'assister à un retrait de deuil d'un notable kwele dont les musiciens koya étaient les officiants principaux.

La figure ci-dessous présente sur les 161 répertoires inventoriés, ceux partagés par plus de 5 populations.

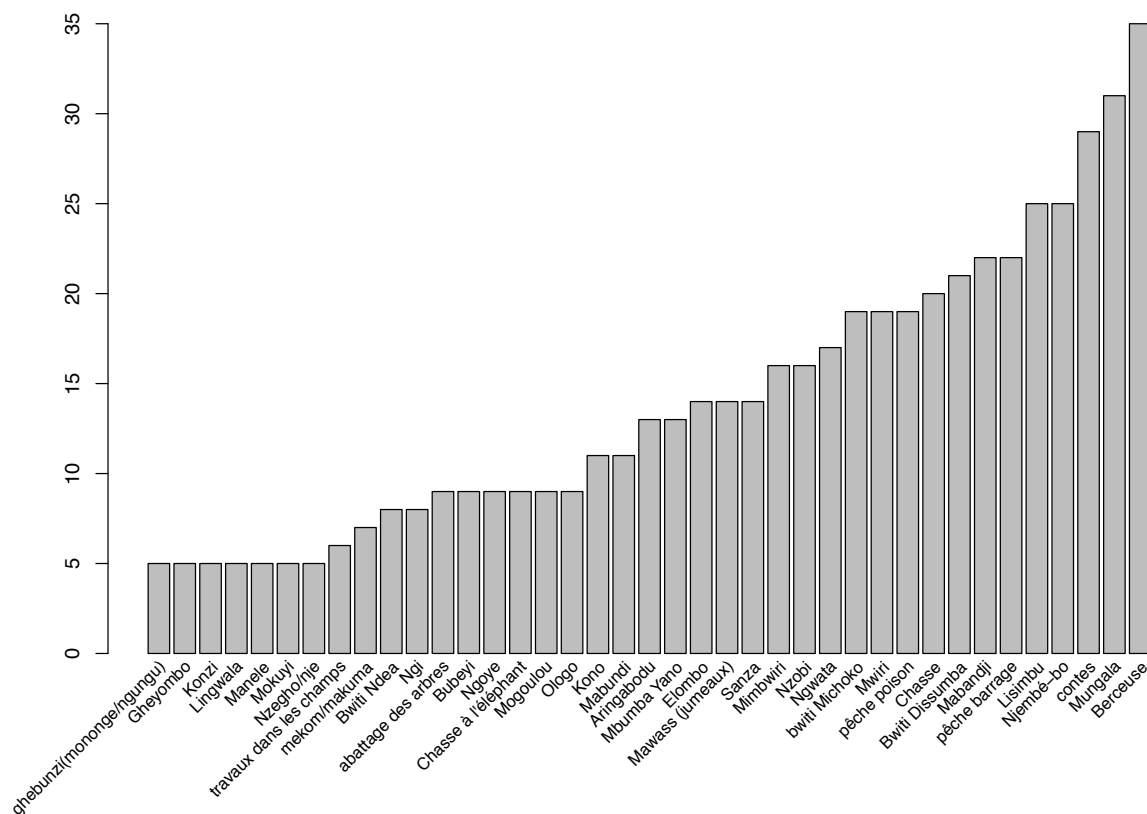


Fig. 5 : histogramme présentant la fréquence des répertoires par rapport au nombre de populations dans lesquelles ils se trouvent. Les fréquences inférieures à 5 n'ont pas été prises en compte pour permettre une meilleure lisibilité de la figure.

2.3.1.2. Les instruments de musique.

Les instruments sont omniprésents dans la pratique musicale des populations du Gabon. La très grande majorité des pièces liées à des contextes cérémoniels sont voco-instrumentales. Certaines, avec des fonctions particulières sont uniquement vocales telles que des louanges, des prières ou des invocations. Pour les pièces associées à la vie quotidienne, elles sont majoritairement vocales en faisant intervenir différents objets sonores comme instruments d'accompagnement, la boule et la planche à écraser chez les Fang mveng, le mortier et le pilon, le frappement de l'eau, l'impact de la machette sur un tronc d'arbre pendant l'abattage [2.1.5]³¹, etc.

Le recensement des instruments de musique a permis d'en identifier 61 organologiquement différents suivant le système de classification établi par Honbostel et

³¹ Plage 1.

Sachs (1914) et développé par Geneviève Dournon (Dournon et Arom 1981). Quelques instruments sont l'apanage d'une population tel que le pluriarc des Téké.



Photo 10: Bernadette Antari, joueuse de pluriarc dans le village d'Odjouma des plateaux batéké.
Photo : Sylvie Le Bomin

D'autres sont le trait identitaire d'un répertoire comme le tambour anthropomorphe *mokiki* utilisé dans le répertoire *njembe* et joué exclusivement par l'une des initiées.



Photo 11 : tambour *mokiki* de l'ethnie sango.
Photo : Sylvie Le Bomin

Le tableau ci-dessous présente les instruments spécifiques à certaines populations :

Populations	Instruments spécifiques
Téké	Pluriarc Tambour à une peau frappée avec une touffe d'herbe Tambour à friction
Fang	Xylophones portatifs à résonateurs multiples Xylophones sur troncs de bananiers Coquilles d'escargots Planches entrechoquées
Baka	Arc à deux cordes
Mbahouins	Tambour à une peau lacée et chevillée

Tableau 1 : instruments spécifiques à certaines populations.

La plupart des instruments se retrouvent dans plusieurs populations, qui ont généralement aussi des répertoires en commun. Contrairement à ces derniers, un même instrument de musique d'un point de vue organologique peut adopter différentes appellations suivant la population dans laquelle on le trouve. Ainsi, la harpe

anthropomorphe qui est jouée lors des cérémonies du culte du *bwete* est appelé *ngombi* par les Tsogho (terme qui est devenu l'appellation générique de la harpe pour les Gabonais), *ngweme* par les Fang n'tumu, *ngonfi* par les Sango et *nwombi* par les Myènè. L'histogramme ci-dessous présente la fréquence de partage des instruments de musique par plusieurs populations (à partir de 5 populations).

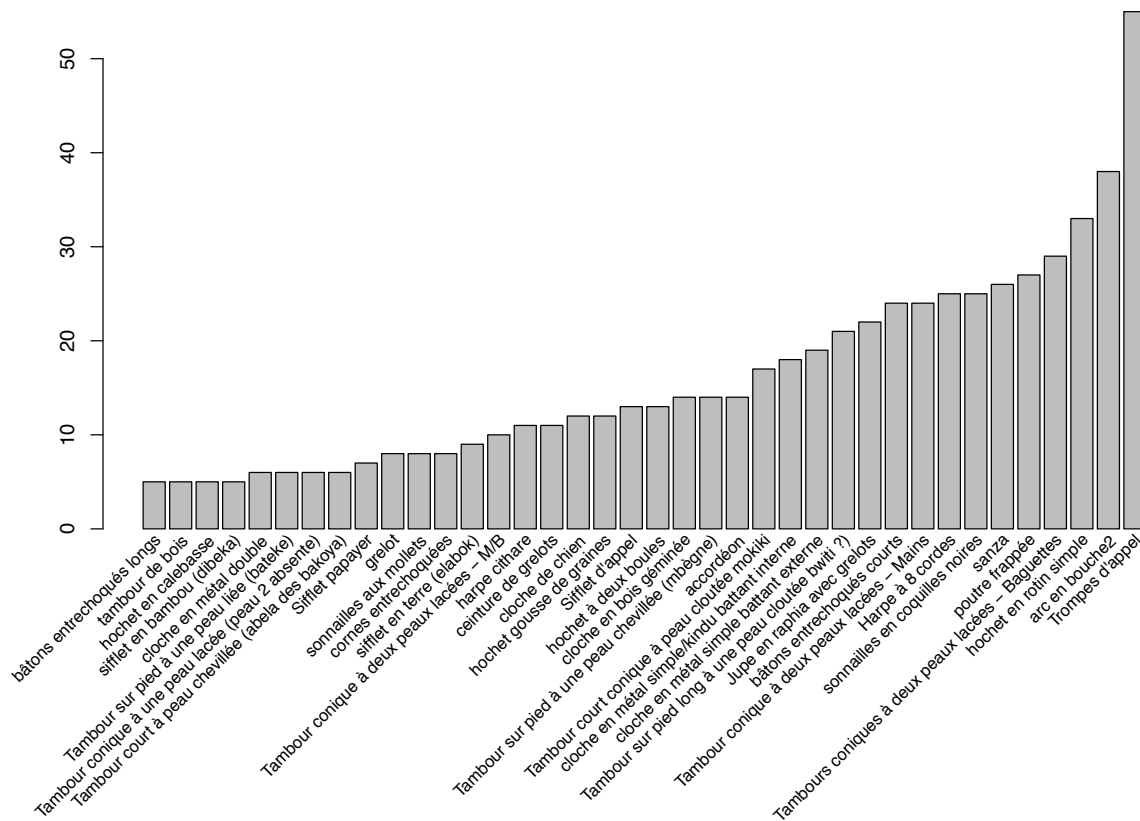


Figure 6 : histogramme présentant la fréquence des instruments partagés par au minimum 5 groupes et au maximum par 55.

Les quatre familles organologiques sont représentées avec une nette prédominance des idiophones, par une grande variété de hochets et de sonnailles. Les membranophones sont également très diversifiés. Une même population peut en posséder de plusieurs types qui peuvent être associés à des répertoires distincts.

En ce qui concerne le tambour conique à deux membranes, il peut être joué selon trois techniques de jeu qui sont autant de traits distinctifs au niveau de populations ou de groupes de populations. C'est ainsi qu'il existe une distinction majeure basée sur le groupe de filiation de la population et sa technique de jeu du tambour : les populations matrilineaires le jouent avec les mains et les populations patrilineaires avec des baguettes. La technique de jeu est par ailleurs liée au répertoire auquel elle est associée. Ainsi, si les Ngom, patrilineaires, jouent de ce tambour avec des baguettes dans les répertoires qui leurs sont propres comme *lisimbu* ou *mungala*, ils le jouent avec les mains dans les répertoires qu'ils ont emprunté aux populations matrilineaires.

La composante strictement rythmique des pièces est réalisée par des membranophones, des idiophones et des frappements de mains. Si ces derniers sont une constante, quelle que soit la population prise en considération, les instruments, quant à eux, sont

déterminés par deux critères : la population et/ou le répertoire, certains instruments pouvant être spécifiques à une population et/ou un répertoire. Les Fang et les Kwele sont les seuls à utiliser les tambours à fente avec une formation de deux instruments de taille différente.



Photo 12 : ensemble de tambours des fang ntumu du village de Meuendoung. Il comprend deux tambours de bois (*nkul*) et un tambour à membrane (*mbeng*).

2.3.1.3. Les techniques vocales.

Une technique vocale correspond à un usage particulier du système phonatoire (Roubeau et al : 2009). Toutes les populations du Gabon chantent en voix de poitrine. La voix de tête est utilisée de façon ponctuelle pour réaliser une partie aigue de la polyphonie et certains cris peuvent ponctuer l'exécution vocale. Seules certaines populations pygmées utilisent la technique du jodel (Sallée 1981 ; [1.3.11], [1.3.13]). Si les Baka l'utilisent dans la majorité de leurs répertoires, d'autres groupes pygmées, des groupes bongo, utilisent également cette technique, mais de façon beaucoup moins systématique et davantage comme une ornementation ponctuelle. Les Téké possèdent une grande diversité de techniques vocales (Le Bomin 2004), qui sont nommées dans leur langue. La plus caractéristique fait appel à des sons gutturaux produits en hoquet par un chœur d'hommes [1.1.1]³².

³² La technique vocale du hoquet correspond aux points d'interrogation dans les notes de Sallée. Celui-ci n'a effectué que des enregistrements conventionnels de cette musique qui dans le contexte d'une polyphonie vocale en contrepoint ne permet pas de comprendre les spécificités de chacune des parties. C'est par l'enregistrement analytique, que Simha Arom n'avait pas encore mis au point lorsque Sallée faisait son terrain, que j'ai pu mettre au jour l'utilisation de cette technique vocale rare [1.1.1].

2.3.1.4. Forme vocale.

La forme la plus fréquente de réalisation du chant est la forme responsoriale. Certains chants sont également de forme antiphonale, un même chant ne pouvant varier de forme que ce soit dans une même population, mais aussi lorsqu'il est interprété dans une autre population. Les Baka, les Teke et les Bongo de certains villages sont les seuls à chanter en contrepoint.

2.3.1.5. Les principes métriques.

La très grande majorité des pièces sont mesurées. Comme pour ce qui a été observé pour les musiques de RCA, les musiques sont cycliques fondées sur un nombre pair de pulsations déterminant la périodicité des pièces. Celles qui sont non mesurées ont une fonction particulière, qu'il s'agisse de lamentations, de louanges lors de cérémonies rituelles ou d'incantations adressées à des entités spirituelles.

L'inventaire des différents types de métricités montre douze modalités de combinaison entre la périodicité et le type de subdivision de la pulsation³³.

Périodicité	Modalité de subdivision de la pulsation
quatre pulsations	Binaire
quatre pulsations	Ternaire
six pulsations	Binaire
six pulsations	Ternaire
huit pulsations	Binaire
huit pulsations	Ternaire
douze pulsations	Binaire
seize pulsations	Binaire
seize pulsations	Ternaire
dix-huit pulsations	Ternaire
vingt pulsations	Ternaire
vingt-quatre pulsations	Ternaire

Tableau 2 : inventaire des différentes métriques

Une grande majorité des pièces ont une périodicité de huit pulsations. Il existe cependant une grande variabilité avec des tendances fortes soit en fonction des populations, soit en fonction des répertoires [4.11].

Une des interrogations importantes face au vaste corpus analysé était de savoir dans quelle mesure la périodicité est une constante d'une pièce par-delà sa diffusion dans des patrimoines musicaux de populations différentes. Comme j'avais pu le constater dans

³³ J'ai pu constater dans une population la présence d'une subdivision irrégulière de la pulsation. Etant donné la spécificité de ce cas, il est nécessaire de refaire des enregistrements analytiques afin de valider son existence réelle.

l'analyse comparée d'une même pièce en RCA [1.4.3], la périodicité est un invariant quel que soit le patrimoine musical pris en considération. Le contexte gabonais permet d'effectuer cette comparaison à différents niveaux identitaires, à savoir pour des populations portant ou non le même ethnonyme et pour celles appartenant ou non à un même groupe linguistique. J'ai montré cette absence de variabilité au sein du groupe linguistique myènè [1.1.2]. Il reste à étendre ce travail pour des versions de pièces présentes dans des populations différentes [4.11]³⁴.

Contrairement à ce que j'avais observé en Centrafrique, la périodicité n'est pas toujours le trait identitaire d'un répertoire au Gabon [1.1.2], [4.11] :

- une même périodicité peut être commune à plusieurs répertoires dans une même population ;
- un même répertoire dans une même population peut avoir des pièces de métriques différentes ;
- un même répertoire dans des populations différentes peut avoir des pièces de métriques différentes.

L'étude de la métrique comprend également les modalités de subdivision de la pulsation. Dans son article sur le jeu du pluriarc (Sallée 1978), Pierre Sallée relève une particularité qui conduit à la superposition pour une même version de pièce d'une pulsation se subdivisant de façon binaire et d'une pulsation se subdivisant de façon ternaire. Cette particularité se retrouve entre la partie instrumentale, celle du pluriarc, et un mouvement corporel lié à la technique de jeu de l'instrument :

« Au rythme ternaire continu de la formule instrumentale s'adjoint le mouvement binaire continu du genou de l'instrumentiste, bouchant et débouchant alternativement l'ouverture du son. » (Sallée 1978 : 17)

Au fur et à mesure de mon travail de transcription j'ai pu identifier d'autres modalités de superposition d'une subdivision binaire et d'une subdivision ternaire de la pulsation. L'importance accordée à ces cas de figure tient à leur nouveauté dans le paysage des musiques d'Afrique centrale étudiées jusqu'alors, plus spécifiquement en République Centrafricaine et au Cameroun. Le cas présenté par Sallée figurait donc comme une exception. Mon travail chez les Téké m'a permis de mettre au jour une autre modalité de superposition de deux pulsations cette fois-ci entre deux parties vocales pour la pièce *abire nkele* : la partie de la voix soliste a une périodicité de 8 pulsations de subdivision ternaire, celle du chœur a une périodicité de 6 pulsations dont la subdivision est binaire, soit pour les deux parties, 24 valeurs opérationnelles minimales.

D'autres cas de figure ont été par la suite identifiés par Marie France Mifune dans la musique des cérémonies du Bwiti des Fang de la région de Minvoul et dans celles du Bwete chez les Tsogho par Emeline Lechaux. Chez ces derniers d'autres exemples ont été identifiés dans d'autres répertoires et sont en cours d'analyse par Jérémy Gardent et moi-même dans le cadre de son travail de thèse [4.11].

Les populations du Gabon ont développé également des traits de la systématique musicale qui conduisent à la perception d'une ambiguïté dans la modalité de subdivision de la pulsation. Cette ambiguïté est présente également entre deux parties instrumentales

³⁴ Travail en cours avec Jérémy Gardent dans le cadre d'un projet Labex Biocediv.

superposées par la réalisation d'accentuations contramétriques perturbant la perception du repère régulier que constitue la pulsation [1.1.1.], [3.2.30]. Ainsi, alors que la subdivision de la pulsation est identique entre les deux tambours, le jeu des accents, par l'alternance de frappes sonores et de frappes sèches, donne à entendre une formule polyrythmique. C'est ce que l'on peut observer dans la formule du tambour *kakani* pour les répertoires *ngungu* et *mbali* d'une part et *olamagha* d'autre part.

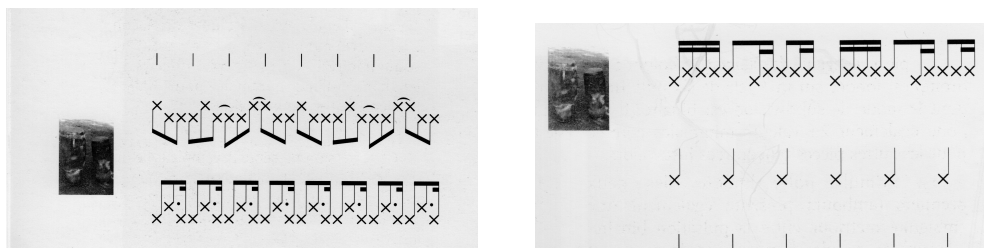


Fig 7 : Formules rythmiques du répertoire Ngungu (gauche) et du répertoire olamagha (droite)

L'étude comparative menée dans les trois sous-groupes myènè a mis au jour d'autres types d'ambiguïté binaire/ternaire [1.1.2]. Le premier est dû à l'alternance plus ou moins régulière de figures ternaires et binaires au sein de la même période.

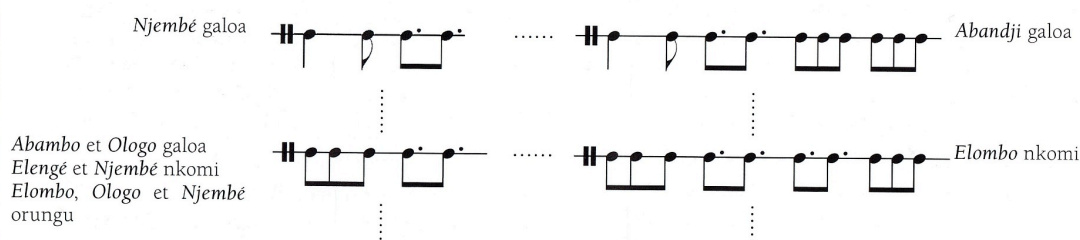


Fig 8 : Différents exemples de formules rythmiques faisant alterner des figures binaires et des figures ternaires.

La régularité du jeu sur l'ambiguïté entre binaire et ternaire chez les Myènè m'a conduite à mettre au jour les principes de transformations des valeurs des figures rythmiques pour passer grâce à des variations successives d'une figure binaire à une figure ternaire.

Le schéma qui suit présente les différentes cellules rythmiques qui permettent de maintenir l'ambiguïté entre binaire et ternaire en passant d'une figure ternaire à une figure binaire dans une structure ternaire. Le procédé consiste à introduire une irrégularité des valeurs qui, bien qu'au nombre de trois, introduisent une division du temps en deux valeurs égales de croches pointées :

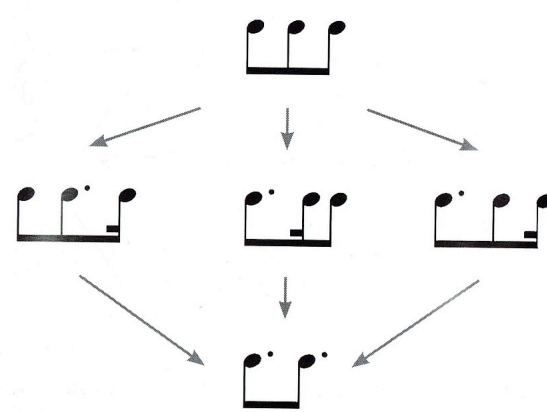


Fig 9 : procédé consistant à construire une figure binaire à partir d'une figure ternaire.

2.3.1.6. Les principes rythmiques.

Le paramètre rythmique intervient sur deux plans :

- a) dans la structure des énoncés mélodico-rythmiques réalisés à la voix et/ou par les instruments ;
- b) dans l'accompagnement rythmique réalisé par différents membranophones et/ou idiophones.

J'ai principalement abordé le paramètre rythmique sous deux aspects :

- celui de sa variabilité au niveau d'une même pièce ;
- le caractère identitaire des formules rythmiques jouées au tambour au niveau des répertoires.

Dans le premier cas, la comparaison s'est effectuée sur la base de pièces portant le même nom et appartenant à un même répertoire dans des populations différentes [1.1.2]. Elle a montré un faible niveau de variabilité (partiel) sur la durée du cycle, pouvant être due à des différences d'énonciations linguistiques, ce qui reste à étudier plus précisément. C'est ce que montre l'exemple ci-dessous :

Les différentes phrases peuvent être chantées alternativement et/ou simultanément par les différents intervenants (soliste/chœur)

Fig 10 : comparaison de trois versions de la pièce *Awiri* dans trois sous-groupe myènè : les Galoa, les Nkomi et les Orungu.

En ce qui concerne la fonction identitaire d'une formule rythmique joué au tambour pour un répertoire, le travail que nous avons été plusieurs à mener en Centrafrique avait montré qu'une formule polyrythmique jouée aux tambours est un trait distinctif d'une catégorie correspondant à un répertoire. L'étude menée chez les Myènè m'a permis de montrer que concernant leurs répertoires, cette propriété distinctive des formules polyrythmiques n'est pas effective (cf. Partie correspondante). Il en est de même chez les Téké, mais avec des principes différents. En effet, leur patrimoine musical propre ne comporte que deux formules rythmiques qui accompagnent chacune plusieurs répertoires [1.1.1]. Cependant, les deux possèdent une caractéristique commune, à savoir que, dans les deux cas, la période comprend vingt-quatre valeurs minimales. Ainsi, les répertoires des Téké se répartissent entre ceux dont les pièces ont une périodicité de huit pulsations dans la subdivision est ternaire (*mbali*, *onkila* et *ngungu*) et ceux dont les pièces ont une périodicité de 6 pulsations dont la subdivision est binaire (*olamagha*). Ils adaptent ce principe aux répertoires empruntés (tels que ceux du *nzobi* ou du *mungala*), les deux adoptent les caractéristiques des pièces ayant une périodicité de huit pulsations de subdivision ternaire [1.1.1].

2.3.1.7. Les échelles musicales.

Le territoire gabonais présente un cas de figure radicalement différent de ce qui a été décrit en République Centrafricaine, seul autre pays de la sous-région où ce travail d'inventaire et de comparaison a été mené (Arom 1997 ; Arom et Fùrniss 1992 ; Arom, Léothaud et Voisin 1997 ; Voisin et Cloarec-Heiss 1995 ; [1.8.1]). Bien qu'il n'ait pas été possible de comprendre précisément les règles régissant les systèmes scalaires de ces populations, toutes utilisent très majoritairement une échelle pentatonique anhémitonique

qui peut prendre différentes formes suivant la grandeur des intervalles entre les cinq degrés et dans de rares cas des échelles heptatoniques.

A travers les quelques deux cents pièces d'origine gabonaise que j'ai transcrites, j'ai mis au jour une grande diversité d'échelles, tant du point de vue du nombre des degrés constitutifs que de celui des intervalles constitutifs et principalement par la présence de l'intervalle de demi-ton [1.3.16]. C'est ainsi que j'ai relevé 12 types d'échelle, présentés dans le tableau ci-dessous.

Heptatonique avec deux demi-tons
Heptatonique avec trois demi-tons
Hexatonique avec deux demi-tons
Hexatonique avec trois demi-tons
Hexatonique avec un demi-ton
Nonatonique avec six demi-tons
Octatonique
Pentatonique anhémitonique
Pentatonique avec un demi-ton
Tétratonique anhémitonique
Tétratonique avec un demi-ton
Tritonique

Tableau n°3 : Inventaire des types d'échelles. Chacune d'entre elles peut prendre des formes différentes en fonction de l'organisation des intervalles entre les degrés.

Cependant, la répartition de ces échelles entre les populations n'est pas homogène. Comme le montre le tableau qui suit, certaines populations montrent une variabilité très importante à l'exemple des Ongom, alors que certaines autres, comme les Awandji, ne possèdent que deux types d'échelle³⁵.

³⁵ Il serait nécessaire d'analyser un plus grand nombre de pièces dans chacune des populations, la variabilité présentée ici pouvant en partie résulter de l'échantillonnage des pièces transcrites.

	éch1	éch2	éch3	éch4	éch5	éch6	éch7	éch8	éch9	éch10	éch11	éch 12
AkéleBolapisa	<i>Makouma</i>		<i>Berceuse</i>	<i>Makouma Lisimbu</i>	<i>Makouma</i>	<i>Mundukwe</i>			<i>Dijangu</i>			
AkeleManaMana		<i>Lisimbu</i>	<i>Ngoye</i>	<i>Lisimbu, Bubeyu Mungala Ngwata</i>	<i>Ngoye</i>							
akelemimongo	<i>Lisimbu Minonze Kunde Mungala</i>	<i>Kunde Makouma</i>		<i>Lisimbu, Mundukwe Makouma</i>			<i>Berceuse</i>	<i>Berceuse</i>		<i>Minonze Mundukwe</i>	<i>Mundukwe</i>	
AkéleMouallo	<i>Mungala Mabandji</i>			<i>Kore Minonze Lisimbu</i>	<i>Kunde Mungala Makouma Mabundi</i>					<i>Mbumba</i>		
awandjiDume	<i>Doka Mbadi Mungala Issogha</i>			<i>Lisimbu, Doka Bubeyu Mbadi Nzobi Mbudi</i>								
BabongoBoumango	<i>Lisimbu</i>	<i>Wuya</i>		<i>Lisimbu Mungala</i>	<i>Wuya</i>							
BabongodeIwatchi	<i>Mungala</i>	<i>Lisimbu Nzobi</i>		<i>Ngoye Mungala Nzobi</i>								
BabongoDoume	<i>Doka Mbadi Mungala Issogha</i>			<i>Lisimbu Doka Bubeyu Mbadi Nzobi Mbudi</i>								
BabongoMoghonbof oala	<i>Lisimbu Laka</i>	<i>Nzobi</i>	<i>Nzobi</i>	<i>Laka Ngoye</i>				<i>Ngwata</i>		<i>Ngwata</i>		
BabongoMoyiko	<i>Mavasa Mungala</i>		<i>Kenge</i>	<i>Mujaja Ibwema Mungala Mwiri Mujisi</i>	<i>Mavasa Mwiri</i>							

babongoytranquille	<i>Bwiti disumba Bwiti misoko Njembe</i>				<i>Mbumba</i>			<i>Njembe</i>				
Bakanighi	<i>Nzobi Mungala Lisimbu</i>			<i>Nzobi Mungala</i>		<i>Lisimbu</i>	<i>Mimbwiri</i>	<i>Mimbwiri</i>				
Bakoy Ekata	<i>Nzokou Ibwema</i>	<i>Ngi</i>		<i>Bumba Lisimbu</i>	<i>Ngodja</i>					<i>Nzokou Ibwema</i>		<i>Ngodja</i>
BakoyaImbong	<i>Ngodja Mungala</i>	<i>Ibwema</i>	<i>Langu</i>	<i>Ngodja Mungala Langu Lisimbu Bwiti koji</i>	<i>Ibwema</i>					<i>Ibwema</i>	<i>Bumba</i>	
BarimbeMandilou	<i>Mimbwiri Ologo</i>			<i>Mbumba</i>								
bawandj Lipaka1	<i>Doka Mbadi Mungala Issogha</i>			<i>Lisimbu, Doka Bubeyu Mbadi Nzobi Mbudi</i>								
Galoa	<i>Ologo</i>		<i>Mimbwiri</i>	<i>Mimbwiri</i>	<i>Mimbwiri Mbumba</i>							
kweledeMazingo	<i>Deke Berceuse</i>			<i>Ngi Deke Mavasa Berceuse</i>								
Mbahouins	<i>Mungala Lisimbu Nzobi</i>			<i>Lisimbu</i>	<i>Mungala</i>							
Nkomi	<i>Mimbwiri Ologo</i>			<i>Mimbwiri Mbumba</i>								
Orungu	<i>Mimbwiri</i>		<i>Ologo</i>		<i>Mimbwiri Ologo</i>							
Téké	<i>Mungala Abire nkele</i>		<i>Onkila Ngungu Olomagha</i>	<i>Ngwata</i>								
TékédeObegue	<i>Mungala Abire nkele</i>		<i>Onkila Ngungu Olomagha</i>	<i>Ngwata</i>								
TékédeObia1	<i>Mungala Abire nkele</i>		<i>Onkila Ngungu Olomagha</i>	<i>Ngwata</i>								

Tableau 4 : répartition des échelles par populations et par répertoires.

Par ailleurs, certaines sont plus représentées que d'autres. Ainsi, deux échelles sont majoritaires : la première est l'échelle hexatonique hémitonique que l'on retrouve dans un très grand nombre de chants et dans l'accord de la grande majorité des instruments mélodiques ; l'autre est l'échelle heptatonique à deux demi-tons. Les échelles pentatoniques sont également assez nombreuses, avec ou sans demi-ton.

Par ailleurs, la comparaison de chaque type d'échelle avec les répertoires dans lesquels il apparaît montre qu'un même répertoire peut comporter des pièces fondées sur des échelles différentes [1.3.16].

Mon objectif en étudiant cette diversité de types d'échelles ne s'inscrit pas dans la continuité du travail mené en Centrafrique. En revanche, mon intérêt s'est porté sur la variété et la représentativité des types d'échelles. En effectuant un travail de collecte intensif dans chaque population, et extensif en multipliant la diversité des populations, les données ont été intégrés dans une recherche sur l'évolution musicale [1.3.15], [1.3.15].

2.3.1.8. Les procédés polyphoniques.

Mon travail extensif sur le territoire gabonais a coïncidé avec la rédaction de notre collectif sur les procédés polyphoniques dans les musiques traditionnelles pour l'encyclopédie Einaudi éditée par Jean-Jacques Nattiez [1.4.4], [1.4.5]. La typologie que nous avons réalisée est fondée sur les principes structurels de ces procédés et les différents possibles que nous avons relevés dans la discographie existante. Ainsi, elle donne accès à de nombreuses définitions et aux exemples correspondants à travers différentes traditions musicales du monde. Je me suis donc appuyée sur cette typologie afin de rendre compte des divers procédés que l'on rencontre dans les traditions musicales du Gabon. Il s'agit par conséquent d'envisager les procédés polyphoniques du plus embryonnaire, le *tuilage* au plus complexe qui est représenté par le contrepoint fondé sur plusieurs parties mélodiquement et rythmiquement différentes.

2.3.1.8.1. *Le tuilage*.

Le *tuilage*³⁶ est sans aucun doute le procédé omniprésent dans les patrimoines musicaux de toutes les populations du Gabon. Il se manifeste dans la réalisation des parties vocales, que l'alternance soit antiphonale ou responsoriale, le plus souvent au moment de l'alternance de la partie soliste avec celle du chœur.

2.3.1.8.2. *Le bourdon*.

La deuxième pratique la plus fréquente est celle de la polyphonie sur bourdon³⁷. Le bourdon que l'on retrouve au Gabon est une pratique où bourdon et mélodie sont exécutés par un seul musicien. Il s'agit de la polyphonie produite par le jeu de l'arc musical à résonateur buccal où deux sons fondamentaux sont produits alternativement par le jeu de la corde alors

³⁶ « On entend par *tuilage* le recouvrement sporadique de deux ou plusieurs sources sonores, recouvrement qui se produit dans un contexte par ailleurs *monodique*, mais dont la réalisation obéit nécessairement à un *principe d'alternance* entre au moins deux types d'intervenants (tels que soliste/chœur, deux solistes, deux chœurs). » (Arom *et al* 2007)

³⁷ « Le terme *bourdon* désigne une ou plusieurs notes tenues – vocales ou instrumentales – qui servent d'assises à une ou plusieurs mélodies se déroulant simultanément au-dessus de lui ». (Arom *et al* 2007)

que la mélodie est produite par les harmoniques de ces sons qui sont sélectionnés et amplifiés par des modifications de la forme et du volume de la cavité buccale.

La pratique de l'arc musical est intimement associée aux cérémonies de *bwete* (Sallée 1985 ; Mifune 2012, Lechaux 2015) ; toutefois, nombre de populations l'utilisent dans des contextes profanes, tels que les Fang (Tessman 1904-1907), les Téké [1.1.1.] les Kwélé (cf. photo n° 13), les Kanighi, etc..



Photo 13 : joueur d'arc musical kwele du village de Mazingo.

Photo : Sylvie Le Bomin

2.3.1.8.3. L'homorythmie.

L'homorythmie³⁸ est le procédé majoritairement utilisé dans la musique vocale réalisée par un chœur. Dans ce cas toutes les parties vocales sont d'égale importance. Elle est pratiquée en mouvement parallèle avec des intervalles pouvant être différents selon les populations. L'homorythmie est également présente dans le jeu des instruments de musique, le plus souvent de façon partielle, en alternance ou en complément du contrepoint. Il s'agit d'alternance dans le cas d'instruments à cordes, telle que la harpe ou la harpe-cithare, dont le potentiel polyphonique est peu développé. Comme le montrent les transcriptions de Pierre Sallée ainsi que celles que j'ai réalisées 25 ans plus tard, la partie du pluriarc téké fait alterner homorythmie et monodie (Sallée 1978 ; [1.1.1.]).

L'homorythmie peut également être associée au contrepoint. Ce cas de figure est présent dans les répertoires pour orchestre de xylophones fang. En effet, si le rendu sonore présente majoritairement du contrepoint, certaines parties de xylophones se superposent en homorythmie. [5.2.2]

³⁸ « On entend par homorythmie le procédé dans lequel toutes les parties en présence adoptent un même découpage rythmique, indépendamment des relations que leurs lignes mélodiques entretiennent » (Arom *et al* 2007)

La superposition du jeu d'un instrument mélodique avec une partie majoritairement en homorythmie (harpe cithare, harpe, pluriarc) avec les parties vocales peut donner lieu à de l'homorythmie en alternance avec du contrepoint. L'analyse que j'ai effectuée du rapport entre les parties instrumentales et les parties vocales chez les Téké dans la continuité de ce que j'avais fait chez les Banda Gbambiya, a montré que certains cycles pouvaient être réalisées en homorythmie. Comme chez les Banda Gbambiya, les parties vocales sont présentes dans la réalisation instrumentale [1.1.1.].

2.3.1.8.4. *Le contrepoint.*

Le contrepoint³⁹ est un procédé polyphonique rare que l'on trouve sous une forme vocale ou sous une forme instrumentale. Sous sa forme vocale il est l'apanage de certains groupes pygmées et des Téké. Les Pygmées Baka chantent exclusivement en contrepoint, alors que les Pygmées Koya, Barimbe et Bongo du village de Muyiku ne l'utilisent que dans les répertoires qui leur sont propres. Le contrepoint des Téké est dû à l'association de trois parties vocales correspondant à un soliste, un chœur de femmes et un chœur d'hommes [1.1.1.]

Le contrepoint instrumental figure dans les répertoires pour xylophones des Fang. Le contrepoint voco-instrumental est omniprésent dès qu'il s'agit de répertoires où la polyphonie est produite par la superposition d'une partie réalisée par un instrument potentiellement polyphonique et de parties vocales, notamment dans les populations utilisant la harpe, la harpe cithare, le pluriarc et les orchestres de xylophones.

2.3.1.8.5. *Le hoquet.*

Le hoquet⁴⁰ est le procédé polyphonique spécifique des Téké. Il est réalisé dans une seule des trois parties de la polyphonie vocale *ekimi*, celle du chœur des hommes [1.1.1.]. La découverte de cette technique a été rendue possible grâce à un travail de transcription et d'analyse. En effet, la seule écoute de ce procédé particulier a induit des ethnomusicologues en erreur puisqu'il a été identifié comme « ostinato » dans la notice du CD « Voix du monde » (Zemp coord. 1996) et que nous-même l'avons identifié comme « bourdon multiple dont les notes constitutives sont réalisées successivement » (Arom *et al.* 2007) dans l'article publié dans l'encyclopédie Einaudi. Quant à Pierre Sallée, il avait noté des points d'interrogation dans la rubrique « technique vocale » des fiches descriptives de ses enregistrements. Procédé rare dans le cadre d'une polyphonie vocale, il fait appel chez les Téké à plusieurs intervenants qui réalisent chacun plusieurs sons sur une figure rythmique plus ou moins fixe [2.1.5].

³⁹ « On entend ici par *contrepoint* tout édifice polyphonique fondé sur la superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques distinctes dont l'articulation rythmique diffère » (Arom *et al* 2007 : 1095)

⁴⁰ « Le *hoquet* résulte d'une intercalation, rigoureuse dans le temps, de plusieurs parties vocales et/ou instrumentales inscrites dans un système scalaire et réalisées par différents musiciens et/ou provenant de différentes sources sonores » (Arom *et al* 2007)

2.3.1.8.6. *La polyrythmie.*

La polyrythmie⁴¹ est le procédé polyphonique que partage l'ensemble des populations. Elle est réalisée par les différentes formations de tambours qui accompagnent les répertoires de danse, mais aussi par différents types d'idiophone qui viennent s'y associer. Certains répertoires ont également recours à une formule polyrythmique réalisée par la superposition de plusieurs figures rythmiques matérialisées par des frappements de mains. Cette formule est toujours en ostinato.

2.3.2. Les patrimoines musicaux présentant des caractères identitaires particuliers.

L'approche extensive de la systématique musicale des populations du Gabon m'a permis peu à peu de me rendre compte de la spécificité de certains groupes et en particulier de leur stratégie identitaire à travers leur patrimoine musical. Il apparaît en effet que la diversité des possibles présentée plus haut permet à la fois de dégager des grands traits généraux communs, mais aussi des particularismes qui se situent à différents niveaux de la description. Ces particularismes témoignent d'un attachement à la diversité musicale qui dépasse bien souvent la diversité linguistique qui a pu être mise au jour par différentes équipes de linguistes, ceci malgré le partage d'un héritage commun et d'un même espace géographique.

La situation quasi généralisée de circulation des répertoires pourrait conduire dans une certaine mesure à une uniformisation des patrimoines musicaux des populations du Gabon. C'est ainsi qu'en étudiant certains d'entre eux par rapport à leur plus ou moins grande propension à partager des pratiques, il est apparu trois cas de figure principaux. En effet, on rencontre 1- des populations au patrimoine musical étanche, comme c'est le cas pour différents sous-groupes fang ; 2- des populations avec des caractères identitaires forts tant dans la transmission des pratiques musicales que dans les éléments constitutifs dans les répertoires qui leurs sont propres et qui ont des répertoires qu'ils partagent avec d'autres populations comme les Téké; 3- des populations dont le patrimoine ne semble recéler aucun répertoire spécifique, mais où l'identité est mise en jeu à d'autres échelles telle que la cosmogonie à l'exemple des groupes myènè.

Les résultats obtenus respectivement chez les Téké et les Myènè ont été publiés dans des ouvrages [1.1.1.] et [1.1.2.]. Les recherches menées chez les Fang ne sont pas encore finalisées.

2.3.2.1. La pratique musicale fang.

Le premier résultat a été de constater que le savoir musical chez les Fang, principalement celui intervenant dans les cérémonies collectives, n'est pas partagé par tous. En effet, le patrimoine musical est réparti entre des groupes spécialisés, dispersés dans des villages distants de plusieurs dizaines, voire de centaines de kilomètres. Cette dispersion et cette spécialisation m'ont conduite à m'interroger sur les processus de transmission de ces répertoires. Mes premières enquêtes ont abouti à la mise en évidence d'un processus d'initiation et d'appropriation de répertoires musicaux et des danses qui leurs sont associées,

⁴¹ « La polyrythmie résulte de l'entrecroisement d'au moins deux figures rythmiques. Tributaires d'un même étalon de temps, ces figures sont caractérisées par au moins l'une des trois marques que sont l'accentuation, l'opposition de timbre et l'alternance des durées ». (Arom *et al* 2007)

certaines pouvant provenir du Cameroun ou de la Guinée Equatoriale. J'ai confié une étude plus approfondie sur le sujet à Larissa Ninon Nzang, qui a effectué son Master au Département d'Anthropologie de l'Université Omar Bongo à Libreville sous ma direction [5.2.9]. Elle a ainsi identifié différents processus communs aux Ntumu, aux Mveng et aux Okak.

Elle a montré que les processus de transmission dépendaient de la catégorie à laquelle les répertoires appartiennent, à savoir les répertoires de réjouissance, ceux des activités quotidiennes et enfin les répertoires rituels. Son étude a principalement porté sur les deux premières catégories du fait de la disparition de la très grande majorité des pratiques rituelles fang. Le protocole de transmission est basé sur différents types de liens entre les individus, selon qu'ils soient apparentés ou non. Son analyse du deuxième cas de figure a montré que l'apprentissage s'effectue dans un cadre formel faisant intervenir un ou plusieurs initiateurs. Cette initiation suit un protocole proche de ceux des pratiques des confréries initiatiques : apprentissage séquentiel, chaque élément (chant, chorégraphie, jeu des instruments, costumes) faisant l'objet d'un apprentissage progressif ; apprentissage global où tous les savoirs-faire sont acquis simultanément ; organisation de cérémonies de sortie d'initiation où les nouveaux initiés doivent témoigner de leur statut à travers la réalisation d'épreuves.

Parmi les répertoires présents aujourd'hui, la très grande majorité est exécutée lors de divertissements collectifs ou d'accompagnement d'activités quotidiennes. La terminologie musicale ainsi que les instruments de musique sont partagés par l'ensemble des trois groupes (ntumu, mveng, okak), bien que certains d'entre eux aient un répertoire spécifique, tel le *nyas* chez les Mveng qui est produit lors de la cérémonie de levée de terre, organisée une semaine après le décès d'un homme. Les différentes étapes du mariage sont également accompagnées de chants spécifiques du répertoire *mbom*. Du fait de la disparition des confréries initiatiques masculines et du culte des ancêtres, l'activité musicale est devenue essentiellement féminine, exceptée dans le jeu des instruments qui demeure l'apanage des hommes.

Un autre point remarquable de la musique des Fang et qui trouvait une résonance particulière avec mon travail en Centrafrique, est qu'ils sont les seuls sur le territoire gabonais à jouer d'un orchestre de xylophones portatifs. J'ai eu l'opportunité de travailler sur cette musique dans deux sous-groupes qui font chacun appel à une formation quelque peu différente, rappelant dans une moindre mesure les différences de formations observées chez les Banda de Centrafrique. En effet, les Ntumu font appel à un orchestre de cinq xylophones, alors que celui des Mveng en comprend six. Il n'existe pas de différence de terminologie dans l'appellation des instruments, ni de topologie des claviers des cinq instruments communs aux deux orchestres. Par ailleurs, certaines pièces enregistrées portent les mêmes noms et sont aisément identifiables entre les Ntumu et les Mveng. Ceci témoigne d'une parenté extrêmement forte entre les deux répertoires. Rencontrant l'orchestre de cinq xylophones des Ntumu quelques semaines après avoir soutenu ma thèse sur les processus d'apprentissage de la musique pour quatre xylophones des Banda Gbambiya, il m'a semblé naturel de vérifier si les principes mis au jour plus au nord-est africain, trouvaient des correspondances dans une population installée à quelques milliers de kilomètres plus au sud-ouest, appartenant à une famille linguistique différente et dont la musique ne ressemblait en rien à celles de Centrafrique. Je n'ai pu trouver aucune codification, ni aucune terminologie aussi précise que celles que nous avons pu trouver, Vincent Dehoux et moi-même en Centrafrique. Cependant,

les xylophones possèdent tout autant des fonctions particulières dans l'orchestre, déterminant leurs parties constitutives. L'orchestre se subdivise entre les trois instruments les plus aigus ayant une fonction mélodico-rythmique et les deux les plus graves qui ont d'avantage une fonction de « tambours déguisés » pour reprendre l'expression de Vincent Dehoux (1991). L'apprentissage s'effectue également à partir des pièces du répertoire. Il peut être décomposé en différentes étapes pendant lesquelles des formes minimales des pièces sont acquises.

J'ai donc effectué le même travail d'enregistrements analytiques, le nombre de xylophones et de possibilités de lames pouvant être joués démultipliant le nombre de prises à réaliser. J'ai confié la transcription et l'analyse de ces enregistrements à Soizic Dupond [5.2.2] qui a été ma première étudiante en Maîtrise dans le cadre du département de musicologie de l'Université de Rennes 2 où j'avais alors un poste d'Ater [5.1.9].

Elle a montré que les principes dégagés dans les processus d'apprentissage du jeu d'instruments mélodiques, *sanza* et xylophones, en République Centrafricaine sont également ceux en usage pour le jeu des xylophones des Fang Ntumu du Gabon. Ainsi, il existe une hiérarchie entre les xylophones déterminée par leur fonction de soliste ou d'accompagnateur. Cette hiérarchie se reflète dans les processus d'apprentissage, qui, pour le xylophone soliste s'effectue par phases successives correspondant à un accroissement progressif du nombre de lames pouvant être jouées. Ces xylophones ayant comme principale fonction d'accompagner la danse, la structure rythmique est peu variable alors que les règles de commutation dictent la disposition des lames sur le clavier. (Dupont 2003)

Ce travail sur la musique pour xylophones des fang a trouvé une autre issue dans le travail de master 2 de Claire Lacombe [5.2.14] dirigé par Susanne Fűrniiss et dont j'ai été le tuteur à l'Université Nanterre Paris Ouest [5.2.14]. Claire Lacombe a choisi d'étudier différents documents d'archives concernant les xylophones fang, remontant des écrits et des enregistrements de Günter Tessman jusqu'aux données que j'ai collectées. C'est ainsi qu'elle a pu situer certains des documents anciens dont le niveau informatif était insuffisant et montrer la permanence de certains traits musicaux sur une période de plus de 100 ans (de 1908 à nos jours).

2.3.2.2. La musique téké : spécificités et traits partagés [1.1.1.], [2.1.5].

Les prospections que j'ai effectuées dans un premier temps dans une dizaine de villages téké m'ont permis de constater que, contrairement à ce que j'avais vécu en territoire fang, le savoir musical est partagé par l'ensemble de la communauté, même si certains répertoires sont l'affaire de spécialistes en raison de leur appartenance à des confréries initiatiques spécifiques. Il en est de même pour nombre de répertoires de divertissement par lesquels certains groupes socio-culturels⁴² sont devenus célèbres et demandés pour des manifestations publiques.

Le patrimoine musical des Téké, tant du point de vue des répertoires que des instruments de musique, des techniques vocales, de la terminologie est composé d'éléments spécifiques. D'autres éléments sont partagés avec leurs voisins et — comme j'allais le découvrir plus tard

42 Il s'agit d'associations culturelles composées de chanteurs, danseurs et instrumentistes qui se spécialisent dans la production de certains répertoires, acquis généralement auprès d'un autre groupe ou transmis dans le même village, et qui sont sollicités pour différents types de manifestations familiales ou publiques.

— avec un ensemble de populations du Gabon, situation complètement inédite en Centrafrique et chez les Fang.

Si la distinction endogène des répertoires d'origine téké de ceux partagés est manifeste dans le discours des détenteurs de la tradition, elle l'est également aux yeux et aux oreilles de l'ethnomusicologue : les Téké ont des contextes de performance que l'on ne retrouve dans *aucune autre population*.



Photo 14 : Femmes initiées à la confrérie *onkila*.
Photo : Sylvie Le Bomin

Les éléments visuellement identifiables sont les costumes, composés essentiellement de tissus de raphia et de plumes de cigognes (cf. photo n°15) et les instruments de musique.



Photo 15 : Pierre Landini et sa coiffe en raphia et plumes de cigogne.

Les techniques vocales et le timbre des instruments mélodiques, agrémentés de bruisseurs métalliques, sont spécifiques de la musique téké.



Photo 16 : Jean Jacques Sami et sa harpe-cithare (*otchendze*).

Photo : Sylvie Le Bomin

Du point de vue de la systématique musicale, l'échelle (pentatonique anhémitonique), la métrique qui induit un nombre constant de valeurs minimales quelle que soit la modalité de subdivision de la pulsation, certains principes de superposition d'une rythmique binaire et ternaire et enfin les procédés polyphoniques ne se retrouvent dans aucune autre population. Le tableau ci-dessous synthétise les valeurs propres aux paramètres de l'activité musicale téké.

Paramètres	Valeurs spécifiques téké
Contextes de performance	- Rituel de guérison <i>onkila</i> - Cérémonies de la confrérie initiatique des <i>ebanighi</i>
Répertoires	- <i>mbali</i> - <i>olamagha</i> - <i>ngungu</i>
Costumes	- Vêtements en longs draps de tissus de raphia - Coiffes en raphia et/ou en plumes - Petite hotte traditionnelle portée au dos
Instruments	- Pluriarc - Harpe Cithare avec unealebasse centrale, munie de trois bruisseurs métalliques - Hochets enalebasse - Morphologie des tambours (à une membrane) - Tambour joué avec une touffe d'herbe - Tambour à friction
Systématique	- Techniques vocales du chanteur soliste - Hoquet vocal pour le chœur d'homme sur des syllabes non-significatives. - Bruisseurs métalliques pour le pluriarc et la harpe cithare. - Echelle pentatonique anhémitonique - Deux types de métrique avec un nombre invariant de 24 valeurs minimales - Superposition <i>et</i> juxtaposition de cellules rythmiques binaires et ternaires (rendant la métrique ambivalente). - Contrepoint en trois parties nommées dans la langue et réparties par genre : • <i>Djimi</i> : la partie soliste qui peut être assurée par un homme ou une femme fait appel à des techniques vocales extrêmement variées ; • <i>Ayalighi</i> : une partie d'accompagnement réalisée par un chœur de femmes qui chantent en homorythmie ; • <i>Ekimi</i> : partie réservée à un chœur d'hommes chantée en hoquet faisant appel à une large panoplie de sons gutturaux.

Tableau 5 : particularités du patrimoine musical téké.

Par ailleurs le patrimoine musical téké témoigne d'une stabilité dans le temps assez remarquable. En effet, les enregistrements d'archives que j'ai utilisés lors de mes enquêtes m'ont permis de vérifier par ailleurs la permanence de certains aspects de la pratique musicale des Téké sur une échelle de temps de soixante ans [1.1.1.]. Ainsi, toutes les pièces enregistrées par mes prédécesseurs Rouget et Sallée ont été identifiées, validées en étant à nouveau chantées et les textes traduits. J'ai pu remonter encore plus loin dans l'évaluation de

la stabilité de certains traits musicaux grâce aux écrits d'explorateurs les ayant rencontrés dès le XVIème siècle. C'est ainsi que l'on trouve des descriptions du pluriarc dès cette époque puis par différents auteurs jusqu'à nos jours. La comparaison des descriptions de l'instrument a révélé une très forte stabilité dans la morphologie, la terminologie et la nature de son échelle. En revanche la comparaison des photos de l'instrument prises par Gilbert Rouget avec les instruments conservés dans les collections du Musée Royal du Congo Belge de Tervuren, avec les données de Sallée et les miennes, a montré une augmentation considérable du volume de l'instrument qui a évolué du simple au quadruple. Cette augmentation du volume a eu deux répercussions principales à savoir un changement radical de la position de jeu de l'instrument passant d'une disposition sur les cuisses de l'instrumentiste à un maintien au sol d'une part et à un abaissement du registre d'autre part. L'échelle quant à elle est restée la même à travers l'histoire de l'instrument.



Position de jeu observée par Gilbert Rouget
Djambala – Congo – 1946



Position de jeu de Bernadette Antari
Odjouma – Gabon – 2004

Photo 17 : Illustration du changement de taille et de volume du pluriarc entre 1946 et 2004.

2.3.2.3. La musique des Myènè.

2.3.2.3.1. *Identité musicale et cosmogonie.*

Chez les Myènè, l'activité musicale est fortement liée à la cosmogonie, que les trois sous-groupes (Galoa, Nkomi et Orungu) partagent (Bourdès Ogouligwendé 1972). Ainsi, étudier leurs patrimoines musicaux et leurs éventuelles particularités ne peut s'effectuer sans envisager les différentes composantes de cette cosmogonie et leurs relations réciproques. C'est ce que nous avons montré avec Florence Bikoma dans l'ouvrage consacré aux musiques des groupes Galoa, Nkomi et Orungu [1.1.2].

La cosmogonie se décompose en trois catégories dont les frontières ne sont cependant pas étanches : les *abambo* (esprits des morts), les *imbwiri* (génies de la nature) et le *mbumba*, double protecteur et complémentaire du sexe opposé de chaque individu. Chacune de ces catégories se subdivise en de plus petits ensembles dont les traits distinctifs sont liés soit à un système hiérarchique, soit à la nature des entités qui les constituent.

Bien que les pratiques rituelles liées à la cosmogonie réclament toutes une phase initiatique, deux formes aux finalités différentes se dégagent : pratiques initiatiques et

pratiques faisant appel à la *possession*. Les premières, telles le *njembe* (initiation féminine), l'*okukwe* (initiation masculine) ou le *bwete*⁴³ (initiation masculine), sont des lieux d'apprentissage des règles permettant de vivre en harmonie avec les normes de la communauté. L'adhésion s'effectue par une démarche volontaire du néophyte. Contrairement à d'autres ethnies du Gabon dont les Apinji ou les Tsogho, l'initiation n'est pas indispensable à l'acquisition d'un statut reconnu comme membre de la communauté.



Photo 18 : cérémonie de sortie d'initiation au *njembe* au Cap Santa Clara.
Photo : Sylvie Le Bomin

Les secondes sont interprétées comme la volonté des entités de la cosmogonie d'intervenir dans le monde des vivants par différents moyens : provocation de maladies, de troubles psychiques ou sociaux qu'un voyant identifie comme émanant d'une de ces entités appartenant à une catégorie bien précise. Ces entités interviennent « physiquement » à travers des phénomènes de trances témoignant de crises de possession. La démarche est alors une quête de guérison par initiation pour le néophyte alors que, pour les entités, il s'agira d'une cooptation du néophyte dans la confrérie.

En choisissant certains individus comme porteurs de messages, ces entités manifestent leur présence qui nécessite l'organisation de différents types de cérémonies - initiation, offrande, retraits de deuils – qui font toutes appel à un réseau symbolique où la musique tient une place

⁴³ Ces deux formes d'initiation sont des emprunts aux Tsogho que les Myènè ont rencontrés dans les chantiers forestiers du centre du territoire.

privilegiée. C'est que la musique est considérée comme le vecteur principal de la communication entre ces entités et les vivants, par les textes des chants qui sont davantage des aides mémoire⁴⁴, alors que les sons musicaux s'adressent directement aux entités de la cosmogonie. La musique concourt à produire l'énergie, *ngulu*, qui permettra aux initiés et aux entités d'entrer en communion, les premiers donnant leurs enveloppes corporelles à celles qui ne l'ont jamais eu ou qui ne l'ont plus. La place de la musique est celle d'un médiateur, un catalyseur d'une communication qui ne doit jamais être rompue entre les vivants et les entités de la cosmogonie, communication dont une manifestation physique est matérialisée dans la danse. La musique est considérée comme un élément du système rituel, au même titre que les costumes, les maquillages, les torches de résine d'okoumé, qui, tous, contribuent à donner une image du monde perçu comme « sublime », celui dans lequel les entités de la cosmogonie résident. Du fait de l'appartenance de tout ressortissant myènè à différentes confréries initiatiques et de l'implication globale de la communauté dans les cérémonies, le savoir musical est partagé par l'ensemble de la communauté.

Initiations, guérisons, naissances de jumeaux, rituels de deuils (décès, levées de terre et retraits de deuil) sont l'objet d'un certain nombre de cérémonies qui concernent les entités de cette cosmogonie.



Photo 19 : fin d'une cérémonie de retrait de deuil *elombo*. Village d'Odjouma.

Photo : Sylvie le Bomin

⁴⁴ Les textes des chants décrivent le plus souvent le rituel qui est en cours.

A partir de l'étude comparative des répertoires musicaux de ces trois groupes myènè, j'ai pu montrer qu'ils partageaient la majeure partie de leurs répertoires musicaux et les contextes qui y sont associés [1.1.2]. Il n'existe pas de particularisme des instruments de musique qui pourrait distinguer l'un des sous-groupes. Par ailleurs, les instruments des différents sous-groupes ne sont pas spécifiques aux Myènè ; ils se retrouvent dans un grand nombre d'autres populations, essentiellement celles situées au sud du fleuve Ogooué.

En ce qui concerne l'étude des formules rythmiques des répertoires, je me suis d'abord appuyée sur les résultats que nous avons eus en Centrafrique, à savoir qu'une formule polyrythmique jouée aux tambours est bien souvent spécifique du répertoire qu'elle accompagne. Dans le cas des Myènè, il s'agit d'évaluer si, et dans quelle mesure, une formule rythmique constitue un trait identitaire d'un répertoire à l'échelle d'un sous-groupe et entre les différents sous-groupes.

L'accompagnement polyrythmique des répertoires est réalisé par trois tambours qui jouent chacune une partie différente. Si deux des parties font l'objet de variations au cours de la réalisation d'une pièce, la troisième est invariable et *constitue la version minimale de chacune des parties*. De fait mon analyse s'est basée uniquement sur la partie de tambour servant de référence aux trois autres dans l'objectif de travailler sur les traits identitaires au niveau des pièces et des répertoires.

Chaque répertoire peut posséder plus d'une dizaine de pièces. J'ai effectué l'enregistrement analytique d'un échantillon de pièces pour chacun des répertoires et, dans la mesure du possible, des pièces portant le même titre dans les différents sous-groupes myènè.

Les résultats montrent que dans un même sous-groupe myènè, une formule rythmique n'est pas le trait distinctif d'un répertoire :

- plusieurs pièces d'un même répertoire peuvent être accompagnées par des formules rythmiques différentes ;
- des pièces de répertoires différents peuvent également être accompagnées par une même formule rythmique ;

Il en est de même entre les différents sous-groupes myènè : pour un même répertoire, les pièces peuvent être accompagnées de formules rythmiques identiques ou différentes entre les différents sous-groupes.

Le tableau ci-dessous illustre ce dernier principe pour deux répertoires. Ainsi, les pièces transcrites pour le répertoire *Imbwiri yi ntché* présentent des formules rythmiques différentes et spécifiques à chacun des sous-groupes. Pour le répertoire *Imbwiri yi ighono*, les pièces produites par les Galoa et les Orungu partagent la même formule, ce qui n'est pas le cas de celles des Nkomi.

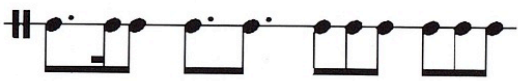



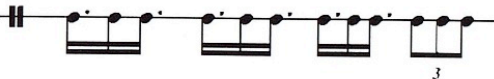
Imbwiri yi ntché	Imbwiri yi ighono
 <p>Galoa</p>	 <p>Galoa et Orungu</p>
 <p>Nkomi</p>	
 <p>Orungu</p>	 <p>Nkomi</p>

Fig. 11 : Comparaison des formules de rythme pour les répertoires *Imbwiri yi ntché* et *Imbwiri yi ighono*.

De fait, la formule jouée au tambour n'est pas distinctive d'un répertoire ni au niveau d'un sous-groupe myènè, ni entre sous-groupes myènè.

La comparaison de ces formules rythmiques m'a incitée à étudier leur parenté éventuelle. En effet, même si elles ne sont exclusives ni d'un répertoire ni d'un sous-groupe, elles présentent néanmoins certaines caractéristiques communes qui m'ont conduite à penser qu'elles pouvaient être les variantes les unes des autres, attestant ainsi une parenté commune. Une des formules du répertoire du *njembe* étant commune aux trois sous-groupes, je me suis appuyée sur elle pour déterminer si et comment les autres formules pouvaient en être issues. Leur analyse paradigmatique, ainsi que ma connaissance issue de ma thèse sur les processus de transformation d'un matériau mélodico-rythmique de référence, m'ont amené à considérer différentes formules rythmiques comme étant les résultantes de procédés de transformations cristallisés [1.1.2] ayant pour référence cette formule du répertoire *njembe*. L'on pourrait donc considérer ces relations comme s'inscrivant dans une généalogie de rythmes. Ainsi, ces formules rythmiques témoigneraient d'une parenté globale entre des répertoires pratiqués dans les sous-groupes myènè. Le tableau ci-dessous présente les différentes formules rythmiques que j'ai pu inscrire dans ce processus.








Njembé galoa			Abandji galoa
Abambo et Ologo galoa Elongé et Njembé nkomi Elombo, Ologo et Njembé orungu			Elombo nkomi
Agombénéro orungu			Imbwiri yi ntché galoa
Imbwiri yi ntché et Elongé orungu			

Fig. 12 : Illustration des liens de parenté entre les formules rythmiques des répertoires des populations pygmées à partir de la formule du *njembe*.

Ce caractère identitaire global a été conforté en reliant ces différentes formules rythmiques inscrites dans une généalogie aux catégories d'entités de la cosmogonie auxquelles les différents répertoires correspondent. En effet, ces formules concernent les répertoires consacrés aux cérémonies liées aux *abambo*. De fait, l'écoute en aveugle de ces différentes formules enregistrées pourtant chacune par rapport à un répertoire donné, ont conduit les informateurs à donner indifféremment le nom de l'un ou l'autre des répertoires concernés par les *abambo*.

2.3.2.3.2. Les échelles musicales.

Dans le contexte de mixité des populations et de la multiplicité des répertoires en présence, je me suis posée la question de la diversité potentielle des échelles et de leur éventuelle compatibilité d'un sous-groupe à l'autre. En effet, si du point de vue strictement musicologique plusieurs cas ont montré qu'une population peut acquérir les caractéristiques métriques et rythmiques d'un chant, d'un répertoire ou d'un système qui n'est pas le sien, qu'en est-il des échelles musicales qui constituent la phonologie de la « grammaire musicale » d'une population.

Il existe une grande diversité d'échelles qui embrassent des possibilités d'échelles pentatoniques, hexatoniques et heptatoniques. Le tableau ci-dessous présente tous les types et les populations dans lesquelles ils ont pu être relevés.

Échelles hexatoniques		Échelles pentatoniques	
	Harpes de Rempano (Nkomi) et de Tchendi (Orungu)		Orungu
	Harpe de Georges Ndala (Nkomi)		Orungu
	Nkomi et Orungu		Galoa
	Galoa, Nkomi et Orungu		Galoa et Orungu
	Nkomi et Orungu		Galoa
	Nkomi		Orungu
	Nkomi	Échelles heptatoniques	
	Orungu		Nkomi
	Galoa		Galoa
	Orungu		Nkomi
			Nkomi
			Nkomi

Tableau 6 : Inventaire des échelles musicales des populations myènè.

La répartition des échelles entre les trois sous-groupes s'est révélée être un élément pertinent pour reconstituer des étapes de l'histoire commune de ces trois sous-groupes. Elle vient conforter une hypothèse sur l'origine et l'histoire commune de ces trois groupes (Agondje Okawe 1967 ; Ambouroué Avaro 1981). Ainsi, le fait que d'une part les Orungu et les Galoa aient en commun un grand nombre de types d'échelles et que d'autre part les Nkomi soient les seuls détenteurs de certains types spécifiques m'ont conduit à la conclusion suivante :

« Ainsi, l'usage des échelles musicales viendrait recouper les données de l'histoire de la tradition orale qui prête une parenté commune aux Galoa et aux Orungu, alors que la proximité avec les Nkomi ne serait due qu'aux mouvements migratoires. Du point de vue musical, ceci vient conforter la place qui est accordée aux échelles dans la détermination de l'identité musicale des populations ». [1.1.2]

2.3.2.3.3. Variabilité interculturelle des pièces.

Le dernier niveau de comparaison afin d'évaluer une identité musicale commune entre les groupes myènè a consisté à comparer des versions d'une même pièce dans chacun des groupes. En fait, ce procédé a davantage permis d'évaluer quels étaient les traits identitaires des pièces car dans l'objectif de vérifier leur spécificité myènè ou de l'un des sous-groupes, il aurait été nécessaire d'effectuer la comparaison avec des versions issues d'autres populations⁴⁵. Cette comparaison a cependant permis d'évaluer la variabilité interculturelle d'une entité de pièces.

⁴⁵ Ce travail est programmé pour l'année 2015-2016 avec Jérémy Gardent [4.9].

Dans la continuité du travail que j'avais effectué sur les traits identitaires d'une pièce produite chez les Banda Gbambiya et les Banda Linda [1.4.3], j'ai pu aborder avec les Myènè cette même problématique à une échelle plus grande. Les résultats obtenus [1.1.2.] montrent que l'identité de la pièce est fondée sur les paramètres que dans le cas des Banda Gbambiya à savoir la fonction, la périodicité, l'ordre de succession des degrés et la structure rythmique. Ici s'ajoute l'échelle musicale. Par conséquent, dans le cadre des sous-groupes myènè étudiés, la structure rythmique est un trait identitaire plus prégnant au niveau de la pièce que du répertoire (cf. partie 2.3.2.3.1).

2.4. L'étude interdisciplinaire sur l'origine et la diversité des populations pygmées du Gabon.

2.4.1. Cadre général.

Mon intégration au Museum avec l'orientation précise donnée au profil du poste offert a été le déclencheur de mes recherches sur les populations pygmées du Gabon et de leurs voisins (cf. 2.1.).

Formée au Lacito, creuset français de la recherche linguistique, ethnomusicologique et anthropologique sur les populations pygmées de Centrafrique et du Cameroun, j'avais une connaissance tacite des problématiques les concernant et de certaines de leurs particularités.

Du point de vue strictement ethnomusicologique, je crois que tous les membres de l'équipe de Simha Arom connaissaient les caractéristiques qu'il avait mis en évidence dans la musique des Aka de Centrafrique à travers les exemples aussi bien théoriques que méthodologiques qu'il extrayait pour illustrer certains de ses enseignements dans son séminaire ou qui avaient fait l'objet de publications. Jusque là, si « polyphonie vocale en contrepoint avec l'utilisation de la technique vocale du jodel » était la définition usuelle de leur pratique musicale, personne n'avait pu expliquer les règles internes régissant cette polyphonie et sans les outils conceptuels, méthodologiques et technologiques élaborés par Simha Arom, l'énigme serait peut-être encore d'actualité. Ainsi, si Gilbert Rouget avait enregistré les Mbenzele (sous-groupe aka) lors de la mission Ogooué-Congo de 1946 (Rouget 1952) et Pierre Sallée les Baka du Gabon dans les années 1970 (Sallée 1981), leurs enregistrements permettaient d'entendre la musique produite, mais pas d'en comprendre les principes formels et structurels.

Les recherches menées par Arom s'intégraient par ailleurs dans un vaste programme dirigé par Jacqueline M.C. Thomas qui, en associant des chercheurs de différentes disciplines (linguistique, ethnomusicologie, éco-anthropologie, anthropologie médicale, etc.) avaient pour objectif de décrire cette société sous tous ses aspects, comprendre les interrelations avec leurs voisins agriculteurs et, dans la mesure du possible, retracer leur histoire en pistant d'éventuels emprunts avec des populations rencontrées au cours de leurs déplacements. C'est ce travail sans précédent qui a donné lieu à la publication des différents volumes de *l'Encyclopédie des Pygmées aka*. Les recherches d'Arom l'ont conduit à faire un inventaire aussi exhaustif que possible des répertoires, des instruments de musique, à comprendre

l'organisation structurelle de la polyphonie et de la polyrythmie, ainsi que les principes de leur système de catégorisation musicale (Arom et Khalfa 1998).

Après avoir effectué son DEA sur la technique du jodel (1992a) et sa thèse sur la problématique des échelles musicales des Aka (1992b), Susanne Fürniss a entamé une étude comparative de leur musique avec celle des Baka du Cameroun (Fürniss 2007, 2012), suivant en cela les travaux de Serge Bahuchet (1992, 1993a) sur le plan ethnolinguistique. Les résultats de ces deux domaines de recherche, parfois réunis dans des publications communes (Fürniss et Bahuchet 1995), ont montré que les différents traits culturels partagés par ces deux communautés avaient vraisemblablement leur source dans une population ancestrale commune, les baakaa (Bahuchet 1992 et 1993a). Ainsi, Fürniss et Bahuchet (1995), dans leur étude sur l'existence éventuelle d'instruments typiquement pygmées, ont montré que Aka et Baka, malgré leur éloignement géographique et linguistique actuel, partagent un fonds instrumental commun, tant du point de vue des objets que de la terminologie correspondante. Les travaux de Demolin (1993) sur les musiques des Mbuti comprenant les Efe, les Asua et les Sua de la forêt de l'Ituri ont également montré des traits musicaux communs avec ces deux grands groupes (polyphonies vocales en contrepoint avec l'utilisation de la technique vocale du yodel ; sifflet en soliste ou en orchestre ; arc musical des deux cordes). Mais il insiste cependant sur le partage d'un certain nombre de répertoires et de pratiques avec leurs différents voisins non pygmées en précisant qu'alors ils adoptent les traits musicaux de ceux-ci à l'image de ce qui se passe également sur le plan linguistique.

L'image sonore donnée à travers les enregistrements des musiques Aka, Baka, Mbenzele, mais aussi celles des Mbuti (Demolin et Bahuchet 1991) a contribué à donner une identité musicale pygmée forte, basée sur des traits particuliers.

Concernant les Pygmées du Gabon, bien que Herbert Pepper et que Pierre Sallée aient largement enquêté dans ce pays, très peu de documents (à vérifier) ont été collectés. Sallée a cependant axé ses recherches sur leur contrepoint et la technique du yodel ce qui a donné lieu à la publication du disque *Bibayak* (Sallée 1981 et 2001). L'absence de connaissance est tout aussi flagrante dans tous les autres domaines qui ont servi de base aux recherches chez les Aka et les Baka. Seuls des travaux ponctuels donnent accès à des résultats fragmentaires sans qu'une étude systématique ait été envisagée. Ceci est d'autant plus surprenant que le Gabon est l'un des pays comprenant la plus grande diversité de groupes, dispersés sur quasiment l'ensemble du territoire et que les Bongo, l'un de ces groupes, aient été les premiers à être rencontrés et décrits par du Chaillu, un explorateur occidental (1863). Ainsi, malgré les recherches menées à l'Université Omar Bongo de Libreville tant en anthropologie qu'en linguistique concernant un grand nombre de populations locales, les groupes pygmées ont été laissés de côté jusqu'à l'organisation du Séminaire Pygmées par le Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale de l'Université Omar Bongo de Libreville en 2002 [3.3.3].

L'absence de travaux pourrait s'expliquer par une étiquette « d'authenticité » collée bien souvent au dos des Pygmées du Gabon par ceux qui les côtoient. Or le discours populaire actuel, repris par certains universitaires, tend à dévaloriser l'intérêt que l'on pourrait porter à ces groupes en insistant sur leur « perte d'authenticité » qui serait basée sur les changements de leur mode de vie (sédentarisation, mixité dans les villages, pratique de l'agriculture, absence de langue propre ou langue commune mythique, etc). Il est assez surprenant que l'interrogation ne porte pas sur la validité de l'appellation pygmées.

Par ailleurs, ces critères corroborent les représentations exogènes des groupes pygmées, contribuant d'une part à la construction d'une représentation homogène du groupe et à véhiculer des traits culturels et physiques définissant « qui est pygmée et qui ne l'est pas » (Bahuchet ed. 2012)). Il en va de même du point de vue musical où l'on s'attend toujours à retrouver les traits spécifiques qui ont non seulement participé à la révélation de la culture musicale de certains groupes pygmées au public profane et scientifique, mais qui, du fait de leur partage par les groupes étudiés, sont devenus comme une norme académique de « la musique pygmée ». Je suis ainsi tombée moi-même dans le piège de ces sous-entendus où l'anthropologue endosse les idées du plus grand nombre et ce sont d'abord les traits de « cette norme académique » de la musique pygmée que j'ai cherchés avant de me rendre compte que les musiques des groupes pygmées du Gabon étaient « hors normes ».

Les résultats obtenus sur les populations pygmées du Gabon sont de différents ordres et fondamentalement interdisciplinaires. En effet, toutes les recherches ont été menées en commun et sur des terrains communs par des chercheurs de différentes disciplines (cf. 2.1.). Il est important de préciser qu'il s'agit ici du premier cadre d'étude dans lequel des résultats d'ordre culturel et biologique ont été obtenus à partir de données collectées de façon extensive simultanément dans les mêmes localités. Dans le cadre de l'ANR-05-BLAN-0400-001, qui a essentiellement fait appel aux sciences humaines, nous avons pu approfondir l'étude de la diversification musicale et linguistique des différents groupes pygmées et en particulier des groupes Bongo. Outre mes recherches en ethnomusicologie qui a consisté à collecter un corpus systématique dans l'ensemble des populations pygmées étudiées et leurs voisins non pygmées, j'ai également effectué des enquêtes en linguistique et en anthropologie biologique. Ma connaissance du terrain gabonais m'a conduit également à coordonner l'ensemble des missions en équipe de ces programmes. Le cadre du programme Corus a conduit à un approfondissement et à un élargissement des connaissances sur les patrimoines musicaux et linguistiques des populations du Gabon. Ayant constaté par les programmes précédents l'importance des influences culturelles entre les populations, mon collègue Jean-Emile Mbot et moi-même avons particulièrement insisté sur la reconstitution des déplacements des populations afin de comprendre les différentes sources d'influence possible dans les musiques et les langues observées de nos jours dans les groupes pygmées et leurs voisins.

2.4.2. Résultats en génétique des populations.

Les résultats en génétique concernent deux questions principales sur les populations pygmées :

- celle d'une origine biologique commune, cette étude ayant été menée par Paul Verdu dans le cadre de sa thèse de doctorat [1.3.9];
- celle de la faible stature des populations pygmées, étude menée par Noémie Becker également dans le cadre de sa thèse de doctorat [1.3.10].

Ma participation dans le cadre de ces deux programmes a consisté à :

- coordonner les recherches sur le terrain ;
- élaborer la méthode de collecte des données interdisciplinaires sur le terrain ;
- identifier les différents groupes pygmées ;

- collecter et analyser les questionnaires généalogiques nécessaires aux prélèvements des échantillons biologiques ;
- collecter des échantillons biologiques (ref de la méthode) ;
- collecter des mesures de taille et de poids ;
- collecter des données contextuelles de différents ordres (histoires de famille, récits de migration des villages, activités de ressource, etc.)
- contribuer à l'interprétation des résultats et à leur publication.

Il s'agit ici de restituer les principaux résultats qui ont fait l'objet de publications collectives.

2.4.2.1. Origine biologique et diversification des populations pygmées.

Plus d'une vingtaine de groupes dits Pygmées sont dispersés à travers les forêts du bassin congolais, de la côte atlantique aux Grands Lacs. La diversité génétique de ces populations a été étudiée par L.L. Cavalli-Sforza (1986) puis par différentes équipes de généticiens des populations (Destro-Bisol *et al.* 2004, 2010, Patin *et al.* 2009, Quintana-Murci *et al.* 2008, Batini *et al.* 2010). Les travaux que nous avons menés ont montré que les différentes populations dites Pygmées de l'Ouest du Bassin Congolais, bien que très différenciées génétiquement entre elles, avaient très probablement une origine génétique commune relativement récente estimée à environ 3 000 ans (Verdu *et al.* 2009). Cette estimation correspond également à l'expansion des langues bantoues et des techniques agricoles dans cette région, comme l'attestent notamment les travaux d'archéolinguistique et d'archéologie (Phillipson 2005). En outre, la population ancestrale de ces groupes pygmées aurait divergé de l'ancêtre commun aux groupes non-pygmées dans un passé plus lointain, il y a environ 70 000 ans (Verdu *et al.* 2009, Patin *et al.* 2009, Batini *et al.* 2010). Enfin, la différenciation génétique entre groupes catégorisés comme pygmées et groupes non-pygmées n'est pas stricte, puisqu'on trouve un fort signal de flux de gènes non-pygmées vers les différentes populations pygmées. L'occurrence de métissages asymétriques d'intensité variable selon les différents groupes pygmées s'explique par les différents niveaux d'intégration sociale (économie, intermariages...), entre les différents groupes de Pygmées et de non-Pygmées voisins (Destro-Bisol *et al.* 2004, Verdu *et al.* 2009, Tishkoff *et al.* 2009). Enfin, les travaux de génétique des populations sur l'origine et le métissage des populations d'Afrique Centrale montrent, que la diversification génétique rapide des différents groupes pygmées serait due à un isolement reproducteur de ces différentes populations (Verdu *et al.* 2010), ainsi qu'à des flux de gènes de différentes intensités en provenance du pool génétique non-pygmées (Destro-Bisol *et al.* 2004, Verdu *et al.* 2009, Batini *et al.* 2010).

Une Histoire du Peuplement de l'Ouest de l'Afrique Centrale l'origine commune récente des populations Pygmées

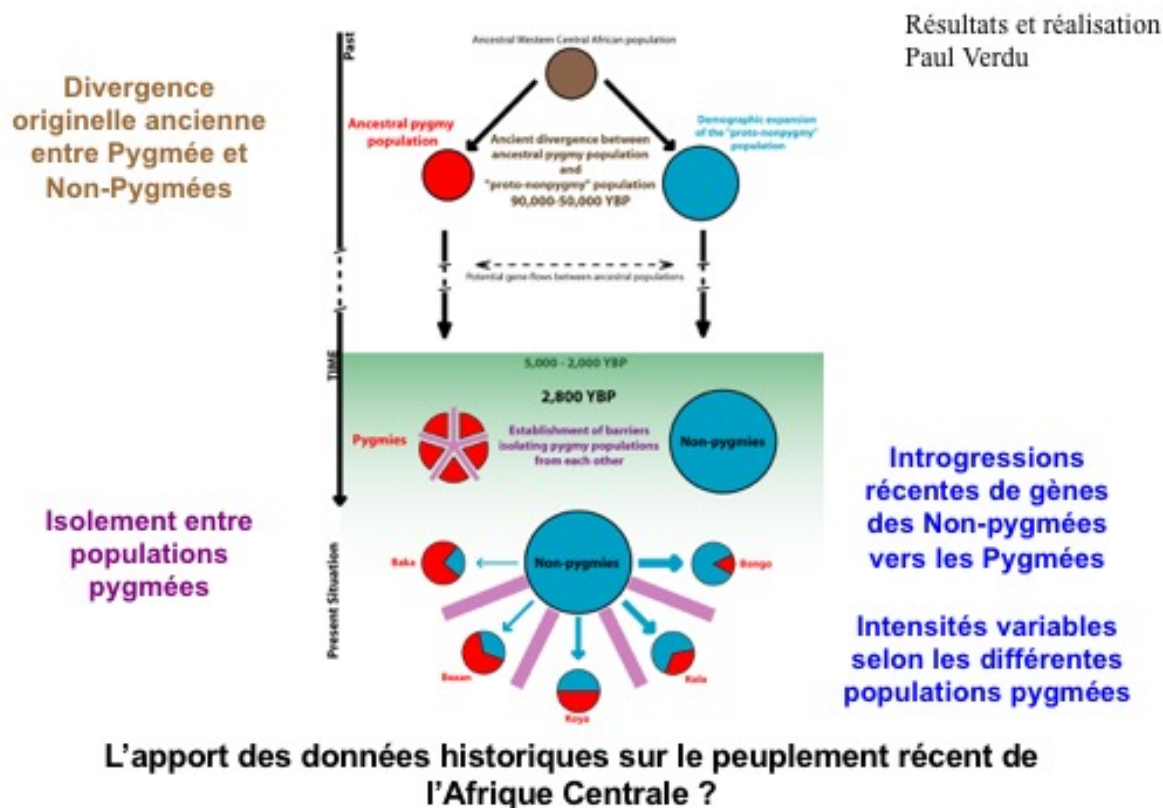


Fig 13 : Origine et diversification des populations pygmées.
Réalisation : Paul Verdu.

2.4.2.2. Analyse des facteurs biologiques déterminant la petite stature des populations pygmées.

Les populations pygmées d'Afrique centrale sont connues pour être de petite taille. Plusieurs hypothèses évolutionnistes ont été avancées pour expliquer cette petite stature : adaptation à une alimentation restreinte, le climat, la densité forestière ou un taux élevé de mortalité. Cependant, ces hypothèses sont difficiles à tester en raison de l'absence d'observations à long terme et de données démographiques. L'étude qui a été menée a consisté à évaluer les marqueurs génétiques pouvant être mis en cause dans la détermination de cette faible stature en comparaison des voisins non-pygmées. Menée par Noémie Becker, elle a montré que la faible stature est corrélée par un certain niveau de similarités génétiques avec le patrimoine génétique des hommes et des femmes non pygmées. Les résultats obtenus à partir de l'échantillonnage de 213 individus a montré qu'un individu pygmée présentant un fort taux de métissage génétique avec des non pygmées a plus de chance d'être de grande stature. Ainsi, pour la première fois, la différence morphologique majeure de stature entre Pygmées et non Pygmées d'Afrique centrale est déterminée par des facteurs génétiques. Cette étude réfute donc les hypothèses évolutives basées uniquement sur la plasticité phénotypique (Becker *et al.* : 2011)

2.4.3. Résultats linguistiques

La partie linguistique de ma recherche a consisté à déterminer dans quelle mesure une partie du lexique, voire l'intégralité de celui-ci pouvait être partagé par deux ou plusieurs groupes pygmées dans la continuité du travail comparatif effectué par Serge Bahuchet sur les Aka de République Centrafricaine et les Baka du Cameroun. Ce volet de la recherche a bénéficié de la formation en linguistique que j'avais reçu lors de la préparation de ma thèse au Lacito et des premiers travaux de collecte que j'avais effectué dans ce cadre. Il n'existe que très peu de travaux en linguistique sur les populations pygmées du Gabon, à savoir un fascicule de Mgr Raponda Walker sur la langue Ibongwe des Bongo de la région de la Ngounie (2009) et un Lexique sur la langue parlée par les Koya réalisé sous la direction de Pither Medjo Mve (2006) pour l'UNESCO. L'inconvénient majeur de ces travaux est qu'ils ne prennent pas en compte la langue parlée par les populations voisines ce qui aurait permis aux auteurs de se rendre compte que ces deux lexiques correspondent à celui de ces populations voisines et que par conséquent ces deux populations pygmées ne possèdent pas de caractéristiques linguistiques qui leur soient propres au niveau du lexique.

A travers des questionnaires linguistiques et des enquêtes, il est apparu qu'il n'existe pas de lexique commun aux différents groupes pygmées rencontrés. Excepté les Baka qui possèdent leur langue propre, les autres groupes ont comme langue celle des voisins avec lesquels ils sont en situation de cohabitation (Bahuchet 2012).

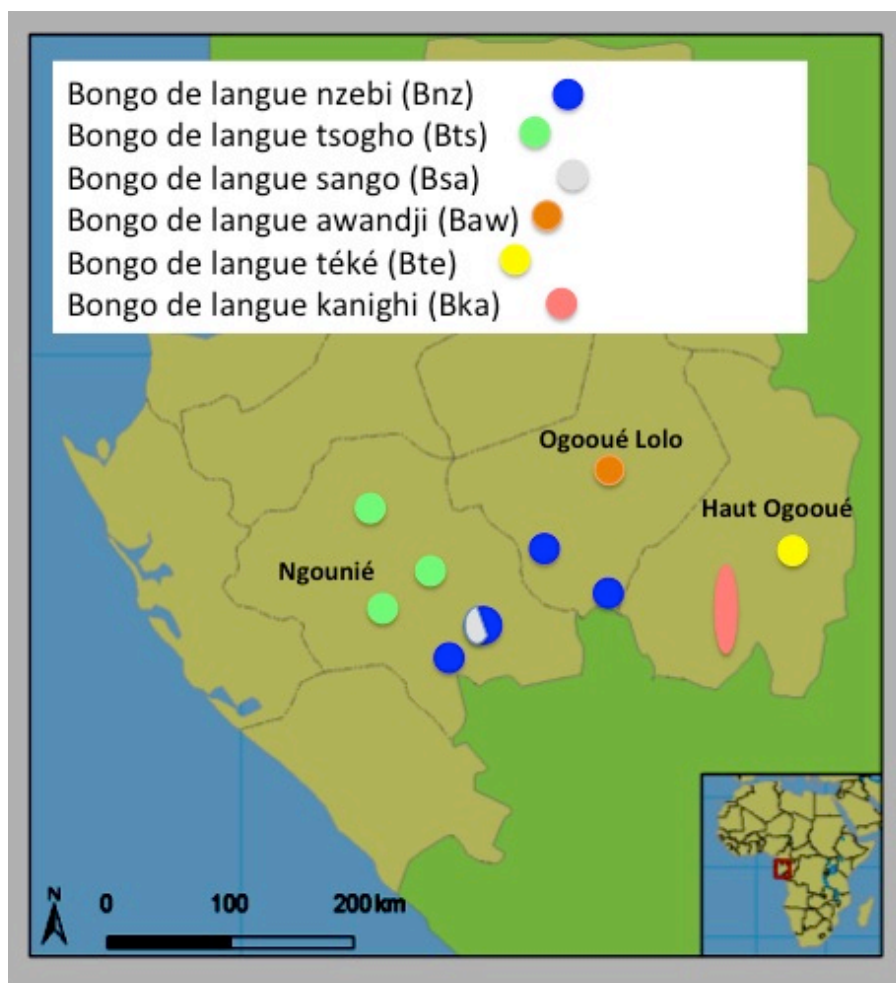
Le tableau ci-dessous présente les extraits de questionnaires effectués chez les Bongo du Haut Ogooué, leurs voisins kanighi et les Bongo de langue bateke.

Bengua Boulende Mouyabi 06	Français	babongo	Mopia 02/11/06	Français	bakanighi	Français	babongo
	Tête	mocwu micwu		Tête	motswé mitswé	Tête	bateke oewi
	Visage	paja mapaja		Visage	paja mapaja	Visage	ombuju ambuju
	Cheveu	pfu mapfu		Cheveu	fu lipfu	Cheveu	ampfu mpfu
	Bouche	mopwa mijwa		Bouche	mopwa mijwa	Bouche	oäwa iäwa
	Menton	pje mapje		Menton	pje mapje	Menton	mpeji ampeji
	Œil	dici mizi		Œil	djisi misi	Œil	djiri mbiri
	Poil	mopwa mifwa		Poil	mopfwa mipfwa	Poil	lacugi cugi
	Dent	djina mini		Dent	djina mini	Dent	dzini mini
	Langue	lipelo mapelo		Langue	lilimi malimi	Langue	lankjeri nkjeri
	Nez	julu majulu		Nez	julu majulu	Nez	julu ajulu
	Oreille	cwi macwi		Oreille	tswi matswi	Oreille	cwi acwi
	Cou	leki maki		Cou	likii makii	Cou	nki anki
	Poitrine	barulu tulu		Poitrine	tulu matulu	Poitrine	ödundu enduundü

Tableau 7 : extraits de questionnaires d'inventaire linguistique chez les Bongo et leurs voisins kanighi et les Bongo voisins des Téké.

Parmi les différents groupes pygmées qui ne possèdent pas de langue propre, les Koya, les Murimba et les Moghama, quelle que soit leur localisation géographique, n'ont qu'une langue principale chacun. Il n'en est pas de même pour les Bongo. En fait, si différents groupes partagent sur le territoire ce même ethnonyme, nous ne sommes pas en mesure de déterminer si cela correspond à une origine commune. Sur le plan linguistique, les différents groupes bongo auprès desquels j'ai pu travailler pratiquent différentes langues suivant celle (s) que chacun de ces groupes a emprunté à ses voisins. Par conséquent, il n'existe pas de langue commune exceptée une langue de voisins partagée. Ainsi, il n'y a pas forcément d'intercompréhension entre les différents groupes bongo qui pourtant partagent le même ethnonyme.

La carte ci-dessous présente la répartition linguistique des différents groupes bongo :



Carte 8 : répartition linguistique des différents groupes bongo.

Cette première étape d'une recherche linguistique m'a permis de mettre au jour les principes suivants :

- dans une même province et dans une zone géographique peu étendue, deux groupes bongo peuvent avoir deux langues vernaculaires différentes. Il en est ainsi pour les trois provinces dans lesquelles résident les Bongo;
- s'ils résident auprès de différents voisins parlant des langues différentes, les Bongo maîtrisent les langues de ces différents voisins, mais privilégient comme langue vernaculaire celle de leurs voisins avec lesquels ils ont des rapports familiaux et les échanges les plus fréquents ;
- deux groupes bongo qui ne se situent pas dans un continuum géographique et qui ont adopté des langues n'appartenant pas à la même famille ont le français comme seule langue commune. Il en est de même à l'échelle de l'ensemble des pygmées du Gabon.

Le tableau ci-dessous présente la répartition linguistique des groupes bongo et de leurs voisins et les différents niveaux d'intercompréhension entre les groupes. Certains se comprennent en parlant la même langue, d'autres du fait de l'appartenance au même groupe de leurs langues respectives et, enfin pour certains, seul le partage de la langue nationale, le français, leur permet de se comprendre.

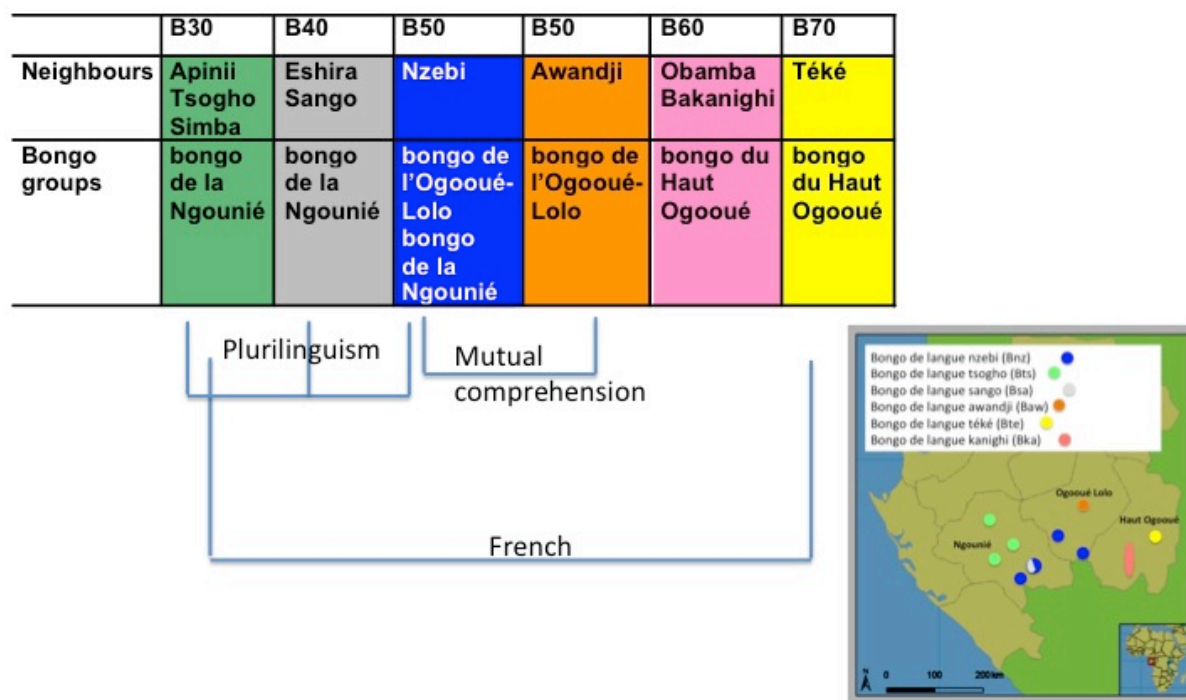


Fig. 14: les différents niveaux d'intercompréhension entre les groupes bongo

S'il n'existe pas de publications portant spécifiquement sur la problématique linguistique, les données collectées et les premiers principes dégagées ont été incorporés dans différentes publications ([1.3.11], [1.3.12], [1.3.13], Bahuchet (2012) et présentés à différents colloques et conférences [3.1.7], [3.1.8], [3.1.10], [3.1.14], [3.1.15], [3.1.16], [3.1.18], [3.1.19].

Cependant, les enquêtes n'ont concerné que deux aspects de la langue, celui du lexique et celui de la langue en usage dans le quotidien de chacun des groupes. Le discours des voisins des Bongo sur leurs pratiques linguistiques pourrait nous donner des indices sur d'autres domaines linguistiques à explorer afin de mettre au jour une éventuelle caractéristique commune bongo. En effet, tant les individus bongo que sango, tsogho, nzebi ou ongom interrogé ont reconnu que si les Bongo s'exprimaient dans une langue qu'ils partagent, il était néanmoins possible de distinguer les locuteurs bongo des autres. Ainsi, ils décrivent des longueurs de syllabes différentes et des particularités dans l'ordre syntaxique. Il s'avère donc nécessaire de continuer l'étude en s'intéressant de façon plus prononcée à la phonologie et à la syntaxe.

2.4.4. Résultats ethnomusicologiques.

Au regard des résultats obtenus en génétique, il s'est agi de déterminer dans quelle mesure une origine biologique commune des différents groupes pygmées était ou non concomitante de traits musicaux partagés pouvant témoigner d'une histoire ou d'épisodes musicaux communs. Au vu des résultats obtenus en linguistique, il s'est agi de déterminer si contrairement au domaine lexical, il existe un substrat musical commun et ceci aux différentes échelles d'observation que nous nous étions donnés. En d'autres termes est ce que la musique peut être considérée comme un domaine dans lequel est conservé un héritage culturel

commun à une large échelle de temps. Cependant, la pratique musicale est un vaste domaine et il n'existe pas encore de perspective théorique qui permette d'envisager tel paramètre plutôt que tel autre comme lieu propice de conservation de traits identitaires communs ou bien de lieu propice à la diversification. La situation est donc bien différente de la génétique ou de la linguistique ; dans le premier cas on est en mesure de sélectionner les parties du génome à tester suivant l'hypothèse posée ; en linguistique la première entrée est celle du lexique. En ethnomusicologie seul le travail mené par Susanne Fürniss sur les Aka et les Baka (2007, 2012) donnent les premiers exemples de ce qui peut être comparé entre les patrimoines musicaux de deux populations, mais que l'on savait toutefois être proches. Au-delà, de cette étude il n'existait aucune méthode systématique permettant de disposer d'un ensemble de paramètres pertinents pour ce genre d'étude.

Les résultats en génétique et en linguistique ont par ailleurs montré l'impact non négligeable des populations voisines rencontrées au cours de l'histoire dans l'évolution biologique et culturelle des populations étudiées. J'ai donc accordé une place très importante à l'étude du patrimoine musical des voisins des différents groupes pygmées, tant ceux du passé dans la mesure du possible que ceux engagés actuellement. Etant donné le réseau extrêmement complexe d'interrelations entre les populations, je me suis également attaché à reconstituer le parcours migratoire des populations ainsi que l'histoire de création des villages grâce à la collaboration de mon collègue anthropologue Jean-Emile Mbot.

Les grandes questions posées sont : est ce que les patrimoines musicaux pygmées sont des lieux propices à la conservation d'une origine culturelle commune ? les résultats génétiques ayant montré un métissage ancien avec les populations non pygmées, le patrimoine musical est-il en mesure de témoigner de ce métissage biologique dans le domaine culturel ? même si la profondeur historique offerte par le domaine musical n'est pas à la même échelle que celle de la génétique, l'évolution du patrimoine musical peut permettre d'apporter des informations sur des processus récents et donc conduire à des hypothèses sur les processus passés ?

Différents axes ont été suivis :

- 1. établir des inventaires des répertoires et des instruments de musique ;
- 2. déterminer s'il existe un apparentement des patrimoines musicaux à deux niveaux :
2.1. entre les groupes partageant le même ethnonyme ; 2.2. entre les groupes portant des ethnonymes différents.
- 3. déterminer s'il existe un apparentement des patrimoines musicaux entre les groupes pygmées du Gabon et d'autres pygmées d'Afrique centrale ;
- 4. mettre au jour les différentes influences des non Pygmées sur les Pygmées.

2.4.4.1. Inventaire des répertoires et des instruments de musique⁴⁷.

Les répertoires et les instruments sont les paramètres musicaux les plus facilement accessibles, au même titre que les termes du lexique en linguistique. Ils constituent également les supports d'autres paramètres musicaux et para-musicaux tel que le rythme, la métrique, les éléments mélodiques tout comme les fonctions et les contextes de performance musicale. Par

⁴⁷ Ce travail de description a été intégré dans des présentations à des colloques et des conférences soit pour un public de spécialistes soit au service d'opération de diffusion et de valorisation : [3.1.10], [3.1.11], [3.1.13], [3.1.14], [3.1.15], [3.1.16], [3.1.17], [3.1.18], [3.1.19], [3.1.23], [3.2.29], [3.2.34], [3.2.38].

ailleurs, comme nous l'avons montré dans l'article sur la catégorisation musicale, les répertoires constituent dans bien des cas des catégories musicales et sont de ce fait le lieu d'expression des valeurs musicales d'une population. En ce qui concerne les instruments de musique, du fait de leur matérialité, ils sont des objets facilement identifiables lors des enquêtes de prospection et permettent de faire rapidement un état des lieux d'un premier niveau de similarités et de particularités entre les patrimoines musicaux. La problématique posée par le cas bongo et leur diversité linguistique m'a incité à prendre une échelle de distinction des différents groupes la plus fine possible. C'est pourquoi les données n'ont pas été globalisées au niveau de l'ethnonyme, mais ont été référencées au niveau de la localité dans laquelle elles ont été collectées. Ce principe a été appliqué à l'ensemble des populations concernées afin d'évaluer dans quelle mesure un même ethnonyme peut renvoyer à une certaine homogénéité ou non des répertoires et des instruments de musique.

2.4.4.2. Etude comparative des patrimoines musicaux pygmées.

Le contexte pygmée gabonais a nécessité la prise en compte de différentes échelles d'observation. L'étude extensive a concerné trois groupes qui se distinguent par leur dénomination endogène, les Baka, les Koya et les Bongo. La première étape a donc consisté à déterminer si des sous-groupes répondant à un même ethnonyme, partageant un patrimoine musical de façon intégrale, voire partiellement. Ceux-ci n'étant pas toujours géographiquement proche, il a fallu déterminer l'impact de cette dispersion sur le processus de différenciation des patrimoines musicaux et mettre en évidence si certaines composantes des patrimoines musicaux ont une stabilité plus ou moins importante.

Les prospections que j'ai menées au cours de quatre missions chez les Baka et les Koya ont montré que différents groupes baka d'une part et koya d'autre part ont des patrimoines musicaux homogènes, partagés par l'ensemble des sous-groupes se reconnaissant sous le même ethnonyme. Ceci est concomitant de leur homogénéité linguistique et d'une dispersion géographique peu importante.

La situation est radicalement différente pour les Bongo. La littérature concernant les Bongo ne montre pas d'interrogation particulière concernant leur homogénéité culturelle⁴⁸. Cependant, comme nous l'avons déjà vu, ils ne s'inscrivent pas dans un continuum géographique et les différents groupes sont parfois éloignés de plusieurs centaines de kilomètres.

⁴⁸ La thèse soutenue en ethnomusicologie par Magali de Ruyter récemment va d'ailleurs dans ce sens puisqu'elle évoque un « pays Mobongo » bien que les différents groupes ne s'inscrivent ni dans un continuum géographique, ni dans une unité linguistique ou musicale.



Carte 9 : répartition des groupes Bongo du Gabon.

Par ailleurs, les premiers résultats linguistiques présentés ci-dessus ont montré qu'il n'existait pas une langue commune d'une part et que les langues en usage dans les différents groupes sont d'une grande diversité et ne permettent pas dans tous les cas l'intercompréhension. De fait, ni le plan géographique, ni le plan linguistique sont en mesure en l'état actuel des recherches de témoigner d'une éventuelle origine commune des Bongo suggérée cependant par un ethnonyme commun. C'est pourquoi il m'a semblé particulièrement important de traiter ce cas particulier qui contraste avec celui des autres groupes pygmées étudiés jusqu'à présent et qui ont montré une très grande homogénéité. L'étude extensive de leur activité musicale a donc poursuivi différents objectifs. Dans un premier temps, déterminer si ces différents groupes possèdent des éléments communs et en déterminer l'origine. En effet, s'agit-il d'éléments issus d'une origine commune ou d'éléments acquis par l'emprunt ? Dans un second temps, mettre en évidence une éventuelle spécificité de l'activité musicale par la conservation de caractères identitaires, qui viendraient consolider l'hypothèse d'une identité commune suggérée par le partage d'un ethnonyme commun.

Les résultats auxquels nous sommes parvenus ont été présentés à deux colloques l'un concernant des spécialistes des chasseurs cueilleurs, l'autre, des ethnomusicologues. Ils ont été publiés en collaboration avec Jean-Emile Mbot dans trois articles [1.3.11], [1.3.12], [1.3.13] et ont été repris dans l'article de synthèse de Susanne Fürniss (2014).

2.4.4.2.1. Parenté musicale entre différents groupes partageant le même ethnonyme : le cas des Bongo.

En raison de la diversité linguistique des Bongo et de leur dispersion géographique, l'étude comparative de leurs patrimoines musicaux permet de situer l'analyse à deux niveaux :

- a) l'identification d'une spécificité partagée par les différents groupes;

b) la comparaison entre sous-groupes partageant la même langue, mais dispersés géographiquement, à l'exemple des Bongo de langue nzebi ;

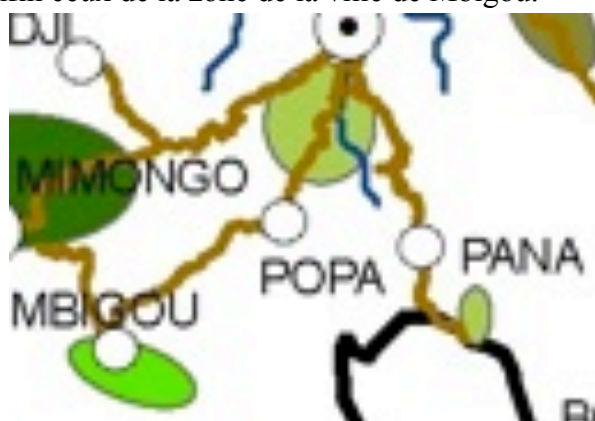
a) L'identification d'une spécificité partagée et exclusive

La comparaison des XX patrimoines musicaux bongo étudiés montre qu'il n'en existe pas deux identiques, même entre deux villages. Il existe des traits partagés par différents groupes, mais aucun par l'ensemble des groupes.

Cette diversité musicale corrobore la diversité linguistique et la dispersion géographique puisque deux groupes ne partageant pas la même langue, ne partagent pas non plus le même patrimoine musical. Par ailleurs, la dispersion géographique accentue la diversité musicale. En effet, la comparaison des patrimoines musicaux à l'échelle des groupes bongo partageant la même langue, il apparaît que chaque localité révèle des particularités musicales qui permettent d'identifier la musique du groupe bongo considéré par rapport à sa localisation géographique. Ainsi, la diversité musicale montre un palier supplémentaire de diversification culturelle.

b) Comparaison entre sous-groupes partageant la même langue, mais dispersés géographiquement : l'exemple des Bongo de langue nzebi.

Afin de mieux évaluer ces processus de diversification musicale au sein de groupes partageant une même langue, je me suis attachée à l'étude des patrimoines musicaux des groupes bongo de langue nzebi. Ceux-ci témoignent d'une dispersion géographique à différentes échelles : celle de villages éloignés de quelques dizaines de kilomètres ; celle de villages localisés dans des provinces différentes et éloignés parfois de plusieurs centaines de kilomètres. Les Bongo de langue nzebi sont répartis sur une zone géographique qui s'étend de la province de l'Ogooué-Lolo à celle de la Ngounié. Ils sont divisés en trois groupes éloignés géographiquement à savoir ceux établis sur l'axe Koulamoutou - Popa, ceux établis sur l'axe Koulamoutou - Pana et enfin ceux de la zone de la ville de Mbigou.



Carte n° 10 : Zones de répartition des Bongo de langue nzebi.

S'il existe à l'heure actuelle peu de liens entre ces différents groupes qui ne se reconnaissent pas de parents connus communs, les enquêtes menées dans les différents villages nous ont montré qu'il y a encore trois générations, ces différents groupes avaient des relations de parenté qui induisaient des visites d'un village à l'autre à l'occasion de

différentes cérémonies. Il semble que les générations suivantes aient délaissé ces visites. Ceci a pu être provoqué par un éloignement plus important des villages dû à leur regroupement aux abords des axes routiers, ceux-ci ayant allongé les distances par rapport aux sentiers de marche en forêt. Par ailleurs, en l'absence de moyen de locomotion personnelle, le déplacement d'une zone à une autre a un coût non négligeable dû à l'emprunt de différents véhicules et de frais de séjour à assurer en dehors du réseau familial d'accueil. Ces différentes raisons ont sans aucun doute contribué à la disparition progressive des contacts entre ces différents groupes et à leur éloignement culturel progressif.

De fait, les Bongo de langue nzebi bien que partageant la même langue ne se situent pas dans un continuum géographique ce qui est une de leur spécificité. Si leur installation aux abords des axes routiers semble les avoir isolés les uns des autres, il les a mis en revanche en contact avec des populations différentes et parfois en situation de cohabitation au sein des mêmes villages. Ces populations quant à elles ont des territoires relativement bien délimités et qui constituent des continuums géographiques. Ainsi, si les Bongo conservent majoritairement la langue nzebi comme langue commune, ils subissent des influences culturelles différentes du fait du voisinage ou de la cohabitation avec des populations autres que les Nzebi. Ce sont ces autres populations qui ont un impact sur la diversification des patrimoines musicaux des groupes bongo de langue nzebi comme le montre le tableau comparatif des répertoires ci-dessous. En effet, si l'on constate des répertoires stables pour certaines circonstances à savoir l'initiation des filles ou les cérémonies liées à la naissance de jumeaux, les autres circonstances montrent une diversité beaucoup plus importante, certains répertoires étant spécifiques à certaines zones.

Le tableau ci-dessous présente l'inventaire des répertoires qui constituent la base des patrimoines musicaux de ces trois sous-groupes.

The exemple of the Nzebi speaking bongo : three localisations = three different repertoires inventory

	Musical contexts									
	Girl initiations	Boys initiation	Circumcision	Male brotherhood	Before hunt	Twins	Healing	Mourning	End of mourning	Entertainment
Koulamoutou-Popa way	Lisimbu	Disumba Mwiri Bubeyi	Bubeyi Mungala	Nzobi	Njemba Mavunda lisimbu	Mungala	Mavunda Mangadi		Mungala Lisimbu Bubeyi Ngwata Ngwala	Ngwata ndamba
Koulamoutou-Pana Way	Lisimbu	Ngoye	Mungala	Nzobi	Mavunda	Mungala			Mungala Lisimbu Ngwala Ngoye Nzobi Laka	Ngwata laka
Muyiku area	Lisimbu	Bubeyi Mwiri	Mungala Bubeyi Mwiri		Ibwema Mavunda	Mungala		Mujisi Kenge	Mungala Lisimbu Bubeyi Mujisi Kenge	Laka Mujaja

Tableau 8 ; Inventaire des répertoires faisant partie des patrimoines musicaux de trois groupes bongo de langue nzebi. Les répertoires inscrits en rouge sont partagés alors que ceux inscrits en noir sont spécifiques.

2.4.4.2.2. Les différentes influences des non Pygmées sur les Pygmées à travers le cas des Bongo.

La diversité observée des patrimoines musicaux bongo pouvait à ce stade de la recherche s'expliquer par deux processus : la création importante de pratiques spécifiques et/ou l'emprunt aux populations rencontrées au fil de l'histoire et des déplacements. Les premières recherches menées en linguistique nous ont montré que l'emprunt est une pratique privilégiée. La situation en linguistique au niveau du lexique a montré que les différents groupes bongo ont emprunté massivement le lexique des populations successives avec lesquelles ils vivent. Dans la perspective ethnomusicologique, je n'ai pas connaissance d'emprunt intégral du patrimoine musical d'une population à une autre

Afin de comprendre les processus pouvant expliquer la diversité des patrimoines musicaux bongo, je me suis orientée vers la mise au jour des différentes influences qu'ils avaient pu subir. Ceci en me servant des enquêtes comparatives menées chez les Bongo et leurs voisins. J'ai principalement axé cette recherche sur l'origine des différents répertoires, ceux-ci constituant le fondement des patrimoines musicaux, aucune production musicale n'existant en dehors d'un répertoire donné. Certains indices peuvent permettre l'identification de l'origine d'un répertoire telle que la langue des chants ou certains traits musicaux particuliers. Par ailleurs, les populations ont bien souvent une connaissance assez précise de l'origine des répertoires qu'elles pratiquent et des processus étant à l'origine de leur intégration dans leur patrimoine musical. Ainsi, une partie du travail sur l'emprunt a consisté à recueillir des récits de migration des groupes bongo, de leurs voisins et à les confronter aux documents administratifs des archives locales. C'est ainsi que j'ai pu retracer les périodes de contact des groupes bongo avec d'autres populations. Ceci a permis d'identifier différentes sources

d'influences exogènes sur les répertoires musicaux bongo. Dès le stade de la réalisation des inventaires des répertoires, il est apparu qu'un bon nombre d'entre eux provenaient de processus d'emprunts à différentes populations et à différentes époques. Ils sont donc les témoins des voisinages actuels, mais aussi d'un passé avec des populations dont les Bongo sont de nos jours plus éloignés. Ce travail sur les processus d'emprunt a également montré que des facteurs d'intégration et/ou de domination ont pu influencé ce qui a pu être emprunté et ce qui n'a pas pu l'être. De fait, les différentes populations que les Bongo ont côtoyées n'ont pas eu le même impact sur le patrimoine musical de ces derniers. Par ailleurs, les échanges d'éléments du patrimoine musical entre les Bongo et leurs voisins révèlent des principes récurrents. Ainsi, ce qui est emprunté ou partagé l'est toujours des Bongo vers leurs voisins non bongo. Les Bongo peuvent transmettre un répertoire qu'ils ont eux-mêmes emprunté à de nouveaux voisins. En revanche, je n'ai jamais recueilli de témoignage d'emprunt non bongo de répertoire bongo. Pour autant, toutes les populations que les Bongo ont côtoyés ou côtoient n'ont pas eu le même impact sur l'emprunt des répertoires musicaux. Ceci témoigne de liens plus ou moins forts entre les communautés, de cohabitations plus ou moins intégratives, mais aussi d'événements historiques qui ont provoqué des influences d'intensités différentes. Ainsi, deux populations ont eu une influence particulièrement importante sur les répertoires des différents groupes bongo. D'un point de vue chronologique, il s'agit des Ongom puis des Tsogho. Les autres populations dont on retrouve l'influence dans les patrimoines musicaux bongo sont celles rencontrées à une époque plus récente.

Dans notre article pour le *Journal des Africanistes* [1.3.12], Jean-Emile Mbot et moi-même avons retracé les situations de contact des Bongo. La synthèse des récits collectés auprès de nos informateurs et les sources administratives nous ont conduit à dégager différentes étapes et différentes zones de contacts et de cohabitation. Une migration commune bongo/ngom a concerné la plus grande partie de la région du centre du Gabon, même si elle tend à disparaître de la mémoire collective au fur et à mesure que l'on se dirige vers la zone de cohabitation avec les Tsogho et les Sango, à savoir sur l'axe Mimongo – Koulamoutou et sur l'axe Fougamou – Ikobey.



Carte 11 : carte de répartition des Bongo du Gabon (les cercles verts représentent les zones d'installation des Bongo).

Voici les quatre étapes que nous avons pu mettre au jour :

1. La première période est antérieure à la mise en place de l'administration militaire du Gabon (1914).
2. La deuxième période, dans les années 1920, est celle connue sous le nom de « La grande famine » (Gray 2002, [1.3.12]). Elle est caractérisée par une dispersion des groupes soit à partir de Koulamoutou soit à partir de Mimongo (zone d'Ikobey) suivant les informateurs. Durant cette période, les Bongo et les Ngom s'associent notamment pour la chasse et les pratiques rituelles correspondantes.
3. La troisième période connue est marquée par la fin de la famine qui donna lieu à un redéploiement des groupes ngom et bongo, notamment sur les sites de leurs anciens habitats. Ce retour s'effectua en particulier sur les lieux riches en produits vivriers. Ce qui a entraîné un certain nombre de groupes bongo à cohabiter avec les Nzébi dans la région de Mbigou et de Koulamoutou.
4. La quatrième période est caractérisée par un bouleversement territorial imposé par l'administration coloniale qui, en créant de nouveaux axes routiers, déstabilisa tout l'habitat défini par l'appartenance ethnique et créa des regroupements de villages pluri-ethniques (cf. Gray 2002 : 177 et suivantes). Dans ce contexte, les chefs de regroupements, notamment nzébi, sango et ngom, vont s'associer à des fournisseurs bongo avec lesquels ils vont cohabiter.

À notre connaissance, sur l'ensemble du territoire gabonais, les Ngom et les Bongo sont les deux seules populations à avoir ce type d'histoire commune. Ce sont les seules populations à être à ce point dispersées, les autres populations étant généralement inscrites dans un continuum spatial.

Les groupes sur lesquels j'ai travaillé sont déterminés dans un premier temps par leur langue vernaculaire ce qui permet de faire les distinctions suivantes :

- Bongo de langue nzebi (Bnz)
- Bongo de langue tsogho (Bts)

- Bongo de langue sango (Bsa)
- Bongo de langue awandji (Baw)
- Bongo de langue téké (Bte)
- Bongo de langue kanighi (Bka)

Influence des Ngom

La période de cohabitation des Ngom et des Bongo a été marquée par une importante activité de chasse. Chez les Ngom différentes pratiques rituelles sont liées à cette activité. Afin de favoriser leur collaboration avec les Bongo, les Ngom les ont intégrés dans différentes confréries initiatiques et leur ont ainsi donné accès aux répertoires qui y sont liés : le *mungala* qui est associé à la circoncision et à la naissance de jumeaux et le *lisimbu* qui est la forme spécifique d'initiation des jeunes filles. De nos jours, de nombreuses populations du Gabon ont intégré ces deux pratiques dans leur système rituel, mais elles sont reconnues comme étant d'origine ngom, ce dont témoigne également la langue utilisée dans les chants. Ces deux pratiques rituelles et les répertoires, correspondant sont présents dans les groupes suivants :

Bnz	Baw	Bte	Bka
<i>lisimbu</i> <i>mungala</i>	<i>lisimbu</i> <i>mungala</i> (en voie de disparition)	<i>lisimbu</i> <i>mungala</i>	<i>lisimbu</i> <i>mungala</i>

Tableau 9 : Inventaire des groupes bongo faisant appel aux répertoires du *lisimbu* et du *mungala*.
L'influence des Tsogho

L'aire géoculturelle tsogho est la seule dans laquelle les patrimoines musicaux des Bongo ne présentent pas de nos jours d'influence ngom. Pour autant, ceci ne veut pas dire que ceux-ci n'ont pas été présents dans cette zone. Leur disparition progressive est due à leur défaite face aux Tsogho (Gray 2002) qui sont devenus majoritaires dans la zone tant en nombre que dans la diffusion de traits culturels. De fait, de nombreux répertoires tsogho sont présents dans le patrimoine musical bongo qui leur ont également emprunté leur langue (de Ruyter : 2006).

Les répertoires partagés et empruntés concernent les différentes étapes rituelles d'initiation des garçons et des filles, ainsi qu'un certain nombre de rituels de guérison pour lesquels différents types d'entités para-humaines sont sollicités⁴⁹. Ces différentes pratiques sociales sont pour la plupart communes à un ensemble de populations du centre du Gabon, à une partie de celles du sud et à toutes les populations myènè installées sur la côte et dans la région des Lacs (Le Bomin & Bikoma 2005).

⁴⁹ Il s'agit des mêmes entités et des mêmes pratiques que celles décrites chez les Myènè cf. Le Bomin & Bikoma 2005.

Girls initiations	Boys initiations	Men brotherhood	twins	healing	mourning	End of mourning
Bolo njembe	Mwiri Kono Bwiti disumba	mwiri	Mavasa mwiri	Bwiti missoko Mabandji Mbumba yano mogolou	wanga	Bwiti missoko Mabandji Mbumba yano Bwiti disumba Mogolou mwiri

Tableau 10 : Inventaire des contextes de performance et des répertoires correspondants partagés avec les Tsogho.

L'influence des autres voisins

Il ne s'agit ici que des populations bongo n'étant pas installés dans la zone tsogho et ayant conservé des liens territoriaux et musicaux avec les ngom. Suite à la séparation avec ces derniers dans différentes zones, les Bongo se sont retrouvés en situation de cohabitation avec des populations diverses. Ces situations de cohabitation ne sont jamais restées stables jusqu'à nos jours. En effet, les différents groupes bongo se sont fragmentés, processus qui est encore d'actualité. Cette fragmentation s'accompagne de migrations qui, dans la première moitié du XXème siècle ont suivi les cours d'eau, puis, ont été favorisé dans la seconde moitié du XXème siècle par l'installation des villages aux abords des axes routiers qui ont développé la circulation des individus et de leurs cultures. Ainsi, il est apparu que la diffusion des répertoires n'était pas induite par une cohabitation prolongée comme cela avait été le cas avec les Ngom et les Tsogho, mais pouvait être à l'initiative d'un individu ou d'un groupe pour des besoins précis. Ainsi, il n'est pas rare qu'un individu éprouve le besoin de se faire intégrer à une confrérie initiatique d'une autre population et qu'ensuite, il incite ses proches à en faire de même, voire qu'il devienne lui-même initiateur. Le processus d'emprunt peut également être du aux phénomènes d'intermariages qui sont apparus dans le dernier quart du XXème siècle. S'agissant dans tous les cas de populations patrilocales, les épouses bongo se sont déplacées dans les villages de leurs maris non bongo. Elles ont été intégrées aux communautés des femmes tout comme leurs filles, alors que leurs fils parfois leurs frères en tant qu'oncles maternels ont été intégrés aux communautés des hommes. Ainsi, les échanges matrimoniaux inter-ethniques ont eu et continue à avoir une très grande importance dans l'emprunt des répertoires musicaux par les Bongo. C'est par ces différents processus que les Bnz, Bsa, Bte, Bka ont acquis des répertoires très différents les uns des autres. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment la distinction musicale des groupes bongo n'est pas concomitante de la distinction linguistique. En effet, un même groupe, des Bongo parlant la même langue, peut avoir un patrimoine musical composé de répertoires différents. Ceci est du à deux phénomènes : la subdivision des groupes dans des villages sur des axes routiers différents qui donnent accès à des aires culturelles différentes ; le regroupement des villages et la mixité à laquelle il a conduit.

Ceci donne lieu au final à une très forte hétérogénéité des patrimoines musicaux bongo comme le montre le tableau ci-dessous :

	Bnz	Bsa	Baw	Bte	Bka
Nzebi	<i>laka</i> (rep) <i>lingwala</i> (rep)				
Povi, sango	<i>bwiti misoko</i> (rep) <i>bwiti disumba</i> (rep) <i>njembe</i> (rep) <i>mwiri</i> (rep) Harpe anthropomorphe Tambour anthropomorphe	<i>bwiti misoko</i> (rep) <i>bwiti disumba</i> (rep) <i>njembe</i> (rep) <i>mwiri</i> (rep) Harpe anthropomorphe Tambour anthropomorphe			
Bahumbu, ndassa, obamba, kanighi	<i>ngoye</i> (rep) <i>ngwata</i> (rep) <i>nzobi</i> (rep)		<i>nzobi</i> (rep)	<i>nzobi</i> (rep) <i>ngwata</i> (rep)	<i>nzobi</i> (rep) <i>ngwata</i> (rep)
Awandji/aduma			<i>mbadi</i> (rep) <i>mbudi</i> (rep) <i>madumadjen</i> (rep) <i>ikoro</i> (rep) <i>isogha</i> (rep)		
Téké				<i>mbali</i> (rep) <i>olamagha</i> (rep) Harpe cithare Hochet en calebasse Polyphonie vocale à trois parties en contrepoint Hoquet vocal des hommes	

Tableau 11 : Traits musicaux empruntés et partagés dans les patrimoines musicaux des populations autre que ngom et tsogho

Ainsi, la diversité des patrimoines musicaux bongo est observable tant au plan des groupes de langues différentes qu'entre les villages de chacun de ces groupes. Elle est concomitante de plusieurs phénomènes :

- éclatement des communautés en des unités plus petites ;
- déplacements successifs ;
- changements de voisins qui impliquent une multiplication des répertoires empruntables.

L'influence des voisins des Bongo est par ailleurs un facteur de diversification plus important que les créations de nouvelles pratiques. En effet, excepté le répertoire *bubeyi* associé à l'initiation des garçons, il ne semble pas y avoir de création chez les différents groupes bongo. Leurs patrimoines musicaux, bien que différents, résultent des mêmes caractéristiques de constitution, à savoir des répertoires de chasse, des répertoires empruntés aux Ngom et enfin différents répertoires empruntés aux populations que les Bongo ont rencontré après les Ngom.

Il est remarquable que dans certains cas, les Bongo sont devenus les derniers détenteurs de répertoires empruntés, tel que celui pour la harpe cithare d'origine teke [1.1.1]⁵⁰.

⁵⁰ Il en est de même chez les Koya pour le répertoire du *ngi* d'origine fan et la harpe cithare d'origine kwele.

2.4.4.2.3. Parenté musicale entre groupes pygmées portant des ethnonymes différents.

Les résultats des travaux comparatifs sur les traits partagés par les patrimoines musicaux des groupes pygmées portant un même ethnonyme ont montré qu'une même appellation n'est pas concomitante d'une homogénéité musicale. Contrairement à la langue qui peut être partagée sur une aire géographique large et discontinue, la musique est le lieu d'émergence de spécificités qui permettent de reconnaître des identités culturelles au niveau du village. En effet, si au Gabon il existe déjà une telle diversité au sein de populations auprès desquelles on pouvait s'attendre à une certaine homogénéité, on ne peut que légitimement douter de l'existence de traits partagés entre des groupes qui ne se rencontrent pas, qui ne parlent pas les mêmes langues à une échelle spatiale beaucoup plus importante.

Pendant, il existe quelques indices d'un éventuel patrimoine musical commun.

Le trait partagé le plus fort que j'ai pu observer concerne un répertoire de chasse partagé avec les Bongo de langue nzebi du village de Muyiku (province de la Ngounié) et les Koya (province de l'Ogooué Ivindo). Ce trait est particulièrement fort car il associe la dénomination d'un répertoire, *ibwema*, et une fonction précise, à savoir la préparation de la chasse au potamochère. Ces deux groupes ne parlant pas la même langue, les Koya ayant adopté la langue ongom, l'existence d'une même dénomination pour un répertoire utilisé dans un même contexte et pour une même fonction ne peut être attribuée qu'à une pratique originellement commune ou à un emprunt, ces deux populations étant les seules que j'ai rencontrées à ce jour possédant ce répertoire. Cet indice d'ordre musical vient conforter l'hypothèse de Cabrol sur l'origine d'une partie des Koya de la province de l'Ogooué Ivindo.

« Ils [Les Koya du canton de Djoua] viennent de la forêt au nord de la route de Mekambo à Magoumbi et des environs des sources de la rivière Djoua. Ils seraient venus dans cette région à la suite des Bongoms émigrés de la Ngounié. Leur origine est, par conséquent, totalement différente de celle des deux villages pygmées du canton de la Loue. Les Bongoms auraient quitté la Ngounié (Région voisine de Mouila) à la suite de la guerre des Poupou, dont la date n'a pu être précisée. L'itinéraire suivi serait celui-ci : Mbigou, Mouila, Koulamoutou. » (Cabrol 1960 : 13)

Il existe d'autres traits musicaux communs à différents groupes pygmées du Gabon, mais sans que l'on puisse en identifier l'origine (commune, emprunt ou innovation convergente) ou le sens de circulation. Il s'agit tout autant de fonctions de répertoires que d'instruments de musique ou de procédés polyphoniques. Le tableau 12 rassemble ces traits communs. Par ailleurs, ces traits communs ne sont pas partagés à la même échelle de populations suivant les différents groupes pygmées. Ils sont en effet présents dans l'ensemble du groupe pour les Baka, les Koya ou les Murimba, alors qu'ils le sont majoritairement à l'échelle de villages chez les Bongo. De fait, ceux-ci apparaissent comme particulièrement sensibles à la diversification de leurs patrimoines musicaux - permettant de reconnaître musicalement chaque village - tout en semblant conserver des traits communs qui pourraient témoigner d'une histoire commune avec les groupes pygmées non-bongo.

	Baka	Koya	Murimba	Bnz	Bts	Baw	Bte	Bka
Répertoires de chasse	*			*	*	*	*	*
Répertoire <i>ibwema</i>		*		* (village de Muyiku)				
Sifflet en pétiole de papayer	*			* (village de Muyiku)		*		
Sifflet en tube de bambou	*			* (villages de muyiku et de Midouma)				
Polyphonie vocale en contrepoint	*	*	*	* (villages de muyiku et de Midouma)		*	*	

Tableau 12 : Traits musicaux communs entre les groupes bongo et les autres Pygmées du Gabon

2.4.4.2.4. Parenté musicale entre les différents groupes pygmées du Gabon et d'autres pygmées d'Afrique centrale.

Il apparaît ainsi que malgré une diversité très importante, il est toutefois envisageable de mettre au jour des traits musicaux communs à des échelles plus ou moins fines. Les programmes dans lesquels se sont intégrés ces recherches sur les patrimoines musicaux concernant une part importante des population pygmées de l'Ouest du bassin congolais, j'ai donc voulu évaluer dans quelle mesure l'ancestralité génétique commune mise au jour par les travaux de Paul Verdu pourrait avoir une résonance sur le plan musical. Sur un autre plan, ce travail comparatif devait permettre d'évaluer la stabilité ou la labilité des différents paramètres musicaux au fur et à mesure de l'évolution culturelle de ces populations. Etant dans une équipe où les Aka et les Baka sont au centre du travail comparatif et étant donné qu'ils sont les seuls à avoir fait l'objet d'un travail permettant d'accéder à des données comparables basées sur des méthodologies de collecte et d'analyse unifiées, j'ai limité mon travail de comparaison à ces deux seuls groupes. A un autre niveau, les travaux de Fűrniiss (2014) permettent d'accéder à un état des lieux des connaissances cumulés sur l'ensemble des patrimoines musicaux des groupes pygmées du bassin congolais.

D'importantes recherches ont montré que les Aka (République centrafricaine) et les Baka (Cameroun et Gabon), bien que portant chacune un ethnonyme différent, sont deux populations pygmées qui ont un grand nombre de traits musicaux communs qu'ils ne partagent pas avec leurs voisins respectifs. Cette parenté musicale est d'autant plus significative que ces deux populations ne sont pas situées dans un continuum géographique et possèdent chacune une langue provenant de deux familles linguistiques différentes — bantoue pour les Aka et oubanguienne pour les Baka (Bahuchet 1993, 2012). Les recherches musicales sont venues renforcer les résultats obtenus sur une histoire commune de ces deux populations (Bahuchet 1992, 1993a, 1993b ; Bahuchet & Thomas 1986 ; Fűrniiss & Bahuchet 1995).

Dans trois de ses publications, Susanne Fűrniiss (2007, 2012 et 2014), qui s'est attachée à la mise au jour de cette identité musicale commune, montre que les Aka et les Baka n'ont pas de

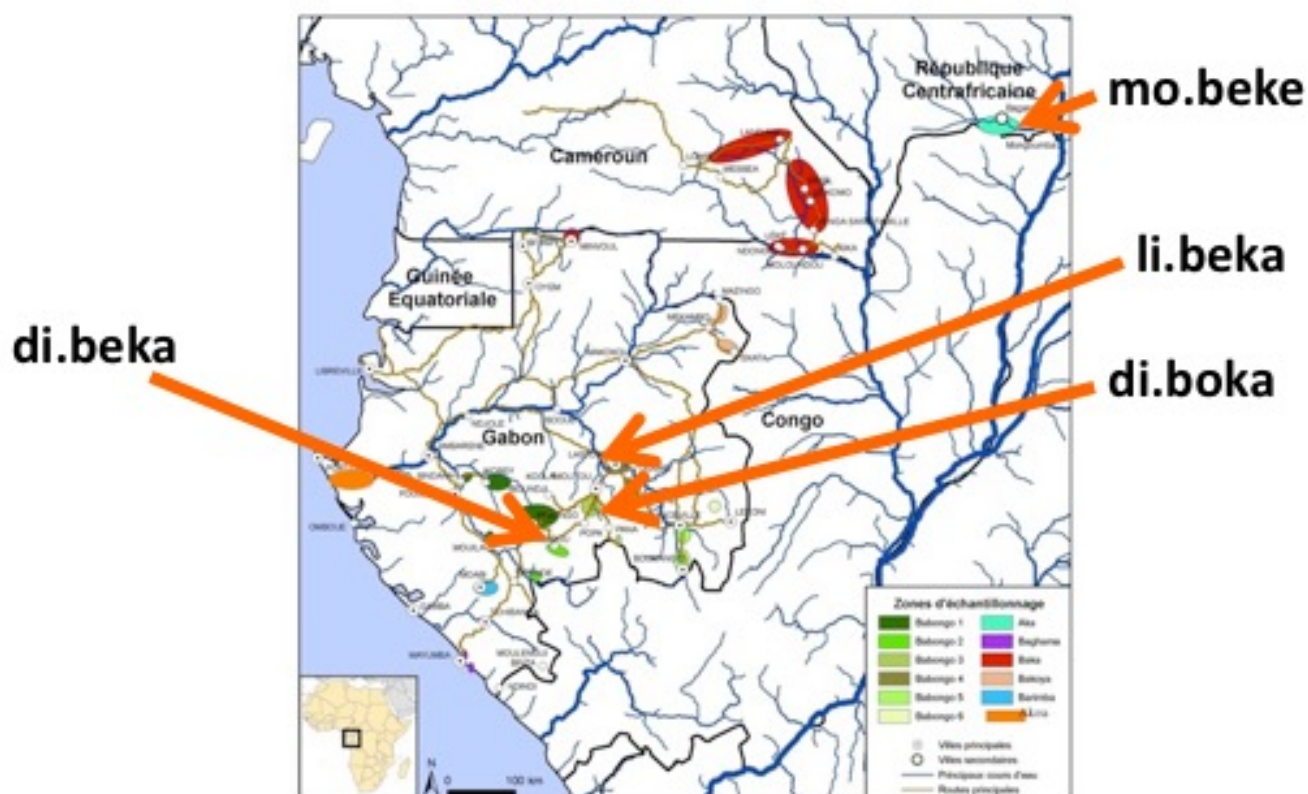
lien de parenté significatif au niveau des répertoires. Cependant, les deux populations pratiquent des répertoires pour des contextes rituels liés à la chasse avec, pour les Aka, une grande importance accordée à la distinction des animaux concernés. Les Baka quant à eux, possèdent un large éventail de répertoires liés à des rituels de guérison. La parenté musicale entre Aka et Baka se manifeste par le partage de certains traits : la présence de certains instruments de musique, l'usage de la polyphonie vocale en contrepoint, l'usage de la technique vocale du yodel, certaines structures rythmiques et la terminologie musicale.

Cette comparaison des musiques à l'échelle de groupes répartis sur plusieurs pays a abouti au même résultat que celle effectuée à l'échelle du Gabon : les traits partagés le sont au niveau de certaines localités pour la partie gabonaise et qui plus est dans les mêmes villages que ceux déjà identifiés dans ce sens. Ainsi, le groupe bongo de langue nzebi est celui ayant le plus de traits communs avec les Aka et les Baka; c'est aussi celui qui a le plus de traits partagés avec les autres populations pygmées du Gabon. Aussi, les Bongo de langue nzebi des villages de Muyiku (province de la Ngounié) et de Midouma (province de l'Ogooué-Lolo) sont ceux qui pratiquent la polyphonie vocale en contrepoint. Qui plus est, ils possèdent comme les Aka et les Baka des sifflets en bambou, des sifflets en pétiole de papayer et chantent leurs répertoires propres en contrepoint. Cette présence d'instruments identiques s'accompagne de dénominations très proches de celles des Aka. C'est pourquoi j'ai accordé une importance particulière à la comparaison des différentes situations de présence de cet instrument et ses appellations. En effet, dans son article *Les harpes, ce que leurs noms révèlent*, France Cloarec-Heiss présentent un ensemble d'hypothèses pouvant être émises sur l'histoire de populations à partir d'une étude croisée des caractéristiques organologiques des instruments d'une même famille et leurs dénominations. Elles caractérisent ainsi différentes situations suivant l'existence d'une terminologie partagée ou non désignant un instrument identique ou non dans des populations appartenant à des familles linguistiques différentes (Cloarec-Heiss 1999).

En ce qui concerne le sifflet en pétiole de papayer, les Aka de la Lobaye (RCA) le nomment *mo.beke*, *di.beka* étant le terme utilisé par les Bongo de langue nzebi du village de Muyiku pour appeler les deux types de sifflets et *di.boka* est le terme utilisé par les Bongo de langue nzebi du village de Midouma pour désigner leur sifflet en tube de bambou. Ce même sifflet est appelé *li.beka* par les Bongo de langue awandji.

Population	Objet	Dénomination
Aka de la Lobaye	Sifflet en pétiole de papayer	mo.beke
Bongo de Muyiku (langue nzebi)	Sifflet en pétiole de papayer Sifflet en bambou	di.beka
Bongo de Midouma (langue Nzebi)	Sifflet en bambou	di.boka
Bongo en langue awandji	Sifflet en bambou	li.beka

Tableau 13 : inventaire des différents noms de sifflets dans différents groupes pygmées de l'Ouest de l'Afrique centrale.



Carte 12 : distribution de la terminologie des sifflets dans différents groupes Pygmées.

Selon France Cloarec-Heiss les hypothèses suivantes peuvent alors être posées :

« - l'objet et le terme existaient déjà avant la dispersion linguistique de la communauté ancêtre qui parlait la protolanguage à partir de laquelle se sont constituées, en se différenciant, les langues actuelles ;

- l'objet et le terme ont été transmis, ensemble, aux populations actuelles qui ont reçu en héritage la langue et la culture de la population ancêtre ;

- le foyer d'origine de l'objet est le même que celui de la population ancêtre. »
(Cloarec-Heiss 1999)

Une des informations importante donnée par cette comparaison tient à la distribution de ces appellations similaires dans des populations de langues différentes, mais appartenant à la famille bantu. Par contraste, les Baka, de langue oubanguienne, possède également un sifflet en pétiole de papayer et en bambou qu'ils nomment *elepu* côté Cameroun (ref.) et *epfu* côté Gabon. Selon France Cloarec-Heiss :

« - les communautés font usage d'un instrument qui leur est propre ;

- cette situation suggère un foyer d'origine unique de l'instrument. Celui-ci aurait ensuite connu une diffusion chez des populations voisines, parlant des langues de familles différentes, qui ont pu souhaiter marquer leur appropriation culturelle de l'instrument en lui donnant un nouveau nom. » (Cloarec-Heiss 1999)

Ce sifflet en pétiole de papayer est également présent chez les Moghama et les Murimba⁵¹, où il est dénommé *mu.bembi*.

Ici, on pourrait poser l'hypothèse d'une situation similaire à la précédente, mais à l'échelle du groupe linguistique.

Bilan.

A l'issue de ces recherches interdisciplinaires sur les populations pygmées, il me semble utile de faire un bilan des résultats obtenus.

Les patrimoines musicaux des populations pygmées montrent une homogénéité plus ou moins importante suivant l'échelle d'observation à laquelle on se place. Ainsi, un même ethnonyme peut renvoyer à un patrimoine musical homogène quelle que soit la localité concernée. De fait, le savoir musical global est partagé par l'ensemble de la communauté. C'est le cas des Baka et des Koya. Pour les Bongo, le village est la seule entité qui présente un patrimoine musical homogène. Celui-ci n'existe ni au niveau d'une région, ni au niveau d'une langue commune.

Cette diversité chez les Bongo n'est pas l'apanage du domaine musical. Sur le plan génétique les travaux de Paul Verdu et al. (ref) montrent que les Bongo ont un pourcentage plus important d'admixture montrant un métissage ancien et important avec des populations non bongo. Du point de vue linguistique, les premières recherches que j'ai menées ont permis de mettre en évidence qu'il n'existe pas de lexique commun entre les différents groupes bongo qui pourrait témoigner de l'existence d'une langue commune. Il est apparu que les Bongo parlent X langues différentes et n'ont parfois que la langue nationale, le français, comme langue d'échange. Par ailleurs, les langues ne sont pas propres aux Bongo, mais sont des emprunts aux populations avec lesquelles ils cohabitent. Suivant leur mobilité importante et leur capacité à se disperser, les Bongo sont à même de changer de langue dans le temps, mais aussi en fonction de leur répartition géo-culturelle.

Du point de vue musical, la diversité est accrue du fait de l'emprunt de pratiques qui ne sont pas issues de populations avec lesquelles ils cohabitent, mais de populations avec lesquelles ils sont juste en contact. La construction d'axes routiers depuis la fin de la première moitié du XXème siècle a eu deux impacts :

- instaurer la politique de déplacements et de regroupements des villages dans des entités culturellement mixtes. Ceci a favorisé la modification des relations entre les différentes communautés pygmées et non pygmées. En effet, ceci a instauré une réelle cohabitation dans un même espace et pas uniquement des rencontres en fonction des besoins des uns et des autres ;
- ces axes routiers ont par ailleurs modifié les modalités de circulation des populations. Celles-ci suivaient auparavant des axes qui répondaient à des besoins communautaires propres, à savoir aller en forêt, se rendre aux plantations, rendre visite aux membres de la famille, etc. Les axes routiers créés en dehors de ces axes de circulation traditionnels et l'installation des villages sur leurs bas-côtés ont dans certains cas

⁵¹ Ces deux groupes du sud du Gabon possèdent également un répertoire, *diboka*, lié à des cérémonies de divination dont la description fait penser au *bondo* des Aka et des Baka (Furniss 2012) ; toutefois trop peu d'informations ont été collecté à ce jour pour établir un réel lien entre ces deux pratiques.

considérablement éloignés les populations de leurs sentiers pédestres habituels, les conduisant aussi peu à peu à délaisser leurs anciennes modalités de déplacement. Cette situation a également favorisé des déplacements dans des zones encore non fréquentées et permis la rencontre d'autres populations.

Enfin, il existe des traits musicaux partagés par différents groupes pygmées au niveau du Gabon (répertoires de chasse, présence et dénomination d'un sifflet en pétiole de papayer, contrepoint plus ou moins partiel), voire au niveau de l'Afrique centrale, traits qui pourraient être les témoins d'un patrimoine musical commun issu d'une hypothétique population ancestrale commune. Ceci n'aurait rien d'incongru puisque les études génétiques ont montré que tous les groupes pygmées étudiés sont issus d'un ancêtre biologique commun.

2.5. Les modalités d'évolution des patrimoines musicaux. Mise en place d'une méthode de phylogénie musicale.

A l'issue du travail comparatif des patrimoines musicaux pygmées et ceux de leurs voisins, je me suis trouvée devant un écueil théorique et méthodologique. Le premier était celui du fait que je voyais l'absolu nécessité de pouvoir tester si les ressemblances que je trouvais entre les patrimoines musicaux étudiés étaient dues à une origine commune, à des emprunts ou, moins probablement mais théoriquement possible, à des innovations identiques indépendantes. Cependant, contrairement à ce que je pouvais voir autour de moi chez les généticiens, il n'existait pas en ethnomusicologie de méthodes et de modèles développés dans ce sens. Cette question allait de pair avec le problème du traitement quantitatif des données tant sur le principe que sur les adaptations du corpus que cela pouvait demander. Cette double problématique faisait par ailleurs partie des directives du profil de poste sur lequel j'ai été engagé au Museum et c'était pour moi un point très important à traiter si on voulait voir l'ethnomusicologie se développer vers certaines problématiques traitées au sein de l'UMR 7206 [1.4.7]. Par des rencontres et des discussions avec des chercheurs en sciences de la vie (Evelyne Heyer, Guillaume Lecointre, Paul Verdu, Marc Delêtre) il est peu à peu apparu que les deux questions, celui des modèles d'évolution et celui du traitement quantitatif des données, pouvaient être prises en main par des adaptations particulières de méthodes statistiques utilisées par mes collègues en systématique et en phylogénie. Il semblait donc possible d'analyser les données de l'analyse ethnomusicologique afin de rendre compte des processus de transformation des patrimoines musicaux à savoir des différentes étapes ayant conduit à l'état contemporain des musiques telles que nous les observons.

Cependant, les patrimoines musicaux des sociétés de tradition orale ont rarement été étudiés sous l'angle de l'histoire et de l'évolution de groupes humains, que ce soit au niveau de communautés restreintes ou à un niveau plus élargi. Toutefois, dès ses débuts, l'ethnomusicologie s'est préoccupée de comparer les aires musicales afin de décrire l'historicité des peuples « prétendus sans histoire » par l'étude de leur distribution dans l'espace. A la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}, on assiste à un développement des études comparatives sur des domaines culturels de populations parfois très éloignées tant culturellement que géographiquement en particulier au sein de l'Ecole de Berlin (Arom et Alvarez-Pereyre 2007). Ceci en vue de traiter de l'évolution culturelle et d'essayer de mettre au jour des principes théoriques de l'évolution, musicale entre autres. Hornbostel et Sachs se sont principalement intéressés aux instruments de musique et ont élaboré un système de classification organologique particulièrement performant (1914). D'autres, dont Marius Schneider (1934-1935 cité par Arom et Alvarez-Pereyre 2007), se sont consacrés à l'évolution musicale en général par un travail comparatif visant à reconnaître des traits communs, des emprunts, voire des innovations convergentes entre les musiques de différentes populations du monde afin de reconstruire l'histoire des sociétés humaines. Ces travaux sont basés sur une conception linéaire de l'évolution, où les transformations subies par les musiques (en ce qui nous concerne) du monde suivraient un même processus jalonné d'étapes identiques. Ceci implique une représentation de l'évolution en termes de cultures plus ou moins évoluées, créant ainsi de fait une hiérarchie entre les populations en fonction du stade de leur développement culturel. Ainsi, les musiques considérées comme les moins évoluées sont considérées comme les plus primitives, donc les plus proches des stades

antérieurs du développement de l'Homme. Dans l'ouvrage *Primitive Music*, Richard Wallaschek (1893) établit un système de classification des musiques fondé sur leur degré d'évolution. Cette perspective hiérarchisante des populations en fonction d'une plus ou moins grande complexité culturelle ayant été reprise dans le cadre des idéologies nationalistes, la perspective comparative dans le domaine culturel a été, jusqu'à une époque récente, bannie des différents domaines de l'anthropologie culturelle. Ainsi, comme le souligne Cavalli-Sforza :

“Mais jusqu'ici, la transmission culturelle et le terme « d'évolution culturelle » a même été interdit en anthropologie culturelle, tout du moins jusqu'à une époque récente. Au XIX^{ème} siècle, des concepts semblables à celui de l'évolution culturelle étaient utilisées pour distinguer les « peuples évolués et non évolués », développés et sauvages, afin d'exalter les uns et de se moquer des autres. Ce qui a fait naître un violent racisme qui a gagné le monde politique. Nous en avons vu les conséquences dans la triste histoire de la première moitié du XX^{ème} siècle. Au cours de ce siècle, les anthropologues ont préféré éviter l'expression « évolution culturelle », espérant peut-être ne pas retomber dans les erreurs des anthropologues racistes du XIX^{ème} siècle et de leurs disciples de la première moitié du XX^{ème} siècle ” (Cavalli-Sforza 2005).

Cependant comme un certain nombre de chercheurs en sciences de la vie l'ont évoqué, un des moyens de balayer ces préjugés est de montrer que les objectifs de ce type de recherche ne sont pas de démontrer que les différences culturelles des sociétés humaines sont dues à un quelconque déterminisme induit par l'évolution biologique. Le travail qui est poursuivi est d'avantage d'expliquer la diversité culturelle des populations humaines, malgré une grande similarité génétique. Les populations adaptent leur comportement culturel à leur environnement. Par ailleurs, la culture est un phénomène qui est nécessairement évolutif via sa transmission et les transformations qu'elle provoque :

« Cette transmission résulte dans des distributions d'éléments culturels au sein de communautés et de leurs habitats qui peuvent être expliqués en faisant appel à différents principes généraux qui concernent l'évolution ». (Heintz et Claidière 2009)

Le courant diffusionniste quant à lui, considère qu'un trait commun présent dans un domaine culturel de plusieurs populations est due à une innovation ponctuelle dans une population donnée qui se diffuse de population en population. Ce courant privilégie ainsi la transmission par emprunt des caractéristiques musicales et n'envisage pas la possibilité d'innovations parallèles (convergences) dans des populations sans contact, ni celle d'une transmission par ascendance commune.

Plus récemment, la question de l'origine de la musique a également questionné un certain nombre de chercheurs, principalement des psychologues de la musique. Différentes pistes sont développées : celle de la séduction homme/femme, celle du marquage vocal du territoire, celle de l'alliance de coopération et de l'interaction sociale (Deliège *et al.* eds 2010). Dans l'ouvrage *The Origins of Music* (Wallin, Merker and Brown, eds 2000) les auteurs envisagent l'origine de la musique suivant trois paradigmes : la communication vocale chez les animaux ; l'évolution de la musique au regard de l'évolution du langage dans le cadre global de l'évolution humaine ; des perspectives théoriques sur l'origine de la musique qui reprend en partie les perspectives développées dans l'ouvrage édité par Deliège *et al.* ; enfin, la mise au jour d'universaux en musique. Aucun des articles de cet ouvrage n'envisage l'évolution musicale à partir de données

concrètes en testant des modèles d'évolution ce qui permettrait de faire le lien entre les perspectives essentiellement théoriques développées dans cet ouvrage et leur application dans le concret.

Dans les années 70, il revient à Alan Lomax (1977) de reprendre la perspective d'une étude comparative de grande envergure à partir d'enregistrements d'archives, en faisant appel à des méthodes quantitatives d'analyse. Cependant, cette étude présente des faiblesses, tant au niveau de la définition du corpus qu'à celui des concepts théoriques et de la méthode d'analyse. Un petit nombre de chercheurs, pas toujours musicologues ou ethnomusicologues, poursuivent actuellement le travail entrepris par Alan Lomax sur l'évolution musicale à travers des méthodes quantitatives d'analyse de données musicales. Les travaux les plus récents (Rzeszutek, Savage & Brown 2011 ; Toussaint, Campbell, & Brown 2011 ; Brown *et al* 2014) ont emprunté leurs méthodes aux sciences de la vie. Si ces articles sont davantage tournés vers des comparaisons à large échelle, ceux de Godfried Toussaint sont particulièrement orientés sur l'application de modèles mathématiques et phylogénétiques à l'analyse des structures rythmiques et leurs éventuelles origines communes (Toussaint 2003, 2004).

Au regard de ces travaux ma démarche était davantage orientée vers un traitement de l'évolution en termes de processus de transformations et s'inscrivait par conséquent dans mes premiers travaux sur les processus d'apprentissage du jeu du xylophone [1.3.5], [1.3.6], [1.8.3], [3.1.1], [3.1.26], [3.2.2], [3.2.7]. Ainsi, ma thèse a été l'occasion de traiter les processus de transformations non plus comme de simples variations, mais comme des vecteurs d'innovations, qui, validées par la culture au travers d'une inscription pérenne dans le système, deviennent des indicateurs des processus d'évolution de ces musiques. En effet, partant de la notion de modèle telle que définie par Simha Arom (Arom 1991a), j'ai pu mettre en évidence que par des couches de transformations successives, l'épure peut changer de forme, de statut et marquer ainsi différentes étapes d'évolution d'une référence musicale culturellement pertinente (cf. partie 1.4.2). De fait, les principes posés par la théorie darwinienne de l'évolution dans le domaine du vivant ont trouvé un écho certain avec les résultats que j'avais obtenus et les objectifs que je cherchais à atteindre dans le domaine musical :

« Darwin [...] considère que la variation entre les individus est constitutive des espèces et nécessaire au processus de sélection naturelle. Les différences entre les individus ne sont plus perçues comme étant des déviations par rapport à un état naturel idéal, mais comme étant essentielles au processus évolutif. L'évolution, selon Darwin, procède au niveau des populations, pas des individus [...] L'objectif d'une approche populationnelle de la culture est d'analyser les éléments culturels (rituel, religieux, comportement moraux, contes, etc.) à partir de la distribution de micro-événements qui interviennent dans une population. Il s'agit de mettre à jour les chaînes causales impliquant les individus, leurs actions et les processus cognitifs qui sont constitutifs des phénomènes sociaux et culturels (Sperber 1996, 2002). Les théories populationnelles de la culture caractérisent les phénomènes culturels comme des distributions d'éléments culturels au sein des communautés et de leurs habitats. Les éléments culturels sont des idées, des savoir-faire, des comportements ou es artefacts qui sont fréquents au sein d'une communauté et résultent de processus sociaux. [...] Etudier l'évolution culturelle revient à expliquer pourquoi tel ou tel élément culturel est stable ou devient plus ou moins fréquent » (Heintz et Claidière 2009)

Les mêmes auteurs poursuivent plus loin :

« Il y a à la fois un programme de recherche historique et empirique qui concerne les éléments culturels particuliers et leur devenir dans un lieu et une période donnée, ainsi qu'un programme plus théorique cherchant des principes généraux qui font que certains éléments interviennent de manière récurrente dans les processus sociaux. La caractérisation populationnelle de la culture permet de décrire l'évolution culturelle comme un changement dans la fréquence des éléments culturels au cours du temps, de la même manière que les théories darwiniennes décrivent un changement dans la fréquence des gènes ou des caractères au cours du temps ». (*Ibid*)

Ma collaboration avec Guillaume Lecointre et Evelyne Heyer a orienté le choix des méthodes et des modèles à tester vers le domaine de la phylogénie et plus particulièrement de la parcimonie. La vaste diversité des méthodes phylogénétiques (ou de celles qui en découlent) constitue une panoplie d'outils permettant de traiter de façon adaptée les problèmes spécifiques rencontrés dans le traitement de données musicologiques et/ou ethnomusicologiques (application du principe de parcimonie, c'est-à-dire la minimisation des hypothèses *ad hoc* ; utilisation d'approches statistiques bayésiennes ; élaboration de réseaux (network) ; tests de congruence entre différents types de données, application de méthodes phylogéographiques intégrant des considérations spatiales...). Ainsi, les présupposés théoriques et la méthode ont eu pour objectif de pouvoir répondre à un certain nombre d'interrogations, tant sur le processus de transmission des caractéristiques musicales (origine commune ou emprunt) que sur la nature de ceux permettant de définir une population, ou encore, d'évaluer la stabilité d'un paramètre à différentes échelles de populations (village, ethnonyme, aire linguistique, aire géographique, aire socioculturelle).

2.5.1. Etat des lieux

A partir de ce type de méthodes, de nombreux travaux ont déjà été effectués en sciences humaines, que ce soit pour la reconstitution de manuscrits (Barbrook *et al.* 1998, Macé *et al.* 2001, Baret *et al.* 2003, Robinson *et al.* 1996, Baret *et al.* 2006, Roos *et al.* 2009) ou la reconstruction de l'histoire des populations à partir de données linguistiques (Ben Hamed, Darlu *et al.* 2005, Dunn, Terrill *et al.* 2005, Gaillard-Corvaglia, Léonard *et al.* 2007, Gray & Atkinson 2003, Gray & Jordan 2000, Greenhill & Gray 2004, Nakhleh, Warnow *et al.* 2005, Pagel, Atkinson *et al.* 2007, Pagel, Venditti *et al.* 2006, Rexova, Frynta *et al.* 2003), ou encore, celles de la culture matérielle (Mace & Pagel 1994, Lycett 2009, Tehrani, Collard *et al.* 2009).

De nombreux auteurs ont posé la question de l'adaptabilité de l'approche phylogénétique en raison principalement des contacts entre populations qui peuvent engendrer des emprunts de différents ordres. Certains considèrent que l'approche phylogénétique ne peut être adaptée au domaine culturel que dans le cadre de populations suffisamment isolées pour ne pas avoir subi de contacts trop nombreux (Tëmkin and Elredge 2007).

Prenant la discussion une étape plus loin, Greenhill *et al.* (2009) ont simulé l'évolution du langage avec la modélisation de niveaux réalistes d'emprunts. En utilisant des modèles phylogénétiques ils ont montré qu'il était possible de reconstruire les processus évolutifs des langues malgré des échanges horizontaux.

Dans le contexte ethnomusicologique, de nombreux obstacles tant idéologiques que de méthode viennent freiner une perspective historique :

« D'une façon générale, l'ethnomusicologie refuse l'histoire parce qu'il n'y a pas de documents, parce qu'on a longtemps cru qu'il s'agissait de sociétés « froides » qui échappaient à l'histoire, parce qu'on s'intéresse davantage à l'expérience musicale vécue qu'aux problèmes posés par le changement. » (Molino et Nattiez 2007).

Cependant, comme le note Leonard Meyer:

« Etant donné leur intérêt constant pour les concepts liés à l'organicisme, il est étonnant que les musicologues (et les spécialistes des humanités en général) aient ignoré la biologie, et surtout les analyses néo-darwiniennes du changement et de la dissémination qui offrent aujourd'hui des voies très fructueuses pour comprendre l'histoire de la musique ». (1998, trad. fr, 1998 : 45)

Schaeffner par exemple ne conçoit l'identité partagée de phénomènes culturels que par l'emprunt, oblitérant visiblement de sa pensée le partage de pratiques communes comme étant dû à une ancestralité commune. Ainsi, dans son ouvrage sur l'origine des instruments de musique :

«[...] l'identité de phénomènes culturels en des points différents de l'espace ou du temps peut-elle s'expliquer par des relations historiques, c'est-à-dire par des emprunts – déterminables ou non -, ou par le fait d'évolutions indépendantes les unes des autres, et dans le parallélisme desquelles le sociologue verrait des lois plus ou moins générales» (Schaeffner 1968)

S'inscrivant dans une réflexion interdisciplinaire sur l'histoire des populations Inuit, Aïnou et de Sibérie, et constatant des caractéristiques musicales communes entre ces populations géographiquement dispersées, Nattiez considère que :

« Looking at the Siberian throat-singing and the Inuit throat-games, I suggest that similarities and differences could be explained by two aspects of semiology : first, by the phylogenesis of symbolic forms for explaining the similarities between the signifiers ; and second by a general theory of the relationship between signifier and signified for explaining the diversity of cultural meanings.

When one discovers a similar cultural feature or artefact in two distinct geographic areas, three explanations are possible (1) a universalist one, (2) a diffusionist one, or (3) a phylogenetic one. » (Nattiez 1999).

Même si la phylogénie n'est pas évoquée comme une méthode, mais comme une voie d'interprétation, il n'en demeure pas moins que l'auteur mesure l'enjeu de cette perspective. C'est ce qu'il montre un peu plus loin en évoquant l'existence potentielle de protoformes dues à une ancestralité commune :

« Because of the convincing strength of Cavalli-Sforza's demonstration, in connection with the finding of Greenberg and his school, I believe that some kind of protoforms of the drum dances, drum dance songs, throat games and throat songs of the Inuit, Aïnou, and the various Siberian peoples, have spread in the northern part of the two continents at the time of the third migration, 4000 to 5000 years ago, and have given birth to the different genres we are able to witness and compare today ». (Nattiez 1999).

Il revient à Tëmkin et Elredge (2007) d'avoir appliqué la méthode et ces principes théoriques à la reconstitution de l'histoire de deux instruments de musique, le buggle et le psalterion.

2.5.2. Application à la problématique de l'évolution des patrimoines musicaux du Gabon.

Les travaux extensifs que j'ai menés sur les patrimoines musicaux des populations du Gabon ont montré que l'approche comparative à partir de termes de référence pouvait induire de « faux amis » et, pour reprendre les termes de la phylogénie, ne pas résister au pari de l'homologie primaire. De la même manière, ne prendre en compte que ce qui semble le plus saillant peut conduire à négliger un ensemble de paramètres tout aussi informatifs, mais moins remarquables. Une telle démarche peut conduire à mettre de côté des pratiques qui nous semblent moins prégnantes dans la population étudiée, du fait que d'autres populations leur donnent à un instant (t) une place plus importante. La description neutre des caractères qu'exigent les méthodes phylogénétiques, en particulier la parcimonie, permet de pallier ces choix subjectifs :

« La méthode de parcimonie nous permet une découverte de nos succès (homologies secondaires de de Pinna 1991) et de nos erreurs (homoplasies) dans ce que nous avons supposé initialement comme caractères homologues (homologies primaires) » (Lecointre 2009).

Les méthodes phylogénétiques, comme la méthode cladistique conçue par Hennig (1950) ou celles probabilistes, sont les seules à permettre l'inférence d'états ancestraux hypothétiques favorisant l'élaboration des scénarii sur l'évolution des patrimoines musicaux à partir de leur état concret contemporain. Ces scénarii prennent la forme d'arbres dont chaque nœud correspond à un ensemble d'états de caractère définissant des patrimoines ancestraux hypothétiques, le processus menant de ces ancêtres jusqu'au patrimoine actuel étant construit sur la base des transformations d'états de caractères, de leur apparition ou disparition le long de l'arbre évolutif. Reste à appliquer la méthode de description en termes de caractères et d'états de caractères à l'objet musical produit dans le contexte d'une tradition orale. C'est un des enjeux de la perspective proposée ici, méthode qui n'est rendue possible que par la prise en compte de la systématique musicale et de l'étude des processus de catégorisation. Le terme « systématique » n'est cependant pas à entendre ici comme dans les sciences de la vie. Comme on a pu le voir dans les travaux que j'ai présentés dans les pages précédentes, il s'agit d'un premier état de description des patrimoines musicaux, paramètre par paramètre, permettant de révéler les règles de grammaire implicites des cultures étudiées à travers leurs activités musicales. En revanche, le travail de catégorisation est celui qui se rapproche le plus de la systématique telle que conçue par les sciences de la vie puisqu'il s'attache à modéliser les systèmes de classification des objets musicaux (répertoires et instruments essentiellement), en mettant au jour les traits musicaux distinctifs des catégories.

Ainsi, paramétrisation, systématique et catégorisations musicales montrent un certain nombre de parallèles possibles entre l'ethnomusicologie et la phylogénie, incitant à évaluer les possibilités de transposition des méthodes et des approches. Je me suis ainsi inscrite dans une interdisciplinarité dépassant les frontières des sciences humaines, ce qui avait été le cadre

de mon interdisciplinarité jusqu'alors, qui cependant s'est inscrite dans les termes exposés par Frank Alvarez Pereyre :

« Plusieurs disciplines se trouvent partager un objet choisi en commun, ou utiliser des notions et concepts qui peuvent être nommés de façon similaire. Elles le font sur la base de leur histoire propre et de démarches qui les caractérisent plus particulièrement. Cela se passe dans le cadre d'une entreprise collective qui met d'autant mieux en lumière les singularités respectives et qui appelle à une confrontation active, productive, de telles singularités. Nécessité des disciplines singulières face à l'objet et dépassement des limites propres à chacune d'elles : ceci constitue bien le socle fondamental autour duquel tout le monde se retrouve, sans jamais revenir exactement à la même place à chaque phase du travail » (Alvarez-Pereyre 2008)

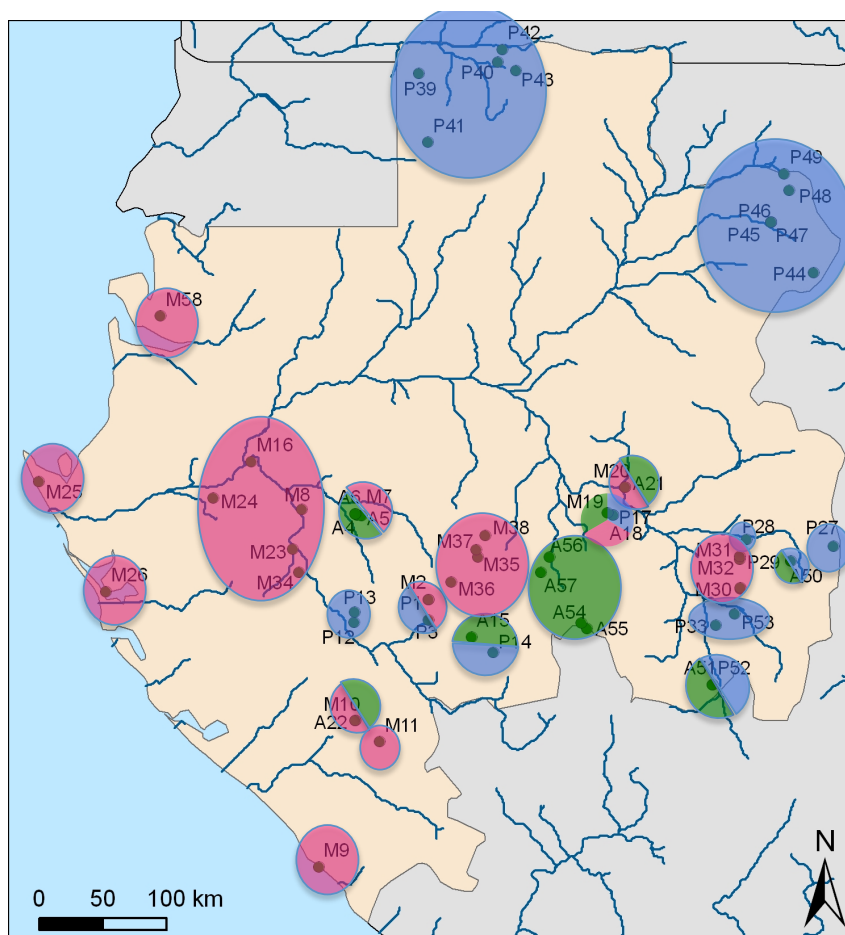
2.5.2.1. Adaptation méthodologique

La mise au point méthodologique a concerné le système de collecte des données et l'adaptabilité de celles-ci à la méthode d'analyse informatique, en particulier la mise au point d'un système de codage normalisant les données pour leur mise en forme au sein d'une matrice (Darlu et Tassy 1993).

Plusieurs défis sont à relever. Le premier est celui de la multiplicité des paramètres à prendre en compte et le travail de paramétrisation intensif qui doit être appliqué. Ce dernier a fait l'objet d'une mise au point progressive au fur et à mesure du développement extensif des recherches. Il s'agit d'inventorier l'ensemble des valeurs connues pour chacun des paramètres, toutes populations confondues, à partir des données existantes. Il n'existe pas en ethnomusicologie de données *a priori* puisqu'elles dépendent de la diversité des cultures étudiées. Il s'agit par ailleurs de collecter non seulement des données liées à l'activité musicale, mais aussi un ensemble d'informations sur la parenté, la migration des villages, les populations rencontrées (nom, langue, groupes de filiation) et les activités menées au fil des déplacements. Il est également indispensable de collecter le lexique musical dans chacune des langues vernaculaires (chaque répertoire, en tant que valeur de paramètre est référencé par rapport à son appellation vernaculaire).

Si la collecte des informations sur les paramètres extra-musicaux et externes peut s'effectuer sur la base d'enquêtes et de questionnaires, celle des valeurs des paramètres internes nécessite des enregistrements analytiques afin de pouvoir effectuer des transcriptions musicales des pièces. Un échantillon significatif de 3 ou 4 pièces de chaque répertoire est ainsi enregistré et permet de donner les valeurs possibles des paramètres de la systématique musicale.

J'ai collecté les données sur 58 patrimoines musicaux dont 5 groupes pygmées et 23 de groupes non pygmées.



Carte 13 : Cartographie des patrimoines musicaux étudiés

La couleur rose définit les populations matrilinéaires, le bleu les populations patrilinéaires et le vert les populations ambivalentes.

Les patrimoines musicaux sont considérés ici comme les unités taxonomiques opératoires de base. Les patrimoines sont nommés d'après l'ethnonyme endogène du groupe et sa localisation.

Les caractères, unités descriptives des taxons, ont été assimilés aux valeurs de paramètres qui sont habituellement utilisés en ethnomusicologie et qui ont été décrits dans Arom *et al* [1.4.6].

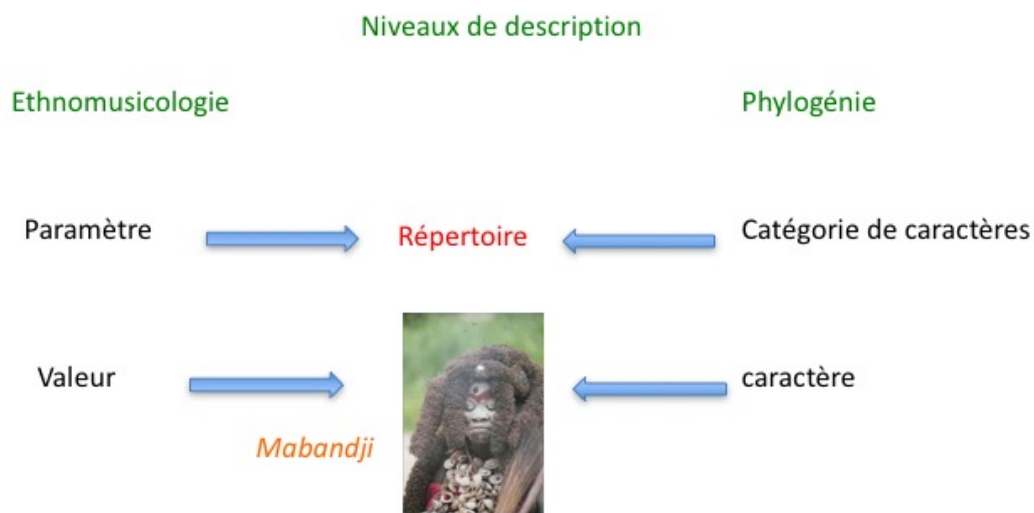


Fig. 15 : Transposition de la notion de valeurs de paramètres en caractère pour la catégorie répertoire.

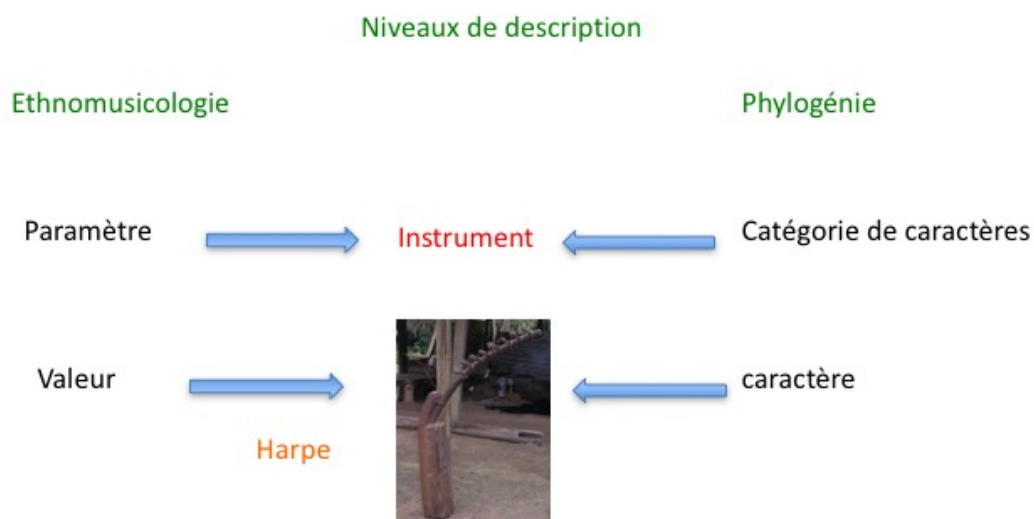


Fig. 16 : Transposition de la notion de valeurs de paramètres en caractère pour la catégorie instruments de musique.

C'est ainsi que j'ai réemployé les catégories de paramètres mis au jour lors du travail collectif sur la catégorisation musicale en les renommant quelque peu, afin qu'ils soient davantage intelligibles dans un cadre interdisciplinaire sciences humaines/sciences de la vie. Ainsi, j'ai distingué trois types de caractères :

- répertoires : un ensemble de pièces, nommé dans la langue vernaculaire, incluant un ensemble d'informations implicites sur les contextes de performance, les fonctions sociales et symboliques de leur performance ;
- performatifs : les procédés polyphoniques, la forme, les instruments et les techniques vocales ;
- intrinsèques : métrique, mélodique et rythmique.

Une fois ces caractères identifiés en accord avec les connaissances acquises sur la systématique et la catégorisation musicales, il a fallu trouver un système de codage adéquat afin de construire une matrice mettant en relation les patrimoines musicaux et l'état de chacun des caractères qui lui correspond.

Le codage consiste à convertir des états de caractère en langage exploitable par les modèles informatiques. Le codage de base consiste à traduire la présence ou l'absence d'un état de caractère, soit ici la présence ou l'absence d'une valeur de paramètre. Ainsi, la présence d'un état de caractère est codé par un 1, l'absence par 0 et l'absence d'information par "?"

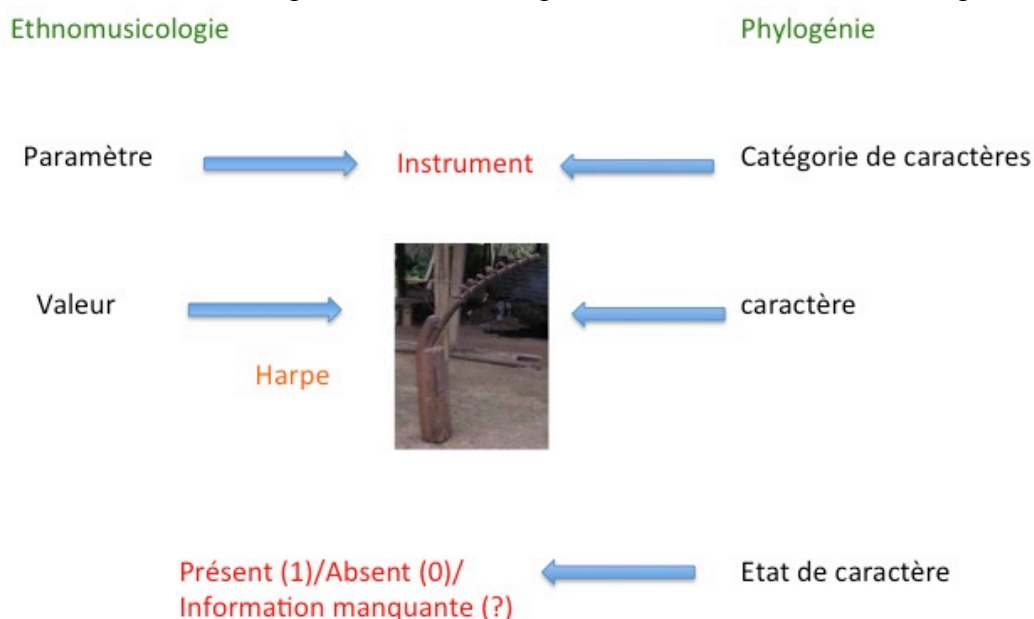


Fig. 17 : Illustration du système de codage pour la catégorie instruments de musique.

Dans le cadre des caractères de type intrinsèque, en accord avec les connaissances acquises sur les processus de catégorisation musicale et le rôle des traits distinctifs, j'ai élaboré une méthode de codage quelque peu différente. Ceci a contribué à apporter un niveau de précision supérieur dans le codage des états de caractère. En effet, le travail mené sur la modélisation de la catégorisation musicale a montré que les caractères internes – intrinsèques - sont bien souvent les traits distinctifs qui permettent de reconnaître les répertoires comme autant de catégories musicales. De fait, la présence d'un état de caractère interne, en l'associant au répertoire qui le porte est plus significative que le seul fait de la présence de cet état de caractère dans un patrimoine musical donné. J'ai donc codé la présence d'un état de caractère interne par un code attribué au répertoire dans lequel il est utilisé. Ainsi, en prenant comme exemple une échelle pentatonique anhémitonique présente dans le répertoire du *lisimbu*, sa présence dans un patrimoine musical donné sera indiquée par le code attribué au répertoire du *lisimbu*. Si ce caractère figure dans différents répertoires, il fera l'objet d'un codage multiple qui traduit l'ensemble des répertoires dans lequel il est présent et donc ses différents états. Ainsi, l'état n'est pas seulement la présence ou l'absence, mais la présence dans tel ou tel répertoire. L'absence est codée par un 0.

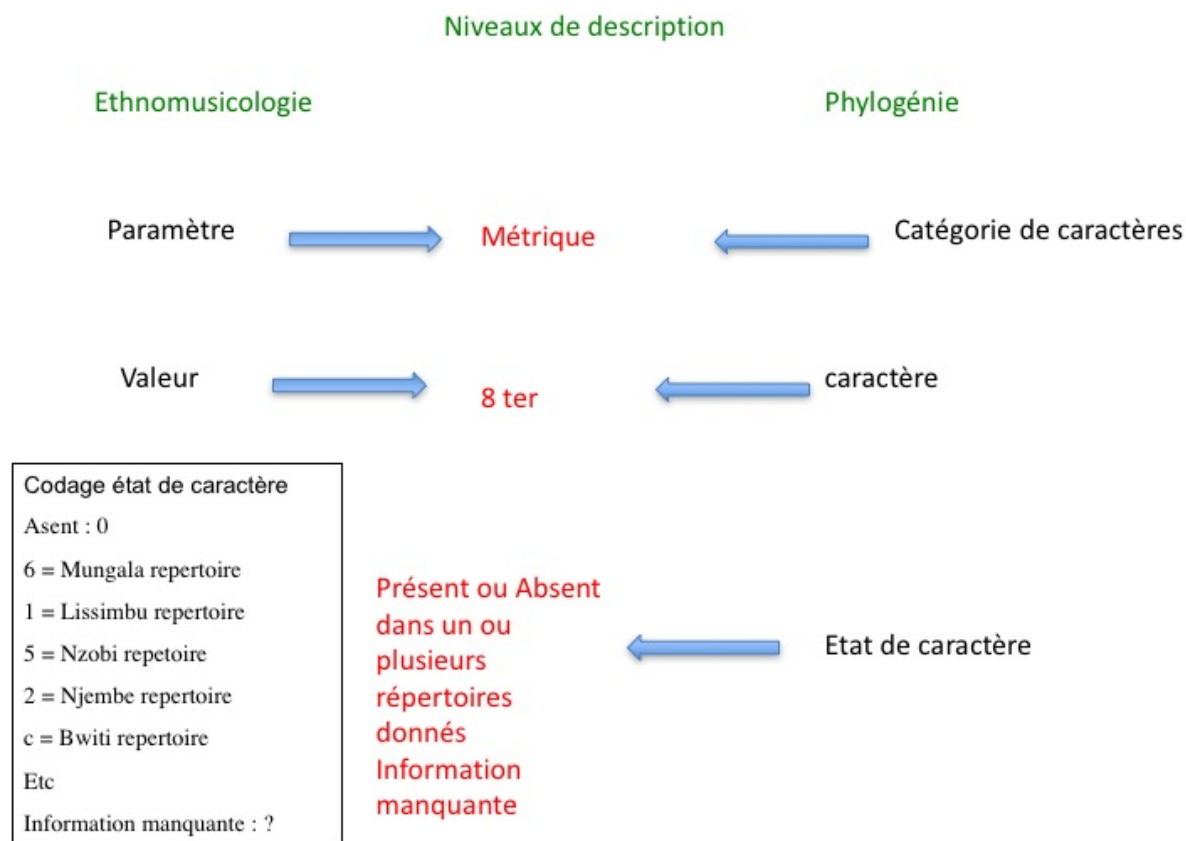


Fig 18 : Illustration du système de codage pour la catégorie métrique.

Une approche standard par la parcimonie a été appliquée grâce au logiciel Paup 4.0.b10 (Swofford 2003).

Les caractères ont été traités comme non ordonnées et de poids égal dans la recherche des arbres les plus parcimonieux. Nous avons retenu Consistency Index (CI) et Retention Index (RI) comme critères pour valider la solidité de la structuration des données (Darlu et Tassy 1993).

L'arbre est enraciné en utilisant un ancêtre hypothétique tout zéro. Ceci se justifie par le fait que dans les codages des états de caractères, le symbole 0 est donné pour l'absence d'un état. La méthode d'enracinement que nous avons choisie implique que nous avons préféré considérer l'apparition d'un état de caractère à partir de son absence plutôt que d'envisager que son absence dérive de sa présence par disparition. La robustesse des branches a été testée par l'indice de Bremer (Bremer 1994).

2.5.2.2 Résultats

Il faut bien comprendre qu'il s'agissait de tester un modèle et que le résultat obtenu et son interprétation sont les moyens de sa validation. C'est ainsi que nous avons obtenu un arbre phylogénétique par parcimonie des patrimoines musicaux du Gabon par consensus majoritaire présentant des indices de validation considérés comme positifs.

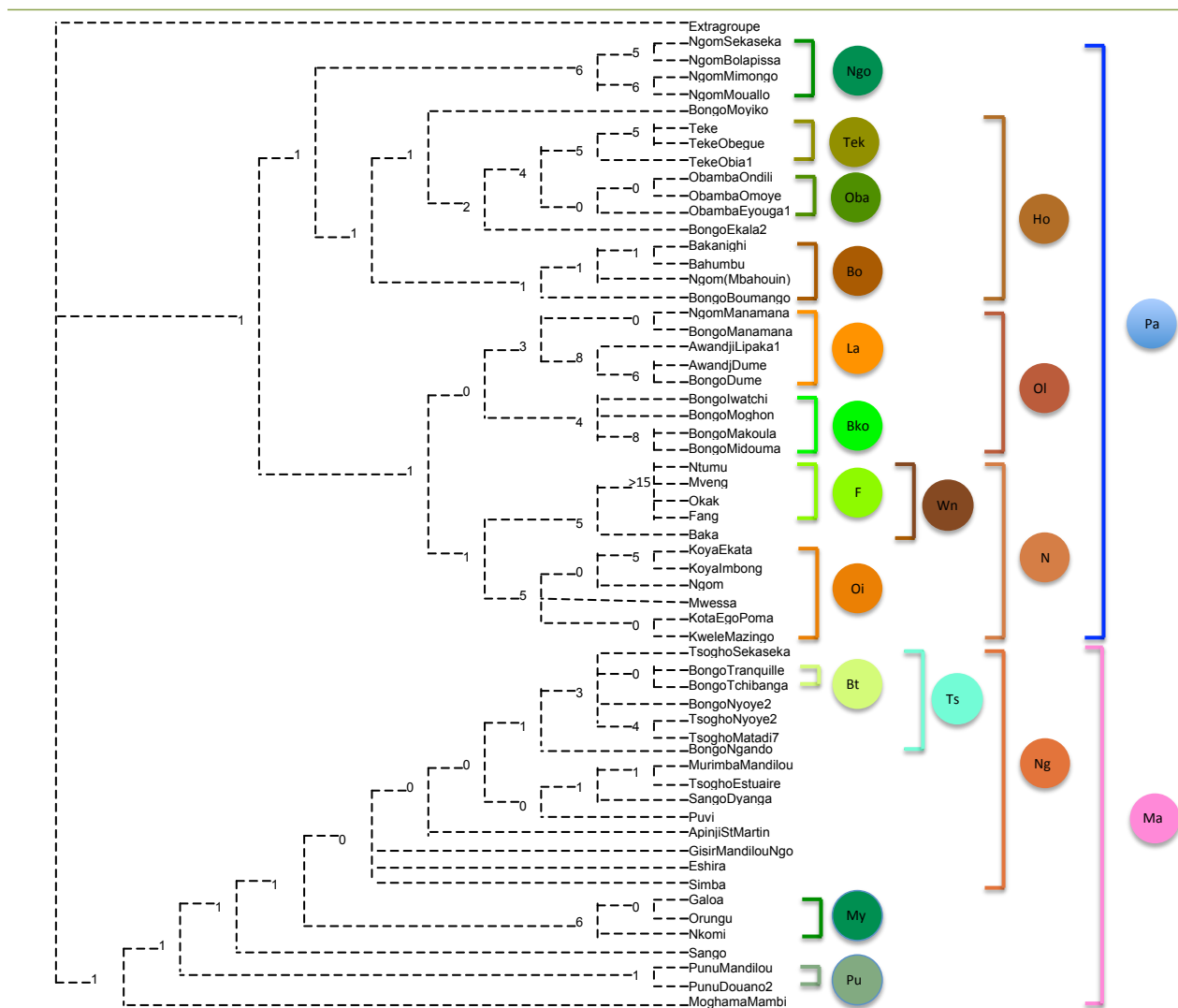


Fig. 19 : Arbre de consensus majoritaire sur 271,160 arbres de 835 pas (CI 0.6 et RI 0.7) montrant les relations entre les patrimoines musicaux du Gabon. (Bleu: clade patrilineaire; Rose: clade matrilineaire; Marron: clades géographiques; Vert: clades ethnonymiques). Les indices de Bremer sont indiqués sur chaque nœud. Un indice de Bremer de 0 signifie que le nœud collapse pour un arbre de strict consensus).

Du fait de la forte structure hiérarchique des données, l'arbre montre un mode de transmission verticale des états de caractère. Les valeurs de CI et de RI obtenus montrent que dans le cadre de cette recherche, la transmission verticale prévaut.

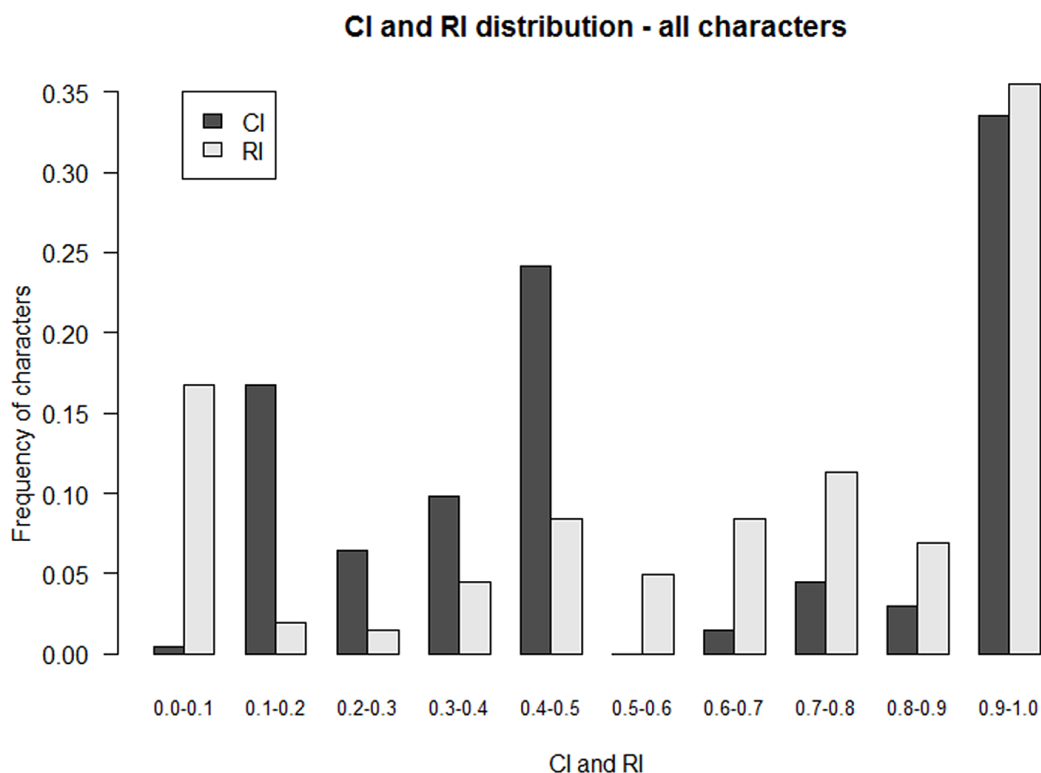


Fig. 20 : Distribution des valeurs de CI et de RI pour chaque catégorie de caractères. Les fréquences sont calculées à partir du nombre de caractères informatifs par parcimonie.

La structuration même de l'arbre et des différents clades qu'il a permis de mettre au jour a par ailleurs donné des résultats inattendus sur la structure contextuelle des différents niveaux de clades. En effet, il est nécessaire de rappeler ici que cette méthode a été testée au départ dans le cadre des recherches sur les origines biologiques et culturelles des populations pygmées. Elle avait donc comme vocation de déterminer si, à la suite des travaux en génétique d'une part et menés chez les Aka et les Baka en ethnomusicologie d'autre part, il existe un patrimoine musical ancestral commun aux différentes populations pygmées du Gabon. La dispersion de ces patrimoines musicaux dans l'ensemble de l'arbre témoigne de l'absence de cet ancêtre hypothétique commun, comme le montre la figure suivante.

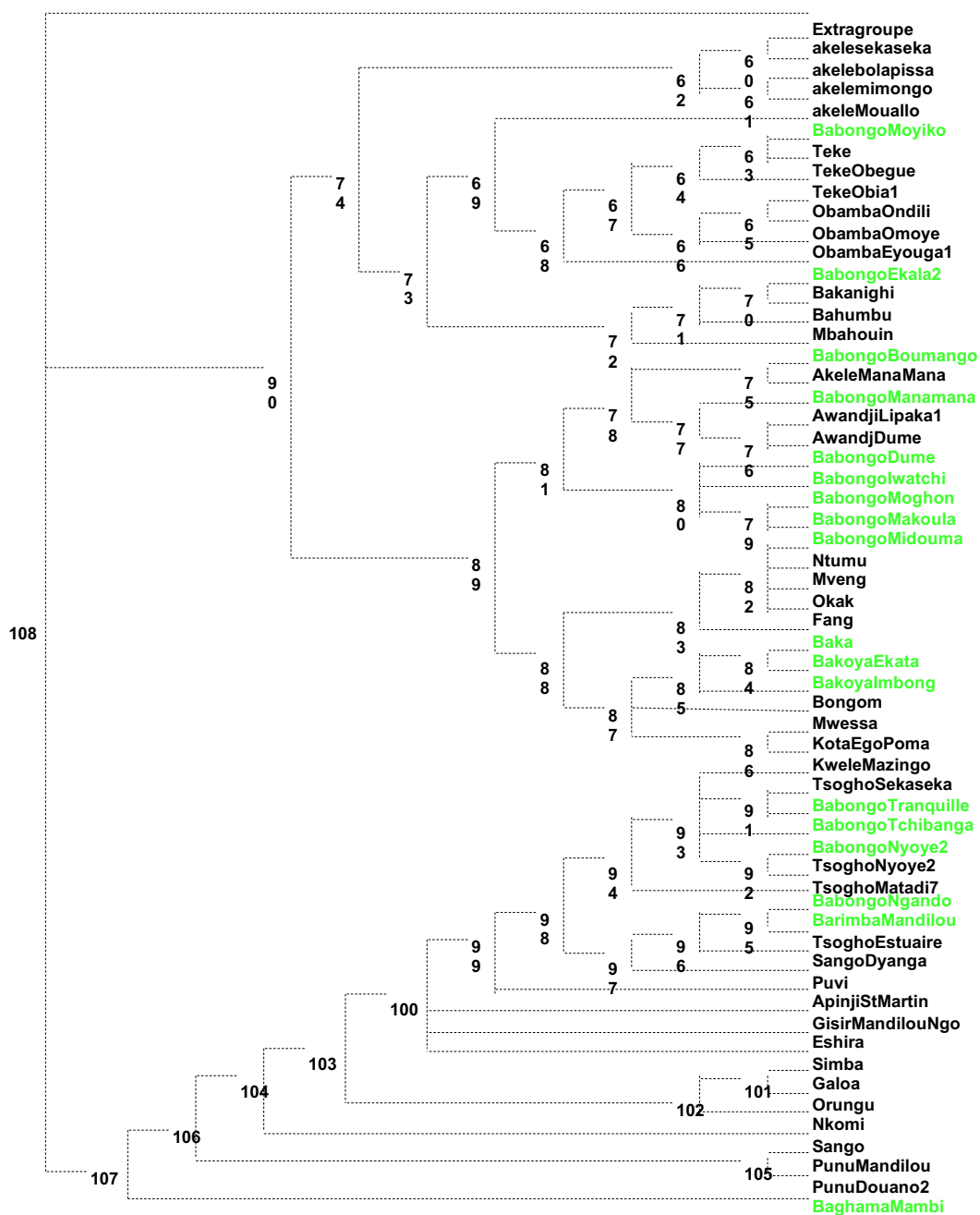


Figure 21 : représentation de la dispersion des patrimoines musicaux des différents groupes pygmées dans l'arbre. Les patrimoines musicaux pygmées sont représentés en vert.

Si les traits musicaux sont en mesure de définir des répertoires comme des catégories musicales ou — comme je l'ai montré dans mon travail chez les Banda Gbambiya de RCA — des catégories sociales, notre travail démontre que des traits musicaux définissent des catégories d'autres natures : des clades de règles de filiation (niveau supérieur), des clades géographiques (niveau médium) et des clades ethnonymiques (clades inférieurs).

De façon très surprenante, le premier embranchement majeur de l'arbre sépare les patrimoines musicaux des populations patrilinéaires de ceux des populations matrilineaires, en excluant les exceptions dues à l'ambivalence des systèmes de filiation des populations

bongo. Il s'agit ici d'un indice fort sur le fait que la musique a un rapport avec la filiation sociale et par répercussion avec la généalogie. Par ailleurs, si au Gabon la musique est fortement contextualisée (cérémonies d'initiation, de guérison, chasse, pêche, etc.), aucun contexte n'est lié directement au système de filiation. De même, aucune indication le concernant n'a été intégrée dans la matrice. Ce résultat en est d'autant plus remarquable. L'analyse des états de caractère ancestraux que permet la parcimonie montre qu'aucune des trois catégories de caractères mentionnée plus haut ne détermine cette distinction plus qu'une autre. En revanche, on constate que le clade matrilineaire fait intervenir des répertoires liés à des contextes de performance de guérison gérés par les femmes. Des analyses ultérieures devront permettre de mieux comprendre les processus de transmission ayant conduit à cette distinction majeure.

A un second niveau, les patrimoines musicaux sont regroupés par zones géographiques, montrant une importance de la localisation dans le partage de certains états de caractères. A un troisième niveau, les patrimoines musicaux sont regroupés par ethnonyme. Ceci montre que différents groupes ethnonymiques se distinguent de leurs voisins en développant des caractères spécifiques. Le fait que différents patrimoines portant le même ethnonyme soient regroupés dans des mêmes clades indique que l'ethnonyme n'est pas une construction abstraite, mais une unité culturelle endogène tangible.

Pour résumer, les innovations musicales produites par les populations du Gabon pour se différencier les unes des autres sont traduites à travers la pertinence des clades ethnonymiques et géographiques. Cependant, ces innovations, subordonnées aux règles de la grammaire musicale imposée par l'appartenance à un groupe de filiation déterminé, montrent que la musique a des relations plus étroites que nous pourrions le penser avec la généalogie.

Aussi, nous avons trouvé un fort signal phylogénétique pour les caractères musicaux intrinsèques (CI = 0.889) qui démontre que les similarités en musique résultent d'un fort degré d'héritage vertical, ce qui induit de nouvelles pistes de recherche sur l'évolution musicale.

Ce travail a fait l'objet de présentations dans différents colloques et conférences⁵², dans différentes réunions de groupes de recherche au sein du Département HNS et dans l'équipe systématique et évolution⁵³ et me permet de présenter une application concrète d'une démarche interdisciplinaire entre sciences humaines et sciences de la vie. Un article collectif (en collaboration avec Guillaume Lecointre et Evelyne Heyer) a été publié [1.3.15].

⁵² [3.1.12], [3.1.13], [3.1.20], [3.1.22], [3.1.28], [3.1.29], [3.2.20], [3.2.32], [3.2.36]

⁵³ [3.2.19], [3.2.24], [3.2.25], [3.2.28], [3.2.33], [3.2.35],

3. Prospectives.

Depuis les débuts de mon enseignement universitaire, que ce soit dans le cadre français ou dans le cadre gabonais, j'ai eu à cœur de transmettre mes connaissances et de former de nouvelles compétences tant dans le domaine de l'ethnomusicologie que dans celui des sciences humaines et, plus largement, dans le contexte interdisciplinaire de collaboration entre les sciences humaines et les sciences de la vie⁵⁴. Ce souci de la formation de futurs collègues est basé de façon indissociable au travail de terrain, spécificité fondamentale dans le cadre des programmes interdisciplinaires qui se développent de plus en plus⁵⁵. Pour ce faire, je participe depuis plus de dix ans à de nombreux programmes de recherche dont j'ai assuré la responsabilité pour certains⁵⁶. Pour que cette transmission des connaissances trouve toute sa place dans mon cursus, il m'apparaît aujourd'hui essentiel de franchir une étape supplémentaire en postulant pour l'Habilitation à diriger des recherches.

Le développement de mes travaux dans un cadre interdisciplinaire toujours plus élargi me permet d'envisager de nouvelles pistes de recherche en ethnomusicologie et sur l'évolution culturelle. Ces pistes s'inscrivent dans un questionnement beaucoup plus vaste que le cadre du Museum National d'Histoire Naturelle et m'incite à aborder notamment ceux du Labex « Diversités biologiques et culturelles : origines, évolution, interactions, devenir ». Ces perspectives me permettent d'envisager l'intégration d'étudiants de types de formation variés pour qu'ils puissent acquérir très tôt une conception pluridisciplinaire et interdisciplinaire de la recherche.

L'ethnomusicologie et l'étude des musiques traditionnelles d'Afrique centrale demeurent au cœur de mon travail. Même si certaines orientations de l'ethnomusicologie actuelle peuvent faire paraître cette perspective quelque peu obsolète, je suis convaincue qu'elle reste fondamentale, et ce, pour plusieurs raisons. En premier lieu, elle est un moyen de faire

⁵⁴ Enseignements : [5.1.1], [5.1.2], [5.1.3], [5.1.4], [5.1.5], [5.1.6], [5.1.7], [5.1.8], [5.1.9], [5.1.10], [5.1.11], [5.1.12], [5.1.13], [5.1.14], [5.1.15], [5.1.16], [5.1.17], [5.1.18], [5.1.19], [5.1.20], [5.1.21], [5.1.22], [5.1.23].

⁵⁵ Encadrement d'étudiants de Master 2 : [5.2.1], [5.2.2], [5.2.3], [5.2.4], [5.2.5], [5.2.6], [5.2.7], [5.2.8], [5.2.9], [5.2.10], [5.2.11], [5.2.12], [5.2.13], [5.2.14], [5.2.15], [5.2.16]. Encadrements de Doctorants : [5.2.17], [5.2.18], [5.2.19], [5.2.20], [5.2.21], [5.2.22], [5.2.23], [5.2.24], [5.2.25], [5.2.26], [5.2.27], [5.2.28], [5.2.29].

⁵⁶ Participations et responsabilités de programmes de recherche : [4.4], [4.6], [4.7], [4.8], [4.9], [4.10h], [4.6], [4.7], [4.8], [4.9], [4.4], [4.6], [4.7], [4.8], [4.9],

connaître et de valoriser des patrimoines culturels d'une très grande richesse, d'une très grande diversité, ce qui me semble particulièrement pertinent à une époque de prise de conscience de l'importance de la sauvegarde de la diversité tant biologique que culturelle [2.1.9]. En second lieu, cette recherche permet encore de nos jours la découverte de pratiques musicales inédites, tel que par exemple, cela a été le cas pour le hoquet vocal des Téké du sud Gabon. Par ailleurs, l'ethnomusicologie, telle que je la pratique, avec ses deux axes fondateurs que sont la systématique et la catégorisation, a montré que la musique pouvait être un outil puissant pour travailler dans la perspective de problématiques sur l'évolution culturelle par la transposition de méthodes et d'outils appropriés et adaptés à différents domaines culturels. C'est ainsi que j'envisage de développer mes recherches sur l'évolution musicale dans différentes directions afin de mieux comprendre, entre autres, l'implication de l'environnement culturel dans les transformations subies par les différents éléments des patrimoines musicaux et de proposer des modèles pouvant être appliqués sur d'autres cultures musicales, voire sur d'autres types de cultures matérielles et immatérielles.

3.1. Evolution des patrimoines musicaux.

Cette orientation de la recherche, initiée par les collaborations avec les généticiens des populations et des phylogénéticiens, vise à développer des problématiques et des méthodes permettant d'envisager l'objet musical dans une double perspective de l'évolution, celle de l'histoire évolutive des patrimoines musicaux de populations d'une région donnée et celle de l'évolution des traits musicaux à proprement parler. Cette approche s'insère également dans l'axe transversal « Dynamiques de l'évolution culturelle » que je codirige avec Raphaëlle Chaix au sein de l'UMR éco-anthropologie.

Je vais travailler à différentes échelles de l'objet musical (pièces – répertoires – paramètres musicaux- instruments), mais aussi d'étudier les phénomènes d'évolutions parallèles.

C'est ainsi que la construction de différents programmes de recherche pour les années à venir m'a conduite à réexaminer d'un œil critique mes travaux antérieurs. De fait, les concepts de référence minimale et de variation ont pris un autre sens et ont donné lieu à des hypothèses permettant d'envisager une recherche sur des modèles d'évolution musicale. Dans son chapitre sur « L'horizon de la transversalité » issu de son ouvrage *L'exigence interdisciplinaire* Frank Alvarez-Pereyre (2003) relate la trajectoire suivie par les ethnolinguistes et les ethnomusicologues français qui se sont consacrés aux patrimoines des populations de tradition orale en n'axant par leurs travaux par rapport à une discipline donnée, mais au regard de ce qui est pertinent dans une culture donnée (à l'image de la phonologie). C'est ainsi qu'une place prépondérante est accordée aux « réalités » endogènes qui ne sont pas déterminées a priori, mais qui sont mises au jour par l'analyse qui nécessite alors la mise en place de protocoles adaptés aux objets étudiés. Ainsi, étudier les processus d'évolution de la pratique musicale signifie, d'une part, se consacrer aux processus propres à chaque culture en faisant appel aux notions de références minimales et de variations et, d'autre part, envisager les processus d'évolution des caractères musicaux pour eux-mêmes. En raison des parallèles existants entre les méthodes d'analyse des objets musicaux et celles des sciences de la vie en systématique, je continuerai à privilégier l'approche phylogénétique. Cependant des travaux menés par Godfried Toussaint (2003) en appliquant des méthodes de distance (swap distance)

à des formules rythmiques ont montré qu'il était possible d'appliquer ce genre de modèles à des séquences afin d'envisager la plus ou moins grande similarité de deux séquences reconnues comme apparentées, mais ayant subies des transformations au cours de leur transmission. L'auteur applique ensuite une approche phylogénétique afin de mettre au jour un *pattern* rythmique ancestral. Cette approche me semble particulièrement appropriée non seulement au matériel rythmique, mais également au matériel mélodique. La connaissance de la systématique musicale des différentes populations prend ici tout son sens et plus particulièrement les liens unissant référence minimale et procédés de variations et en l'occurrence ici, les procédés de commutation. Il s'agit ainsi de « rechercher ce qui est pertinent au sein d'une culture

Il s'agira par ailleurs d'observer les phénomènes d'évolutions parallèles entre la pratique musicale et d'autres domaines sur deux plans. Dans un premier temps, ce sont les processus musicaux qui feront l'objet de confrontation. Il s'agira de vérifier l'éventuelle concomitance de transformations entre différents types d'objets (répertoires, instruments, rythmes, etc.). Dans un second temps, il s'agit de déterminer si l'histoire que révèle l'évolution des pratiques musicales est concomitante ou non de celle révélée dans d'autres domaines culturels ou même biologiques.

Visant l'évolution culturelle et le peuplement, ce projet veut contribuer à la reconstruction de l'histoire de peuplement de cette zone de l'Afrique centrale, témoin de brassages et de mouvements migratoires nombreux.

Le caractère novateur de cette recherche consiste en la confrontation de concepts, de théories et de méthodologies issues des sciences de la vie en vue de la compréhension de faits relevant des sciences humaines. Ainsi, si les phénomènes d'homologie peuvent s'entendre, comme en sciences de la vie, en termes d'ascendance commune, les phénomènes d'*homoplasie* (apparition d'un caractère commun non issu d'un ancêtre commun) peuvent être liés à un phénomène de convergence, tout comme ils peuvent être dus à un emprunt. De même, l'apparition d'une pratique musicale peut tout aussi bien être une création nouvelle ou une recombinaison par un agencement particulier d'éléments préexistants, qu'une résurgence d'une pratique disparue, à l'image de la « réversion », seconde modalité classique de l'homoplasie. Enfin, il s'agira aussi de déterminer si certaines catégories de caractères font davantage l'objet de transmissions verticales que de transferts horizontaux.

Par les différents aspects spécifiques que ce projet aborde, la question de la diversité sera traitée dans différents domaines et à différentes échelles. On sait que du point de vue de la biologie, une plus grande diversité génétique dans une région donnée témoigne d'une ancestralité plus importante ou d'une taille de population plus grande, les variations génétiques ayant eu plus de temps pour apparaître et s'accumuler et disparaissant moins vite par dérive. Qu'en est-il du point de vue culturel et dans notre cas du point de vue musical ? Peut-on dire que la plus grande diversité musicale dans un groupe témoigne de son antériorité dans l'aire considérée ou de la taille du groupe concerné ? Est-ce qu'une grande diversité dans les caractères d'un instrument de musique témoigne de son antériorité dans l'aire considérée ? Est-ce qu'une plus grande diversité de « versions » d'un répertoire peut témoigner de son antériorité par rapport aux autres ? Ces questionnements font le lien entre l'évolution musicale et les questions posées autour du processus de peuplement de l'Afrique centrale.

Ce projet visant à identifier les variants et les invariants, il sera possible de dresser une typologie des paramètres musicaux en fonction de leur stabilité ou, au contraire, leur

variabilité. Il s'agira de vérifier la nature discriminante des différents paramètres musicaux et les champs d'application auxquels ils renvoient : répertoires, populations, groupes linguistiques, régions, etc. L'étude permettra d'analyser la question des *vitesse de changement* qui seront observées en différenciant les changements éventuels opérés sur chacun des paramètres et en rapportant ces changements à leur contexte de production.

Par ce dernier aspect, je compte aborder également l'impact de l'organisation sociale et religieuse sur les processus d'évolution musicale, sans omettre la collecte des données concrètes pour pouvoir traiter des méthodes et des problématiques liées aux phénomènes d'évolutions parallèles. Il s'agit d'une perspective originale qui n'a pas encore été abordée en ethnomusicologie, mais que l'objet d'étude, tel que je le conçois, de par ses multiples facettes, permet d'envisager. Par l'association de ces résultats avec ceux de la génétique des populations (issues de programmes complémentaires), nous serons en mesure d'émettre des hypothèses sur les relations entre ce que nous apprend la génétique sur l'histoire des populations et ce que nous apprend le domaine culturel. En effet, les travaux menés en Afrique centrale ont montré que la langue pouvait constituer une barrière aux flux de gènes. En s'attachant à travailler dans les mêmes populations, nous devrions être en mesure de déterminer si les barrières linguistiques sont, elles aussi, opérantes sur la « migration » musicale. Ce qui nous conduira à nous interroger sur la fonction du genre dans la transmission musicale et à définir dans quelle mesure l'évolution musicale est influencée par les déplacements des conjoints suivant les règles de résidence matrimoniale.

Rappelons enfin que les approches phylogénétiques utilisées dans le cadre de cette étude possèdent leurs propres indices de validation, ce qui permettra d'évaluer la pertinence des résultats obtenus. Celle-ci sera également mesurée par la confrontation des résultats avec ceux d'autres équipes travaillant dans les mêmes aires sur les phénomènes d'évolution culturelle et de peuplement.

3.2. Résultats attendus

3.2.1. Evolution des caractères musicaux intrinsèques [4.13].

Je compte examiner la variabilité musicale sous différents angles et à différentes échelles : au sein d'un même groupe ou d'une même population et entre populations, afin de dégager des généralités et des particularités. L'objectif est d'observer les processus de variabilité à partir de référents communs. Ces référents peuvent être un énoncé mélodico-rythmique caractéristique d'une pièce, ou la formule polyrythmique identificatrice d'un répertoire, sous la forme de leurs énoncés minimaux. Ainsi, l'analyse portera sur les principes conceptuels des pièces et les processus de variations et permettra de déterminer dans quelle mesure ces principes sont des particularismes ou sont partagés entre différents patrimoines musicaux. Transposé à l'échelle des populations qui en sont les dépositaires, nous pourrions alors établir des groupes de populations partageant des principes musicaux communs.

Un autre angle d'observation prend sa source dans les résultats de l'analyse musicale et concernera particulièrement les pièces musicales existant dans plusieurs populations. Nous souhaitons notamment vérifier s'il existe pour celles-ci une même version minimale présidant à la réalisation des pièces. L'analyse concernera tant la métrique que le contour mélodique et

l'articulation mélodico-rythmique, telle qu'elle se présente sous forme de « phrases clefs » (Arom 1985). Ces dernières établissent le lien entre les versions vocales et/ou instrumentales d'une pièce. Leur superposition donne lieu au substrat spécifique qui apparaît en filigrane à travers toute réalisation d'une pièce polyphonique et qui la singularise parmi les autres pièces du même répertoire (Fürniss 1993 ; [1.4.3]). Les formules polyrythmiques – souvent identificatoires pour les répertoires – seront analysées sous l'angle de leurs composantes, à savoir les différentes figures rythmiques, ainsi que sous celui de leur combinatoire.

3.2.2. Evolution des répertoires [4.13].

Les répertoires sont définis par un ensemble de pièces, une dénomination endogène, une ou plusieurs fonctions sociales et un ou plusieurs contextes de production. J'ai montré dans mes travaux antérieurs qu'en circulant d'une population à une autre, ces données sont des invariables. En revanche, les recherches extensives et comparatives que j'ai menées dans plus d'une dizaine de populations au Gabon ont montré que d'autres paramètres proprement musicaux tels que les chants, la formation orchestrale et les formules polyrythmiques peuvent faire l'objet de changements. Aussi, l'évolution des répertoires sera envisagée sous l'angle de la variabilité des pièces et des instruments qui interviennent, de l'intégration de nouvelles pièces et de la variabilité des formules polyrythmiques. Après transcription et identification des variations, il s'agira d'identifier la version minimale et les processus d'évolution de variantes pour élaborer des hypothèses d'ancestralité entre différentes versions d'un même répertoire.

La même procédure pourra être utilisée entre les répertoires d'une même population afin de déterminer dans quelle mesure certains répertoires sont créés à partir de répertoires déjà existants, soit dans l'objectif de les remplacer soit d'en constituer une forme d'extension, ce qui va généralement de pair avec la création de nouvelles fonctions, voire de nouveaux contextes de production.

3.2.3. Références minimales et états ancestraux hypothétiques des versions de pièces [4.13].

L'objectif est de déterminer si références minimales des pièces et états ancestraux constituent des « objets » équivalents et d'observer les processus de variabilité à partir de référents communs. Ces références peuvent être un énoncé mélodico-rythmique caractéristique d'une pièce commun à toutes ses versions, sa version minimale ou son prototype [1.4.3]. Dans un premier temps, je poursuivrai l'étude des principes conceptuels des pièces et des processus de variations, afin de déterminer dans quelle mesure ces principes sont des particularismes ou sont partagés entre différentes populations. Je souhaite notamment vérifier s'il existe un prototype pour ces populations, voire une même version minimale présidant à la réalisation des différentes versions d'une pièce. Cette partie de l'étude nécessitera, entre autres, l'application de nouvelles méthodes telle que celle de swap distance qui inclut les processus de mutation, d'insertion et de délétion entre deux éditions comme la distance de Levenshtein, mais en y ajoutant la possibilité de l'inversion.

Dans un second temps, je ferai appel à l'approche phylogénétique, afin d'établir un arbre phylogénétique de ces versions pour déterminer si la version minimale d'une pièce,

généralement assimilée à la représentation mentale correspond bien à un état ancestral hypothétique.

3.2.4. Evolution des instruments de musique [4.14], [4.15], [4.16].

Je compte utiliser la méthode de Tëmkin et Elredge (2007) appliquée à la phylogénie des instruments de musique, en étudiant dans un premier temps à l'étude des processus d'évolution des harpes d'Afrique centrale, plus particulièrement aux harpes anthropomorphes (dans la continuité de ma participation à l'exposition de la Cité de la Musique (1999) et à son catalogue sur les harpes d'Afrique centrale puis aux différents types de xylophones.



Photo 19 : Orchestre de cinq xylophones (*medzang*)
Fang Ntumu - Village de Meyo Kye – Gabon.
Photo : Sylvie Le Bomin



Photo 20 : Orchestre de six xylophones (*medzang*)
Fang Fang - Village de Elarmitang – Gabon.
Photo : Sylvie Le Bomin



Photo 21 : Orchestre de quatre xylophones (*mbaza*)
Banda Gbambiya - Village de Bakaba – RCA.
Photo : Sylvie Le Bomin

J'appliquerai la méthode en prenant en compte aussi bien des objets de collections conservés dans différents Musées que des instruments observés sur le terrain. Les harpes conservées dans les Musées seront peut-être à même de nous révéler des temps de changements permettant alors d'insérer un étalon de temps dans les processus d'évolution. L'intérêt d'étudier les harpes dans leur contexte de construction et de performance réside dans le fait qu'en traitant des objets en usage, je pourrai ajouter des caractères liés à l'accord, à la technique de jeu, à la facture et au contexte socio-culturel de performance. Ceci permettra de comprendre des phénomènes d'évolutions parallèles, mais également de comprendre l'impact éventuel des changements de contextes sur les transformations des harpes.

Les instruments conservés dans les Musées sont souvent insuffisamment documentés quant à leur origine ethnique et/ou géographique. L'approche cladistique devrait permettre de les situer dans des clades (groupe d'instruments partageant une ancestralité commune) et ainsi de poser des hypothèses sur leur provenance ethnique et/ou géographique.

Finalement, je continuerai à accorder une attention particulière à tous les "petits" instruments de musique, sifflets, hochets, sonnailles, grelots, cordophones monocordes, etc. qui – bien que beaucoup moins prégnants dans des contextes de pratique musicale collective – se sont d'ores-et-déjà révélés être d'importants indicateurs d'évolution culturelle.

3.2.5. Les phénomènes d'évolution conjointe des caractères musicaux.

L'ensemble des caractères pris en considération sont de natures très diverses : des objets matériels, des objets sonores, des paramètres acoustiques, des conceptions endogènes. On peut donc légitimement s'interroger sur leur capacité à évoluer de façon équivalente. L'étude précédente [1.3.15] qui a été menée a montré que les caractères intrinsèques avaient un fort signal d'héritage vertical. Liés aux répertoires qui en sont les supports il s'agira d'étudier plus en détails les éventuels phénomènes de transformations parallèles entre les répertoires et ces caractères intrinsèques. Par ailleurs, j'envisage d'introduire de nouveaux caractères contextuels dans la matrice afin de vérifier si certains états de caractères sont davantage liés à des contextes qu'à des caractères d'une autre nature. Cette orientation vient se baser sur l'un de nos résultats précédents concernant l'implication des systèmes de filiation dans la définition des clades de patrimoines musicaux. Il a en effet été mis en évidence que certains contextes de performance pouvaient être spécifiques à l'un ou l'autre des deux systèmes. Il s'agira d'observer comment la diversité des contextes de performance s'opère de façon concomitante ou non des caractères musicaux supportés par les pièces des répertoires. En d'autres termes, au même titre que j'ai pu introduire la question d'une généalogie des formules de rythmes, il sera possible d'élaborer une généalogie des contextes de performances et/ou des répertoires par rapport à ces contextes de performance.

4. Conclusion.

A l'issue de la rédaction de ce mémoire, il me semble important d'insister sur la progression des thématiques que j'ai abordées en ethnomusicologie et la place prépondérante que l'interdisciplinarité y occupe. Si je reste fondamentalement attachée à la mise au jour des principes de la systématique musicale et de la catégorisation endogène des pratiques musicales, j'ai pu développer une nouvelle perspective de recherches en m'orientant vers l'évolution musicale des populations de tradition orale. Et ceci, en diversifiant ma pratique de l'interdisciplinarité tant par l'insertion des problématiques traitées dans des disciplines variées telle que l'ethnomusicologie, la linguistique, la génétique des populations et la phylogénie, que par des développements méthodologiques d'importance comme par exemple la mise en place d'une nouvelle méthode de phylogénie musicale. Ces développements ont pu être concrétisés par mon intégration dans un certain nombre de projets de recherches interdisciplinaires, mais aussi par des financements que j'ai demandés et obtenus pour orienter mes recherches dans cette nouvelle voie. Mes publications témoignent de mon ancrage collaboratif, que ce soit par des articles publiés avec plusieurs de mes collègues ethnomusicologues (ce qui n'est pas usuel dans notre champ disciplinaire), avec mes collègues anthropologues gabonais et avec des collègues de sciences de la vie.

Cette programmation de ma recherche n'aurait pu se produire si je n'avais pas instauré de longue date une étroite collaboration avec les chercheurs de l'Université Omar Bongo de Libreville (UOB). La convention dont j'ai été l'instigatrice entre le MNHN et l'UOB et pour laquelle j'ai obtenu un financement des services de la coopération française, est inscrite dans le long terme (nous en avons fêté les 10 ans en 2015) avec des éléments structurants comme la participation à des programmes de recherche communs et la formation à la recherche d'étudiants qui sont, depuis, devenus des collègues. C'est ainsi, que transversalement à ces deux institutions j'ai pu encadrer les stages et les mémoires de plus d'une dizaine d'étudiants de disciplines différentes, je suis co-responsable de modules d'enseignements de master dans ces deux institutions et qu'avec plusieurs de mes anciens doctorants, nous formons une communauté pluridisciplinaire de collègues dont l'intérêt premier est d'évoluer en contexte d'interdisciplinarité. Cette convention a également été l'opportunité de développer mes capacités à faire le lien entre la recherche et la restitution de ces résultats aux populations concernées en organisant des cycles de conférences à l'Institut français du Gabon où j'ai régulièrement présenté les résultats acquis à chacune de nos missions. Cette démarche me semble particulièrement importante d'un point de vue éthique dans la construction de rapports scientifiques Nord-Sud. Cet aspect de diffusion et de partage des connaissances au niveau du Gabon vise à sensibiliser les décideurs locaux à la protection et à la sauvegarde de leur patrimoine immatériel.

J'ai donc acquis une autonomie certaine à la fois dans ma pratique d'enseignante, dans celle de gestion d'équipes sur le terrain et en laboratoire ainsi que dans la conception et l'encadrement de programmes de recherche. Par mon HDR, il s'agit dorénavant de concrétiser mes capacités à encadrer de jeunes chercheurs pour promouvoir une ethnomusicologie profondément interdisciplinaire en l'orientant vers de nouvelles perspectives liées à l'évolution musicale des populations de tradition orale.

Références citées

- The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, England, Edited by Stanley Sadie, 1981.
- Agondjo-Okawe P.L., 1967, *Structures parentales et développement*, Paris, Université de Paris, Thèse de Doctorat.
- Alexandre, Pierre et Binet, 1958, Jacques, *Le groupe dit Pahouin*, Paris, L'Harmattan.
- Alvarez-Pereyre, Frank, 2003, *L'exigence interdisciplinaire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 244 p.
- , 2008, « Catégories et catégorisations : opérateurs et opérations », in Alvarez-Pereyre ed. *Catégories et catégorisation. Une perspective interdisciplinaire*, Louvain-Paris-Dudley (MA), Peeters Selaf 448.
- Ambouroué-Avaro, J., 1981, *Un peuple gabonais à l'aube de la colonisation – le bas Ogowé au XIX^{ème} siècle*, Éditions Karthala CRA, Paris.
- Anderson, E., 1983, *Les Babongo-Rimba*. Uppsala University (occasional Papers iV), Uppsala.
- Arom, S., 1969, "Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse", *Revue de musicologie*, Tome LV n°2, p. 172-216.
- , 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale : Structure et méthodologie*, Paris, S.E.L.A.F., 905 p.
- , 1987, "Réalizations, variations, modèles dans les musiques traditionnelles centrafricaines", *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, S.E.L.A.F., p. 119-122.
- , 1991a, "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale", *Analyse musicale* 22, 'Analyse et modèles', pp. 67-78.
- , 1991b, "L'étude des échelles dans les musiques traditionnelles : une approche interactive", *Analyse Musicale* 23, 'Analyse et expérimentation – En hommage à Simha Arom et à son équipe', pp. 21-24.
- , 1992a, "Symétrie et ruptures de symétrie dans les musiques de tradition orale : le cas de l'Afrique Centrale", *Quadrivium. Musiques et Sciences*, Paris, IPCM, pp.209-215.
- , 1992b, "A la recherche du Temps Perdu : Métrique et rythme en musique", *Les Rythmes. Lectures et théories.*, Paris, L'Harmattan, pp.195-205.
- , 1993, "Polyphonies médiévales - Polyphonies africaines", *Polyphonies de Tradition Orale : histoire et traditions vivantes*, Paris, Rencontres à Royaumont, p.133-148.
- , 1997, "Le "syndrome" du pentatonisme africain", *Musicae Scientiae*, Vol1., Number 2., p. 139-163.
- Arom, S., et Alvarez-Pereyre, F., 2007, *Précis d'ethnomusicologie*. (Hors collection), CNRS Édition, 244 p.
- Arom, Simha et Dehoux, Vincent, 1978. "Puisque personne ne sait à l'avance ce que tout autre que lui-même va chanter dans la seconde qui suit." *Musique en jeu* 32, 67-71.
- Arom, Simha & Susanne Fürniss. 1992. "The pentatonic system of the Aka Pygmies of the Central African Republic", In *European Studies in Ethnomusicology : Historical Developments and Recent Trends* . M. P. Baumann, A. Simon, U. Wegner, eds., Wilhelmshaven: Florian Noetzel Edition, 159-173.
- Arom, S. et Khalifa, J., 1998, « Une raison en acte. Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale », *Revue de Musicologie* 84/1 : 5-17.
- Arom, Simha, Léothaud, Gilles et Frédéric Voisin, 1997, "Experimental ethnomusicology. An interactive approach to the study of musical scales", In I. Deliège & J. Sloboda (eds), *Perception and Cognition of Music*, Hove (U.K.), Erlbaum, Taylor and Francis, pp. 3-30.
- Arom, Simha & Frédéric Voisin, 1997, "Theory and technology in African Music", in R. Stone (ed.), *The Garland Encyclopaedia of World Music* 1, 'Africa', New York, Garland, pp. 254-270.
- Avelot, R., 1906, *Recherches sur l'Histoire des migrations dans le bassin de l'Ogooué et de la région littorale adjacente*, In : Bull. Géogr. Hist, , pp. 357-412.
- Avome Nkoghe Hermine Paule. 2004. *Étude phonologique de l'akele (B22a), langue bantoue du Gabon*. Mémoire de Master, Université Omar Bongo. 83pp.

- Bahuchet, S. 1992. *Histoire d'une civilisation forestière. Dans la forêt d'Afrique Centrale. Les pygmées Aka et Baka*. Vol. I. Selafr. Paris-Louvain: Peeters
- , 1993a. *Histoire d'une civilisation forestière. La rencontre des agriculteurs : les Pygmées parmi les peuples d'Afrique Centrale*. Vol. II. Selafr. Paris-Louvain : Peeters.
- , 1993b. L'invention des Pygmées. *Cahiers d'études africaines* 33, (1):153-181.
- , 2012, "Changing Language, Remaining Pygmy", *Human Biology*. 84(1) :11-43.
- Bahuchet, Serge ed., 2012, *Identités "pygmées" dans un monde qui change : questions et recherches actuelles*, Journal des Africanistes n°82, fascicule 1-2.
- Balandier, Georges, 1955, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Quadrige, Presses Universitaires de France.
- Barbrook, A. C., Howe, C. J., Blake, N., and Robinson, P. 1998. The phylogeny of The Canterbury Tales. *Nature* 394, (6696):839-839.
- Baret, P., Dubuisson, M., Lantin, A.-C., and Macé, C. 2003. Experimental Phylogenetic Analysis of a Greek Manuscript Tradition. *Journal of the Washington Academy of Sciences* 89, 117-124.
- Baret, P. V., Macé, C., and Robinson, P. 2006. "Testing Methods on an Artificially Created Textual Tradition," in *Linguistica Computazionale : The Evolution of Texts : Confronting Stemmatalogical and Genetical Methods. Proceedings of the International Workshop held in Louvain-la-Neuve on september 1-2 2004*, vol. 24-25. Edited by Macé, C., Baret, P., Bozzi, A., and Cignoni, L., pp. 255-283. Roma-Pisa.
- Batini, C., Lopes, J., Behar, D. M., Calafell, F., Jorde, L. B., van der Veen, L., Quintana-Murci, L., Spedini, G., Destro-Bisol, G., and Comas, D. 2010. Insights into the demographic history of African Pygmies from complete mitochondrial genomes. *Mol Biol Evol*.
- Becker N., Verdu P., Froment A., Le Bomin S., Pagezy H., Bahuchet S. & Heyer E. 2011, Indirect Evidence for the Genetic Determination of Short Stature in African Pygmies, *American Journal of Physical Anthropology*, 12p
- Ben Hamed, M., Darlu, P., and Vallée, N. 2005. On cladistic reconstruction of linguistic trees through vowel data. *Journal of Quantitative Linguistics* 12, (1):79-109.
- Betsch, J.-M., 2012, « L'agriculture itinérante sur brûlis : quelques pratiques particulières des Pygmées du Gabon et les raisons qu'ils en donnent », *Journal des Africanistes* 82 (1-2) : 193-205
- Biffot, L., 1964, *Évolution du monde rural nord-est du Gabon en relation avec les changements en agriculture*, Paris, ORSTOM.
- , 1977, *Contribution à la connaissance et compréhension des populations rurales du nord-est du Gabon*, Libreville, Gabon, Collection Sciences Humaines Gabonaises, Cenarest/Irsh.
- Bikoma, F., 2004, *Socialisation de la femme accomplie chez les Ndzèbi du Gabon*, thèse de Doctorat NR, Montpellier, Université Paul Valérie.
- Binet Jacques, 1972, *Sociétés de danse chez les Fang du Gabon*, Travaux et documents 17, ORSTOM (IRD).
- Blanchon, J., 2008, Dictionnaire Punu, 284p.
- Bonhomme, J., 2006, *Le Miroir et le Crâne. Parcours initiatique du Bwete Misoko (Gabon)*. Paris, CNRS éditions - éd. de la MSH, collection Chemins de l'ethnologie, 247p.
- Bonhomme, J., De Ruyter, M. and Moussavou G.M., 2012, "Blurring the Lines. Ritual and Relationships between Babongo Pygmies and Their Neighbours (Gabon)", *Anthropos*, 107.2012: 387 – 405.
- Bourdes – Ogouliguendé, J.-A., 1972, *L'évolution du statut de la femme gabonaise – du droit traditionnel au droit moderne*, Thèse pour le doctorat d'état en droit, Université de Paris X.
- Bouquiaux, Luc et Thomas, J.M.C., 1976, *Enquête et description des langues à tradition orale*, 3 volumes, S.E.L.A.F., 940 p.
- Brandily, Monique, 1974, *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique centrale, Annales. Série in-8°, Sciences Humaines, 82.
- Bremer, K., 1994, Branch support and tree stability. *Cladistics*.; 10(3): 295-304.
- Brown S, Savage P.E, Min-Shan Ko A, Stoneking M, Ko YC, Loo JH et al. 2014, Correlations in the population structure of music, genes and language, *Proc.R. Soc. B*. 2014; 281: 2013-2072.
- Cabrol, C., 1960, *Notes sur les villages pygmées du district de Mékambo*, 16 p. (non publié).
- Cavalli-Sforza, L. L. 1986. *African pygmies*. Orlando: Academic Press.

- , 2005, *Evolution biologique. Evolution culturelle.*, Paris, Odile Jacob, 251p.
- Cloarec, France, 1972, *Le verbe banda*, Paris, S.E.L.A.F.
- Cloarec-Heiss, France, 1986, *Dynamique et équilibre d'une syntaxe : le banda linda de Centrafrique*, Paris, Cambridge, SELAF (DLME2)-CUP, 568p.
- , 1997, "Langue naturelle, langage tambouriné : un encodage économique (banda-linda de Centrafrique)", *Diversité des langues et représentations cognitives*, Catherine Fuchs et Stéphane Robert eds., OPHRYS, Paris-Gap, p.136-149.
- , 1998, "Entre Oubanguien et Soudan central : les langues banda", *Language History and Linguistic Description in Africa Trends in African Linguistics*, Ian Maddieson & Thomas J. Hinnebusch eds., Lawrenceville, Africa World Press Inc - The red Sea Press Inc. : 1-16.
- , 1999, "Les harpes : ce que leur nom révèle", *La parole du fleuve. Harpes d'Afrique Centrale*, Cité de la Musique, musée de la Musique, Paris, p.35-47.
- , 2000, "Mesures dialectales en 3 dimensions : application à une aire dialectale hétérogène, l'aire banda", *2nd world congress of African Linguistics Proceedings*, Ekleehardt Wolff and Orin Gensler eds., 18p.
- Darlu P, Tassy P. 1993, *Reconstruction Phylogénétique*, Paris: Masson.
- de Arandzi, I., 2009, *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*, Editorial Apadana, 265p.
- Dehoux, V., 1986, *Chants à penser Gbaya (Centrafrique)*, Paris, S.E.L.A.F., 219p.
- , 1988, "Jazz et musiques d'Afrique Centrale : Une lecture parallèle", *Analyse musicale*, XI, p. 38-43.
- , 1991a, "Topologie et modalité de jeu des xylophones centrafricains", *Analyse musicale*, XXIII, p. 36-41.
- , 1993, "Les modèles polyphoniques dans les musiques pour xylophone de Centrafrique", *Polyphonies de tradition orale*, Paris, Rencontres à Royaumont, p.149-158.
- Deliege, I., Vitouch, O., et Ladinig, O. eds., 2010, *Musique et évolution*, Théories, débats, synthèses, Wavre, Mardraga.
- Demolin, D., 1993, « Les rêveurs de la forêt », Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 6 | mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 19 février 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1433>
- Denis, M., 1998, "Représentation", *Vocabulaires de Sciences Cognitives*, Houdé et (al) éditeurs, PUF, Psychologie et sciences de la pensée, p. 345-347.
- De Ruyter**, M., 2003, *La musique des Bongo du Gabon. Première approche*, Mémoire de Maîtrise en ethnologie, Université de Paris X Nanterre.
- , 2016, *Musiques et musiciens en « pays Mobongo ». Fondements musicaux et performatifs des dynamiques interethniques dans les monts du Chaillu (Gabon)*, Thèse de Doctorat sous la direction de Michael Houseman, Université de Paris X Nanterre.
- Deschamps, H., 1962, *Traditions orales et archives du Gabon : Contribution à l'ethnohistoire*. Paris, Berger-Levrault.
- Destro-Bisol, G., Donati, F., Coia, V., Boschi, I., Verginelli, F., Caglia, A., Tofanelli, S., Spedini, G., and Capelli, C. 2004. Variation of female and male lineages in sub-Saharan populations: the importance of sociocultural factors. *Mol Biol Evol* 21, (9):1673-82.
- Dournon, G., and Arom, S. 1981. *Guide for the collection of traditional musical instruments. Technical handbooks for museums and monuments 5*. Paris: Unesco Press.
- Dubois, D., 1993, "Catégorisation et cognition "10 ans après" : une évaluation des concepts de Rosch, *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*, Dubois, D. (éd.), Paris, CNRS Éditions, p.31-54.
- Du Chaillu, P., B., 1863, *Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale*, Paris, Levy Frères.
- Dunn, M., Terrill, A., Reesink, G., Foley, R. A., and Levinson, S. C. 2005. Structural phylogenetics and the reconstruction of ancient language history. *Science* 309, (5743):2072-2075.
- Dupont, S., 2003, *Les processus d'apprentissage de la musique pour xylophones des Fang Ntumu du Gabon*, mémoire de maîtrise, Université de Rennes 2.
- During, Jean, 1994, *Quelque chose se passe*, Verdier, 446p.

- Fabre, Anne Gwenaëlle, 1997, *Ébauche d'une description du banda gbambiya, langue oubanguienne de la République Centrafricaine*, Mémoire de DEA de Sciences du langage, Université de Paris 3, 119p.
- Fernandez, J. W., 1982, *Bwiti. An ethnography of religious imagination in Africa*, Princeton, Princeton University Press.
- Fernando, Nathalie, 1994, *Polyphonies instrumentales et vocales des Banda Mbiyi*, Mémoire de DEA, Université Paris IV, 108p.
- Fleuriot, A., 1942, Les Babongo de Mékambo (Gabon). étude anthropologique, *Bulletins et mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, Tome iii, série iX : 101-116.
- Fürniss, Susanne, 1992a, Die Jodeltechnik der Aka-Pygmäen in Zentralafrika. Eine akustischphonetische Untersuchung, Sprache und Oralität in Afrika IX, Frankfurter Studien zur Afrikanistik, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 142p.
- , 1992b, Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique), Thèse de Doctorat, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, 2 volumes, 547 p.
- , 1993a, "Les instruments de musique de Centrafrique au Musée de l'Homme", *Journal des Africanistes*, Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme, Paris, p.81-122.
- , 1993b, "Rigueur et liberté : la polyphonie vocale des Pygmées Aka", *Polyphonies de tradition orale*, Paris, Rencontres à Royaumont, p.101-131.
- , 2007. Approche interdisciplinaire des musiques pygmées, HDR, Université de Paris X.
- , 2008. The adoption of the circumcision ritual beka by the Baka-Pygmies in Southeast Cameroon. *African Music* 8, (2):94-113.
- , 2011. "Partages et emprunts de musiques rituelles au Sud-Est Cameroun," in *Mise en scène de territoires musicaux. Tourisme, Patrimoine, Performance*, pp. 313-328. Montréal: Presse Universitaire de Montréal.
- , 2012. Musiques aka et baka : une parenté de référence. *Journal des Africanistes* 82 (1-2) : 107-136.
- , 2014. Diversity in Pygmy Music. A Family Portrait. in B. S. Hewlett (ed.), *Hunter-Gatherers of the Congo Basin: Culture, History and Biology of African Pygmies*. New Brunswick & London, Transaction Publishers: 187-218.
- Fürniss, S. et Bahuchet, S., 1995, "Existe-t-il des instruments de musique pygmées ?", in V. Dehoux et al.(éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Louvain-Paris, Peeters [Selaf 359], pp. 87-109.
- Gaillard-Corvaglia, A., Léonard, J. L., and Darlu, P. 2007. "Testing cladistics on dialect networks and phyla (gallo-romance and southern italo-romance)," in *Ninth meeting of the ACL Special Interest Group in Computational Morphology and Phonology*. Prague.
- Gaulme, F., 1981, *Le pays de Cama – Un ancien état côtier du Gabon et ses origines*, Karthala – C.R.A, Paris.
- Gray, C., 2002, *Colonial Rule and Crisis in Equatorial Africa: Southern Gabon, ca. 1850-1940*, Rochester, University of Rochester Press, 275 p.
- Gray, R. D., and Atkinson, Q. D. 2003. Language-tree divergence times support the Anatolian theory of Indo-European origin. *Nature* 426, (6965):435-439.
- Gray, R. D., and Jordan, F. M. 2000. Language trees support the express-train sequence of Austronesian expansion. *Nature* 405, (6790):1052-1055.
- Greenhill, S. J., Currie, T. E., and Gray, R. D. 2009. Does horizontal transmission invalidate cultural phylogenies? *Proc Biol Sci* 276, (1665):2299-306.
- Gollnhofer O. et Sillans, R., 1997, *La mémoire d'un peuple : ethnohistoire des Mitsogho, ethnie du Gabon central*, Paris, Présence africaine.
- Guthrie, M., 1953, *The Bantu Languages of Western Equatorial Africa*. Oxford: Oxford University Press for International African Institute.
- Heintz, C. et Claidière, N., 2009, "Les darwinismes contemporains en sciences humaines", in Hems, Huneman, Lecointre et Silberstein eds., *Les mondes darwiniens. L'évolution de l'évolution*, Paris, Editions Syllepse.
- Henning, W., 1950, *Grundzüge einer Theorie der phylogenetischen Systematik*, Berlin, Deutscher Zentralverlag.

- Hombert, J.-M. and Mouguiama-Daouda, P. and Fage, L.-H. 2009. "Enquête sur les Muntumbudie (Akele des Lacs)". In Daniel F. Idiata (ed.), *Éléments de description des langues du Gabon*, volume 2, 157-162. Libreville: CENAREST.
- Hornbostel, E.M. von, et Sachs, C., 1914, *Systematik der Musikinstrumente*, Zeitschrift für Ethnologie, p. 553-590. (Eng. trans., in *GSJ*, XIV, 1961, p.3.
- Knight Judy, 2003, Relocated to the roadside : preliminary observations on the forest peoples of Gabon, *African Study Monographs Suppl.* 28 : 81-121.
- Kwenzi Mikala, T. J., 1990, « L'anthroponymie chez les Bapunu ». *Pholia* 5. 113-120.
- , 1999, « L'expression du temps chez les Bapunu du Sud-Gabon ». *Afrikanistische Arbeitspapiere* 59. 151-163.
- Lacombe, C., 2013, *Pour une valorisation des enregistrements d'archives de xylophones fang de 1908 à nos jours*, Mémoire de Master 2, UPON.
- Lechaux, E., 2015, *Tisser le fil de la mémoire. Contribution à l'histoire des répertoires musicaux des cérémonies de bwète chez les Mitsogo du Gabon*, Thèse de Doctorat, (direction Frank Alvarez-Pereyre et Jean-Émile Mbot), EHESS et UOB Libreville.
- Lecointre, G. 2009, "Filiation," in *Les mondes darwiniens. L'évolution de l'évolution*. Edited by Heams, T., Huneman, P., Lecointre, G., and Silberstein, M., pp. 175-223. Paris: Syllepse.
- Lomax, A., 1977, *Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music*, Berkeley, University of California Extension Media.
- Lycett, S. J. 2009. Understanding ancient hominin dispersals using artefactual data: a phylogeographic analysis of Acheulean handaxes. *PLoS One* 4, (10):e7404.
- Mace, R., and Pagel, M. 1994. The comparative method in Anthropology. *Current Anthropology* 35, (5).
- Macé, C., Schmidt, T., and Weiler, J.-F. 2001. Le classement des manuscrits par la statistique et la phylogénétique : les cas de Grégoire de Nazianze et de Basile le Minime. *Revue d'Histoire des Textes* 31, 243-276.
- Madjinou Moussavou, 2013, *Gestes, textes et rite. Approche anthropologique du mukudji chez les Bapunu du Gabon*, Thèse de Doctorat. Université Paris Descartes.
- Maho, JF., 2007, *A referential classification of the bantu languages: keeping Guthrie's system updated*.
<http://goto.globalnet.net/maho/downloads/NUGL2.pdf>.
- Matsuura, N., 2006, Sedentary lifestyle and social relationship among babongo in southern Gabon, *African Study Monographs*, Suppl. 33 : 71-93.
- Mavoungou, P.A., et Plumel, B., 2010, *Dictionnaire yilumbu-français*, Libreville, Gabon : Éditions Raponda Walker.
- Mayer, R., 1987, Langues des groupes pygmées au Gabon : un état des lieux, *Pholia* 2 : 114-124.
- Medjo Mvé, P., 2008, Aperçu ethnolinguistique des pygmées Bakoya de la région de Mékambo (Gabon), *Éléments de description des langues du Gabon*, Libreville, Gabon, Cenarest : 209 – 248.
- , 2013, *Langage et identité chez les Ndambomo du Gabon*. Paris: L'Harmattan. 310pp.
- Merlet, A, 1989, *Légendes et Histoires des Myéné de l'Ogooué*, Découvertes du Gabon, Centre Culturel Français Saint-Exupéry/Sépia, Libreville/Paris.
- , 1990, *Le pays des trois estuaires (1471-1900). Quatre siècles de relations extérieures dans les estuaires du Muni, de la Mondah et du Gabon*, Découvertes du Gabon, Centre Culturel Français Saint-Exupéry/Sépia, Libreville/Paris.
- , 1990b, *Vers les plateaux de Masuku - 1866-1890 - histoire des peuples du bassin de l'Ogooué, de Lambaréné au Congo, au temps de Brazza et des factoreries*, Découvertes du Gabon, Centre Culturel Français Saint-Exupéry/Sépia, Libreville/Paris
- Meyer, L. 1998, Un Univers d'universaux. *Philosophie* 59, 23-49.
- Mifune, M.-F., 2012, *Performance et construction identitaire : Une approche interdisciplinaire du culte du bwiti chez les Fang du Gabon*, Thèse de Doctorat, (direction Frank Alvarez-Pereyre et Jean-Émile Mbot), EHESS et UOB Libreville
- , 2014. « Corps et performance dans le culte du bwiti fang (Gabon) », dans Desroches M., Lacasse S., Stévance S., *Quand la musique prend corps*, Presses de l'Université de Montréal, pp. 347-364.

- Molino, J., and Nattiez, J. J. 2007. "Typologies et universaux," in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle. L'unité de la musique*, vol. 5. Edited by Nattiez, J. J., pp. 337-385: Actes Sud / Cité de la musique.
- Mouguiama Daouda, P., 2005, *Contribution de la linguistique à l'histoire des peuples du Gabon*, Paris, CNRS Edition, 174p.
- Nakhleh, L., Evans, S. N., Ringe, D., and Warnow, T. 2005. A comparison of phylogenetic reconstruction methods on an Indo-European Dataset. *Transactions of the Philological Society* 103, (2):171-192.
- Nattiez, J. J., 1987, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 401 p.
- , 1991, "Arom ou le sémiologue sans le savoir", *Analyse Musicale* 23, p. 77-82.
- , 1999. Inuit throat-games and Siberian throat-songs: a comparative, historical and semiological approach. *Ethnomusicology* 43, (3):319-418.
- Ngolet, F., 1994, *La dispersion Ongom Bakélé en Afrique centrale. Esquisse d'Anthropologie historique (origines vers 1900)*, Thèse de doctorat NR, Université Paul Valéry, Montpellier III.
- Nguema-Obam, P., 2005, *Fang du Gabon. Les tambours de la tradition*, Paris, Éditions Karthala.
- , 2009, *Mythes et légendes fang*, Terrain, récits et fictions, Paris, L'Harmattan.
- Nsuka-Nkutsi, F., 1980, « Eléments de description du punu ». In Nsuka-Nkutsi, François (ed.) Lyon: Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques (CRLS), Université Lumière (Lyon 2). 250pp.
- Olivier, Emmanuelle, 1995, "À propos du re-recording", *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Selaf 359, Éditions Peeters, p.111-118.
- Ondo A. Ch., 2014, *Mvett Ekang : Forme et Sens*, L'Harmattan, Paris.
- Pagel, M., Atkinson, Q. D., and Meade, A. 2007. Frequency of word-use predicts rates of lexical evolution throughout Indo-European history. *Nature* 449, (7163):717-U7.
- Pagel, M., Venditti, C., and Meade, A. 2006. Large punctuational contribution of speciation to evolutionary divergence at the molecular level. *Science* 314, (5796):119-121.
- Patin, E., Laval, G., Barreiro, L. B., Salas, A., Semino, O., Santachiara-Benerecetti, S., Kidd, K. K., Kidd, J. R., Van der Veen, L., Hombert, J. M., Gessain, A., Froment, A., Bahuchet, S., Heyer, E., and Quintana-Murci, L. 2009. Inferring the demographic history of African farmers and pygmy hunter-gatherers using a multilocus resequencing data set. *PLoS Genet* 5, (4):e1000448.
- Paulin, P., 2010, *Les Baka du Gabon dans une dynamique de transformations culturelles. Perspectives linguistiques et anthropologiques*, thèse de doctorat, Université Louis Lumière, Lyon 2.
- Pelletier - Orthiz, Sophie, 1991, "Les échelles musicales d'Afrique Centrale : Problématique, hypothèses", *Analyse musicale*, XXIII, 1991/2, p. 26-30.
- Perrois, L., 1968, *La circoncision Bakota (Gabon)*, Paris, ed. Orstom.
- Phillipson, D. W. 2005. *African archaeology*: Cambridge University Press.
- , 1970, *Chronique du pays Kota (Gabon)*, Paris, ed. Orstom.
- Poutrin, L., 1910, Contribution à l'étude des Pygmées d'Afrique. Les négrières du centre africain (type brachycéphale), *L'Anthropologie XXI* : 3435 – 3504.
- Quintana-Murci, L., Quach, H., Harmant, C., Luca, F., Massonnet, B., Patin, E., Sica, L., Mouguiama-Daouda, P., Comas, D., Tzur, S., Balanovsky, O., Kidd, K. K., Kidd, J. R., van der Veen, L., Hombert, J. M., Gessain, A., Verdu, P., Froment, A., Bahuchet, S., Heyer, E., Dausset, J., Salas, A., and Behar, D. M. 2008. Maternal traces of deep common ancestry and asymmetric gene flow between Pygmy hunter-gatherers and Bantu-speaking farmers. *Proc Natl Acad Sci U S A* 105, (5):1596-601.
- Raponda Walker, A. (Abbé), 1960, *Notes d'histoire du Gabon* (avec une introduction, des cartes et des notes de M. Marcel Soret). Mémoires de l'Inst. d'Études Centrafricaines, n° 9, Brazzaville.
- , 1995, *Dictionnaire Mpongwé-Français*, Fondation Raponda-Walker. Les classiques africains.
- , 2009, *Éléments de grammaire des langues gabonaises (Ghetsogho, Ebongwé, Fang, Gisira)*, Libreville, Ed. Raponda-Walker.
- Raponda Walker, A. (Abbé) et Sillans, R., 1983, *Rites et croyances des peuples du Gabon*, Présence africaine. Agence de coopération culturelle et technique.

- Rexova, K., Frynta, D., and Zrzavy, J. 2003. Cladistic analysis of languages: Indo-European classification based on lexicostatistical data. *Cladistics-the International Journal of the Willi Hennig Society* 19, (2):120-127.
- Rzeszutek T, Savage PE, Brown S., 2011, The structure of cross-cultural musical diversity Proc. R. Soc. B published online 9 November 2011 doi: 10.1098/rspb.2011.1750
- Rivière, H., 1999, « Notes sur l'instrumentarium musical des Ntumu du Cameroun », *Journal des africanistes*, Volume 69 Numéro 2 pp. 121-146.
- Robinson, P. M. W., and Robert, J. O. H. 1996. Cladistic analysis of an old Norse manuscript tradition. *Research in Humanities Computing* 4, 115-137.
- Roos, T., and Heikkilä, T. 2009. Evaluating methods for computer-assisted stemmatology using artificial benchmark data sets. *Literary and Linguistic Computing* 24, (4):417-33.
- Rosenberg N.A, Pritchard J.K *et al.*, 2002, "Genetic structure of Human populations, *Science* 20: Vol. 298, Issue 5602, pp. 2381-2385, DOI: 10.1126/science.1078311
- Roubeau B., Henrich N., Castellengo M., 2009, "Laryngeal vibratory mechanisms: the notion of vocal register revisited", *Journal of Voice*. 23, (4): 425–438.
- Rouget, G., 1952, "Note sur les travaux d'ethnographie musicale de la mission Ogooué-Congo", *Conferência Internacional dos Africanistas Ocidentais em Bissau 1947 V* (2), Lisbonne, pp. 193-204.
- Ruwet, N., 1972, *Langage, musique, poésie*. Paris. Seuil.
- Sallée, P. 1978. *Deux études sur la musique du Gabon. Travaux et documents de l'O.R.S.T.O.M.* ; Paris: O.R.S.T.O.M.
- , 1981. « Ethnomusicologie et représentations de la musique – Jodel et procédé contrapuntique des Pygmées ». *Le Courrier du CNRS*. 42 : 9
- , 1985. L'arc et la harpe. Contribution à l'histoire de la musique du Gabon, Thèse, Université de Paris X Nanterre.
- , 1986, « Eléments pour une histoire de la musique africaine. La harpe de Praetorius et la musique du Gabon », in *Ethnomusicology and the Historical Dimension*, London, Margot Lieth Philipp.
- Savorgnan de Brazza, P., 1992 réédition 1994, *Au coeur de l'Afrique. Vers la source des grands fleuves (1875-1887)*, Paris, Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs, 206p.
- Schaeffner, André, 1968, *Origine des instruments de musique*, Paris, Mouton éditeur, 428 p.
- Soengas, B., 2009, "Preliminary ethnographie research of the bakoya in Gabon", *African Study Monographs*, 30(4): 187-208.
- , 2010, *La subsistance des Pygmées Bakoya à l'épreuve de l'agriculture : dynamique des savoirs ethnobotaniques et des pratiques*, thèse de doctorat, Muséum national d'Histoire Naturelle, Paris.
- Swofford, D., 2003, PAUP*, Phylogenetic Analysis Using Parsimony (*and other methods), Version 4.0b10, (Sinauer Associates, Sunderland, Massachusetts).
- Tehrani, J. J., Collard, M., and Shennan, S. J., 2009, The cophylogeny of populations and cultures: reconstructing the evolution of Iranian tribal craft traditions using trees and jungles. *Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci* 365, (1559):3865-74.
- Tëmkin, I., and Elredge, N. 2007. Phylogenetics and material cultural evolution. *Current anthropology* 48, (1):146-153.
- Tessmann, G., 1904–1907, *Die Pangwe. Völkerkundliche Monographie eines westafrikanischen Negerstammes. Ergebnisse der Lübecker Pangwe-Expedition 1907–1909 und früherer Forschungen.* 2 v. Berlin: Ernst Wasmuth. Accesible en <https://archive.org/details/diepangwevölkerku01tess>
- Tishkoff, S. A., Reed, F. A., Friedlaender, F. R., Ehret, C., Ranciaro, A., Froment, A., Hirbo, J. B., Awomoyi, A. A., Bodo, J. M., Doumbo, O., Ibrahim, M., Juma, A. T., Kotze, M. J., Lema, G., Moore, J. H., Mortensen, H., Nyambo, T. B., Omar, S. A., Powell, K., Pretorius, G. S., Smith, M. W., Thera, M. A., Wambebe, C., Weber, J. L., and Williams, S. M. 2009. The genetic structure and history of Africans and African Americans. *Science* 324, (5930):1035-44.
- Tourny, O., 1997, *La systématique de la musique liturgique des Juifs d'Éthiopie*, Thèse de Doctorat de troisième cycle, Paris, EHESS.

- Toussaint G. T., 2003, "Classification and phylogenetic analysis of African ternary rhythm timelines," Extended version of paper that appeared in: *Proceedings of BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music, and Science*, University of Granada, Granada, Spain July 23-27, pp. 25-36.
- Toussaint G. T., M. Diaz-Bañez, G. Farigu, F. Gomez, 2004, "El compas flamenco: A phylogenetic analysis," *Proceedings of BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music, and Science*, Southwestern College, Winfield, Kansas, July 30 to August 1, pp. 61-70.
- Toussaint, G. T., Campbell, M., & Brown, N., 2011, Computational Models of Symbolic Rhythm Similarity: Correlation with Human Judgments. *Analytical Approaches to World Music*, 1(2), 380-430.
- Tsira Ndong Ndoutoumou, 1970, *Le Mvet épopée fang*, Présence Africaine, Paris.
- , 1975, *Le Mvett Livre II*, Présence Africaine, Paris.
- , 1993, *L'homme, la mort et l'immortalité*, L'Harmattan, Paris.
- Unesco, 2006, *Lexique du koya. Langue des Pygmées du Nord-Est du Gabon*, UNESCO, Libreville, Gabon, LUTO.
- Verdu, P. 2009, *Anthropologie génétique des populations d'Afrique centrale : histoire du peuplement Pygmée*, Thèse de doctorat MNHN.
- Verdu, P., Austerlitz, F., Estoup, A., Vitalis, R., Georges, M., Thery, S., Froment, A., Le Bomin, S., Gessain, A., Hombert, J. M., Van der Veen, L., Quintana-Murci, L., Bahuchet, S., and Heyer, E. 2009. Origins and genetic diversity of pygmy hunter-gatherers from Western Central Africa. *Curr Biol* 19, (4):312-8.
- Verdu, P., Leblois, R., Froment, A., Thery, S., Bahuchet, S., Rousset, F., Heyer, E., and Vitalis, R. 2010. Limited dispersal in mobile hunter-gatherer Baka Pygmies. *Biol Lett*.
- Voisin, F., 1991, "La modélisation des systèmes d'accord des xylophones centrafricains", *Analyse Musicale* 23.
- , 1994a, *L'accord des xylophones des Gbaya et Manza de Centrafrique : de l'expérimentation à la modélisation*, Mémoire du Diplôme de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 215 p + Annexes 129p.
- , 1994b, "Le statut des con-sonances naturelles. Le point de vue de l'ethnomusicologue", *Le bulletin de l'ESCOM* 6, octobre 1994, Liège, ESCOM.
- Voisin, F., et Cloarec-Heiss F., 1995, "Échelles musicales et données linguistiques. Vers une histoire des sociétés oubanguiennes", *Ndroje Balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*. V.Dehoux et all. éditeurs, Paris, Peeters-Selaf 359, p. 119-140.
- Wallaschek, R., 1893, *Primitive music. An inquiry into the origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races*, London, Longmans, Green, and C°.
- Wallin, N.L., Merker, B., and Brown, S., 2000, *The origins of Music*, Massachusetts Institute of technology Press.
- Watine, Colombe, 2011, *Etude et restauration d'un xylophone portatif n° inventaire 71.1995.6.1 – Centrafrique, population Banda Gbambiya*, Mémoire de troisième année de l'Institut national du Patrimoine, Spécialité peinture.
- Zame Avezo'o, L., 2000, *Esika et pratiques rituelles chez les Mahongwè du Gabon*, Thèse de Doctorat de l'Institut national des langues et civilisations orientales, Paris, 2 vol., 639 p.
- Zemp, H., 1993, *Côte d'Ivoire : Masques Dan*, CD, [Ocora](#) – C 580048.
- Zwe Nguema, 1972, *Un mvet*, Classiques Africains, Paris.

Discographie et filmographie

- Arom, Simha, 1976 réédition 1992, *Banda polyphonies, République Centrafricaine*, Auvidis, D8043 AD 090, Unesco. Enregistrements, notice, photos.
- , 1989, *République Centrafricaine*, Musiques et musiciens du monde, Collection Unesco, Auvidis. Disque CD, Enregistrements, notice, photos.
- Arom, Simha et Cloarec-Heiss, France, 1974, *Rondes et jeux chantés Banda-Linda (République Centrafricaine)*, SELAF-CETO 745, disque 30cm 33t, Enregistrements, notice, photos.
- Arom, Simha et Dournon-Taurelle, Geneviève, 1969, *Musiques Banda*, Vogue LD 765 (Musée de l'Homme), disque 30 cm 33t. Enregistrements, notice, photos.
- Arom, Simha et Martin, Denis Constant, 1992, *Polyphonies vocales des Pygmées Mbenzele, République Centrafricaine*, Maison des cultures du Monde, W260042 (Inédit), disque compact, Enregistrements, notice, photos.
- Arom, Simha & Patrick Renaud, 1977, *Musique des Pygmées Baka*, disque 33t., Unesco, Coll. Musics and Musicians of the World, Auvidis D 8029 AD 090 [réédité en CD en 1990].
- Dehoux, Vincent, 1991b, *République Centrafricaine : musique de xylophones*, disque compact avec notice. CNRS: Musée de l'Homme, Le chant du monde LDX 274932 CM 251..
- , 1996, *Musique de sanza en pays gbaya*, disque compact avec notice. Archives internationales de musique populaire (AIMP), VDE-GALLO CD 755.
- Demolin, Didier & Serge Bahuchet, 1991, *Pygmées du Haut-Zaïre*, CD, Musée Dapper, Paris, et Fonti Musicali, fmd 190.
- Pepper, Herbert, 1958, *Anthologie de la vie africaine (Congo - Gabon)*, Coffret de 3 disques 33 tours, 320 C 126/28, Ducretet-Thomson, Paris, France
- Sallée, P., 1969, *Disoumba : liturgie musicale des Mitsogho du Gabon central : scènes de la vie initiatique de la confrérie du Bweté*. Centre national de la recherche scientifique, Gabon. Ministère de la culture et des arts, and CNRS Images. 2006. *Ethnologie Afrique*. Meudon: CNRS Images. <http://videotheque.cnrs.fr/doc=410>
- , 2001, *Gabon : musique des Pygmées Bibayak, chantres de l'Épopée (music of the Bibayak Pygmies, Epic cantors)*, Paris : Radio-France.
- Zemp, H. coord, 1996, *Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*, Le Chant du monde, Collection CNRS-Musée de l'Homme, Harmonia Mundi.

Sylvie Le Bomin

Liste des travaux et expériences 2017

1. Publications écrites	162
1.1. Ouvrages	162
1.2. Direction d'ouvrages – Edition	162
1.3. Articles dans des revues à comité de lecture	162
1.4. Articles dans des ouvrages collectifs	163
1.5. Articles de catalogues, programmes et dossier de presse.	163
1.6. Compte-rendus.	164
1.7. Fonctions éditoriales.	164
1.8. Travaux non publiés.	164
2. Audio, vidéo, multimédia et muséologie	164
2.1. Discographie – Filmographie – Site internet	164
2.2. Constitutions de collection	165
2.3. Réalisations muséologiques et expositions.	165
3. Communications et conférences.	166
3.1. Communications à des colloques internationaux. Conférences.	166
3.2. Communications et conférences à des colloques nationaux, des journées d'études ou des séminaires de recherche.	167
3.3. Organisation de Colloques	169
3.4. Prestations dans les Média	170
3.5. Valorisation de la recherche et expertise	171
4. Programmes nationaux et internationaux	171
5. Enseignement – Encadrements d'étudiants – Participation à des Jury	172
5. 1. Enseignement	172
5. 2. Encadrements d'étudiants	173
5. 3. Participation à des Jurys	174

1. Publications écrites

1.1. Ouvrages

- [1.1.1] 2004, *Musiques Bateke – Mpa Atege (Gabon)*, Sépia, Paris, 126p. (ouvrage accompagné d'un disque compact).
- [1.1.2] 2005, *Musiques Myènè – De Port-Gentil à Lambaréné (Gabon)*, Sépia, Paris, 126p. (ouvrage accompagné d'un disque compact). (en collaboration avec Florence Bikoma).

1.2. Direction d'ouvrages - Edition

- [1.2.1] 1995, Éditeur scientifique (avec V. Dehoux, S. Fűrnis, S. Le Bomin, E. Olivier, H. Rivière, F. Voisin) de l'ouvrage *Ndroje Balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Peeters-SELAF, 380 p.
- [1.2.2] 1999, Editeur scientifique du numéro « Parcours musical en Afrique », *Journal des Africanistes*, Tome 69, Fascicule 2, 9 articles + un disque compact d'extraits correspondant aux articles.
- [1.2.3] 2004, Co-éditeur « Actes du séminaire : les formes traditionnelles de gestion des écosystèmes au Gabon », *Revue Gabonaise des Sciences de l'Homme*, n°5, Presses Universitaires du Gabon, Libreville, 331p.
- [1.2.4] En préparation, Édition de la Thèse de Pierre Sallée, *L'arc et la harpe : contribution à l'histoire de la musique du Gabon*, (Thèse de Doctorat du troisième cycle, Université de Paris X, 1985, 443 p), Sépia/Presses universitaires gabonaises.

1.3. Articles dans des revues à comité de lecture

- [1.3.1] 1997, « Itinéraire rythmique du Cameroun à la Centrafrique », *Cahiers de Musiques traditionnelles 10*, Genève pp. 81-105, avec Dehoux V, N. Fernando et F. Marandola.
- [1.3.2] 1998, « Etre dedans ou être dehors. Entretien avec Jean During », *Cahiers de Musiques traditionnelles 11* Genève, pp.187-203.
- [1.3.3] 1999, « Prélude », *Journal des Africanistes*, Paris, tome 69 Fascicule 2 « Parcours musical en Afrique », pp. 9-13.
- [1.3.4] 2000, « Permutations expérimentales à l'aide d'un instrument traditionnel : la harpe des Banda Gbambiya de République Centrafricaine », *Musicae Scientiae. The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Forum de discussion 1, pp. 35-42.
- [1.3.5] 2001, « Raison morphologique et langage musical. Musiques de xylophone en Afrique centrale », *Cahiers de Musiques traditionnelles 14*, Genève pp. 203-219.
- [1.3.6] 2005a, « Étudier une musique instrumentale par ses processus d'apprentissage », *Revue de Musicologie*, Vol. 90, No. 2, pp. 179-192 .
- [1.3.7] 2005 b, Faurie, C., Schiefenhövel, W., **Le Bomin, S.**, Billiard, S. & Raymond, M., « Variability of the frequency of left-handedness in traditional societies. » *Current Anthropology*, 46, 142-147.
- [1.3.8] 2008, (en collaboration avec É. Lechaux & M.-F. Mifune), "Ce que faire ensemble peut vouloir dire en musique. Trois études de cas en Afrique centrale", *Cahiers de Musiques traditionnelles 21*.
- [1.3.9] 2009, Verdu, P., Austerlitz, F, Estoup, A, Vitalis, R, Georges, M, Théry, S, Froment, A, **Le Bomin, S**, Gessain, A, Hombert, J.M., Van der Veen, L, Quintana-Murci, L, Bahuchet, S, Heyer, E, [2009], "Origins and Genetic Diversity of Pygmy Hunter-Gatherers from Western Central Africa", *Current Biology* 19, 1-7.

- [1.3.10] 2011a, Becker N., Verdu P., Froment A., **Le Bomin S.**, Pagezy H., Bahuchet S. & Heyer E., "Indirect Evidence for the Genetic Determination of Short Stature in African Pygmies", *American Journal of Physical Anthropology*, 12p
- [1.3.11] 2011b, **Le Bomin S.** & Mbot J. E. Identité musicale et absence de territoire : le cas des Pygmées du Gabon, in M. Desroches, M.-H. Pichette, C. Dauphin & G.E. Smit (éds.) *Territoires musicaux mis en scène*. Montréal, Presse Universitaire de Montréal. 16p.
- [1.3.12] 2012 a, Le Bomin S. et Mbot Jean-Emile, " 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.
- [1.3.13] 2012b, Le Bomin S. et Mbot Jean-Emile, The musical heritage of the Gabon Bongo: heritage under influence, *Before Farming*, [Online version] (1) article 3.
- [1.3.14] 2013, Paul Verdu, Noemie S.A. Becker, Alain Froment, Myriam Georges, Viola Grugni, Lluís Quintana-Murci, Jean-Marie Hombert, Lolke Van der Veen, **Sylvie Le Bomin**, Serge Bahuchet, Evelyne Heyer and Frederic Austerlitz. *Sociocultural Behavior, Sex-Biased Admixture, and Effective Population Sizes in Central African Pygmies and Non-Pygmies*. *Mol. Biol. Evol.* 30(4):918–937doi:10.1093/molbev/mss328
- [1.3.15] 2016, Le Bomin S, Lecomte G, Heyer E. The Evolution of Musical Diversity: The Key Role of Vertical Transmission. *PLoS ONE* 11(3): e0151570. doi:10.1371/journal.pone.0151570

1.4. Articles dans des ouvrages collectifs

- [1.4.1] 1995, Introduction avec V. Dehoux, S. Fűrniß, E. Olivier, H. Rivière, F. Voisin (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, PEETERS (Selaf 359), pp. 9-12.
- [1.4.2] 1995, « Ce qu'ils en pensent... », *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, V. Dehoux, S. Fűrniß, S. Le Bomin, E. Olivier, H. Rivière, F. Voisin (éds), Paris, Peeters-SELAF, p. 111-118.
- [1.4.3] 2004, « Ameya : méthode et perspectives comparatives en ethnomusicologie », *Langues et cultures : terrains d'Afrique. Hommage à France Cloarec-Heiss*, Édité par Pascal Boyeldieu et Pierre Nougayrol, Peeters, Louvain-Paris, pp. 13-24.
- [1.4.4] 2005, "Tipologia delle tecniche polifoniche", in Einaudi Enciclopedia della Musica, Vol. V "L'unità della musica", Torino, Einaudi, pp. 1065-1068 (avec Simha Arom, Nathalie Fernando, Susanne Fűrniß, Fabrice Marandola, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière et Olivier Tourny).
- [1.4.5] 2007, "Typologie des techniques polyphoniques", in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. V "L'unité de la musique", Editions Actes Sud, p. 1088-1109 (avec Simha Arom, Nathalie Fernando, Susanne Fűrniß, Fabrice Marandola, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière et Olivier Tourny).
- [1.4.6] 2008 (en collaboration avec S. Arom, N. Fernando, S. Fűrniß, F. Marandola & J. Molino), « La catégorisation des patrimoines musicaux de tradition orale », in F. Alvarez-Pereyre (éd.), *Catégories et Catégorisations. Une perspective interdisciplinaire*, Leuven-Paris-Dudley, Peeters, Coll. SELAF 448 [NS 33], pp. 273-313.
- [1.4.7] 2015, (en collaboration avec Marie France Mifune), « Pourquoi la musique est-elle universelle et si diversifiée », in Evelyne Heyer (éd), *Une belle histoire de l'Homme*, p.52-53.

1.5. Articles de catalogues, programmes et dossier de presse.

- [1.5.1] 1999, "La harpe *kunde* des Banda Gbambiya", *La parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale*, Cité de la Musique, musée de la Musique, Paris, pp.129-134.
- [1.5.2] 1999, "La harpe *ngombi* des Ngbaka mabo", *La parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale*, Cité de la Musique, musée de la Musique, Paris, pp.135-138.

- [1.5.3] 2002, Rédaction du Programme des « *Nuits de Bwiti, Culte des ancêtres des Tsogho du Gabon*, Musée du Quai Branly – Festival de radio France et Montpellier, 44p.
- [1.5.4] 2002, Rédaction du Dossier de Presse des « *Nuits de Bwiti, Culte des ancêtres des Tsogho du Gabon*, Musée du Quai Branly – Festival de radio France et Montpellier, 40p.

1.6. Compte-rendus.

- [1.6.1] 1995, compte rendu de « Stokes, Martin : Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place. Oxford : Berg, Ethnic Identities series, *Anthropos*.
- [1.6.2] 1995, « Acquisition d'une collection », Musée de l'Homme, Orchestre de quatre xylophones portatifs à résonateurs multiples banda gbambiya de République Centrafricaine, n° MH 995. 6.1 à 15, Collecté par Sylvie Le Bomin, Mission : Novembre 1994-Février 1995. *Journal des Africanistes* Tome 65- fascicule 1, p177-178.

1.7. Fonctions éditoriales.

- [1.7.1] Membre du Comité Scientifique de la Revue Patrimoines et dynamiques, Revue du Laboratoire universitaire de la tradition orale et des dynamiques contemporaines. Editions Raponda Walker, Libreville Gabon.

1.8. Travaux non publiés.

- [1.8.1] 1992, *Hypothèses sur l'accord des xylophones banda gbambiya*, Mémoire de Maîtrise, Université Paris IV, 1992, 140 p.
- [1.8.2] 1994, *La musique pour xylophones Banda Gbambiya : techniques de jeu et interprétation*, Mémoire de DEA, EHESS, 1994, 251 p.
- [1.8.3] 2000, *Le patrimoine musical des Banda Gbambiya (République Centrafricaine). Catégorisation - Systématique de la musique pour xylophones*, Thèse pour l'obtention du Doctorat (nouveau régime), Sous la direction du Prof. Simha Arom, EHESS, 2 Vol. 383p + 235 p (transcriptions).

2. Audio, vidéo, multimédia et muséologie

2.1. Discographie – Filmographie – Site internet

- [2.1.1] 1995, *Xylophones de l'Ouham-Pendé (Centrafrique)* », Enregistrements, notice, documents photographiques. OCORA/Radio France, C 5694. (Ce disque a reçu deux prix : « Choc du Monde de la musique » et « Cinq diapasos »).
- [2.1.2] 1997, *De l'arbre au xylophone*, film Vidéo Beta, 52 min, Stéréo, couleur. (Mention spéciale du Jury au Bilan du Film Ethnographique, Musée de l'Homme, mars 1997). avec Laurent Venot. Production CNRS AV.
- [2.1.3] 1999, collaboration au disque *La parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale*, Cité de la Musique, musée de la Musique, Paris, page 6.
- [2.1.4] 2002, *Les Tsogho du Gabon ; Le culte du bwiti*, film vidéo DV, 15 min, Stéréo, couleur, Production Laboratoire d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme.
- [2.1.5] 2004, *Chants Atege (Gabon)*, Enregistrements, notice, documents photographiques. OCORA/Radio France, C 560199.
- [2.1.6] 2005a, *Chants Myènè (Gabon)*, Enregistrements, notice (en collaboration avec Florence Bikoma), documents photographiques. OCORA/Radio France.
- [2.1.7] 2005b, Collaboration à la création du site internet *Pierre Savorgnan de Brazza*, Direction des archives de France, Célébrations nationales, <http://www.brazza.culture.fr/fr/index.html>.
- [2.1.8] 2015, prise de vue et conseiller scientifique pour la réalisation du film « Marie femme bongo » de la vitrine Mode de vie du parcours permanent du Musée de l'Homme.

- [2.1.9] 2017, *Mali – Musiques maliennes d’hier et aujourd’hui*, Prise de son des musiques originales par Sylvie Le Bomin, Collection RFI Instrumental, Edition Radio France Internationale.
- [2.1.10] En préparation « Musiques du bwiti des Tsogho du Gabon », coffret de 3 disques compact, enregistrements Radio France, texte et illustrations. Collection Ocora/Radio-France, Harmonia Mundi.

2.2. Constitutions de collection

- [2.2.1] Acquisition pour le Musée de l’Homme d’un orchestre de xylophones des Banda Gbambiya de République Centrafricaine comprenant quatre xylophones ainsi que les différentes parties à diverses phases de leur élaboration.
- [2.2.2] Acquisition pour le Musée de la Musique, d’une collection d’instruments des Gbaya Gbeya de République Centrafricaine comprenant un xylophone portatif à résonateurs multiples et deux tambours sur pied. Élaboration d’une documentation photographique.
- [2.2.3] Acquisition des objets et de la documentation pour le colloque « Pygmées d’Afrique centrale » programmé par le Luto (Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale de l’Université Omar Bongo de Libreville), Proculture (Union Européenne) et accueilli au Centre Culturel Français Saint-Exupéry de Libreville (Gabon) et rédaction des cartels présentant les objets.
- [2.2.4] Collecte d’instruments de musique Bateke (hochets en calabasse, collier de sonnailles, harpe-cithare) et de paniers et corbeilles de différentes ethnies du Gabon.
- [2.2.5] Depuis 2000, constitution d’une collection de vanneries et d’objets usuels d’une vingtaine d’ethnies du Gabon
- [2.2.6] 2015, acquisition d’une trentaine d’objets de la vie quotidienne des Pygmées Bongo (Gabon) pour l’exposition « Mode de vie » du parcours permanent du Musée de l’Homme et pour les collections d’éco-anthropologie.
- [2.2.7] 2016, acquisition d’instruments de musique pour la collection d’anthropologie culturelle du Musée de l’Homme.

2.3. Réalisations muséologiques et expositions.

- [2.3.1] 2007, Conseiller scientifique pour la partie « Ouïe » de l’exposition La Saga de l’Homme (Musée de l’Homme)
- [2.3.2] Mai 2013, Organisation de l’exposition « Vanneries du Gabon » dans le cadre des journées de la diversité pour l’entreprise Total Gabon.
- [2.3.3] Octobre 2015, Conseiller scientifique de différents modules du nouveau Musée de l’Homme. Partie Musique dans la partie « Qui sommes nous ? » ;
 Partie des 5 modes de vie : Marie femme bongo du Gabon (collecte des objets ; prise d’images)
 Modules pour le Balcon des sciences : le métier d’ethnomusicologue et La phylogénie musicale;
 Exposition temporaire d’ouverture : la Table d’ethnomusicologie.
- [2.3.4] Décembre 2015, Exposition de ma collection particulière de vanneries du Gabon (150 objets) à l’Institut Français du Gabon.
- [2.3.5] Mai - Juin 2017, Exposition de ma collection particulière de vanneries du Gabon (150 objets) à l’Institut Français du Gabon.

3. Communications et conférences.

3.1. Communications à des colloques internationaux. Conférences.

- [3.1.1] 29 août-2 septembre 1994 : Séminaire européen d'Ethnomusicologie, Oxford.
 - Communication : « Playing techniques and performance in an oral tradition music ».
- [3.1.2] 29 septembre-2 octobre 1994 : Séminaire européen d'Ethnomusicologie, Alicante.
 - Communication : « Une méthode d'enquête interactive ».
- [3.1.3] 13-18 septembre 1995 : Séminaire Européen d'Ethnomusicologie, Rotterdam.
 - Communication : « From thirty bars to seven strings... ».
- [3.1.4] 1-6 juillet 1997 : Fourth World Conference of the International Council for Traditional Music, Nitra (Slovaquie), communication : présentation du film « De l'arbre au xylophone » (en collaboration avec Laurent Venot).
 - Communication : « La transposition comme procédé de renouvellement musical ».
- [3.1.5] 8-13 mai 2000 : Participation au séminaire interdisciplinaire *Le Bwiti du Gabon*, Université Omar Bongo de Libreville.
 - Communication : « Première approche de la systématique de la musique du Bwiti ».
- [3.1.6] 22-26 janvier 2002 : Participation au colloque *Les Pygmées d'Afrique centrale*, Université Omar Bongo de Libreville/Proculture/CCF.
 - Communication : « Les techniques musicales Pygmées » .
- [3.1.7] 6-13 novembre 2005 : Séminaire américain d'ethnomusicologie, Tucson (Arizona)
 - Communication : « ethnolinguistic, genetic and ethnomusicologie : new perspective in research »
- [3.1.8] 28 octobre-1er novembre 2008: Patrimoines musicaux: circulation et contacts", Montréal
 - Communication : " Identité musicale et absence de territoire : le cas des Pygmées du Gabon "
- [3.1.9] 11 – 13 novembre 2008 : Conférence Imaco sur les masques du monde, Bangkok
 - Communication : « Masks of Gabon : concept and typology”
- [3.1.10] 17 Février 2010 : Recent Research among Congo Bassin Hunter-Gatherers and Farmers University of New Mexico, Albuquerque NM
 - Communication : “Pygmies and Farmers Music in Gabon »
- [3.1.11] 22 – 24 septembre 2010. : *International Conference on Congo Basin Hunter-Gatherers*, Montpellier
 - Communication : The Pygmies of Gabon and their neighbors: Musical Systematics, Categorization and phylogeny
- [3.1.12] 11-16 octobre 2010 : *Atelier thématique "Contemporary Approaches in Heritage Preservation"*, IRD, Programmes CORUS et AIRES-Sud, ", Mombasa (Kenya)
 - Communication : Systématique et phylogénie musicales pour la reconstruction de l'histoire des populations de tradition orale d'Afrique central
- [3.1.13] 13 – 19 Juillet 2011 : *41st ICTM World Conference*, St John's
 - Communication : The Pygmies of Gabon and their neighbors: Musical Systematics, Categorization and phylogeny
- [3.1.14] 16 – 20 Novembre 2011 : *Joint Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology*, Philadelphie
 - Communication : Territoriality and nomadism among gabonese music-cultural groups
- [3.1.15] 23 Mai 2013 (en collaboration avec Jean Emile Mbot), Diversité culturelle des Pygmées d'Afrique centrale et du Gabon, Total Gabon, Port Gentil, Gabon.
- [3.1.16] 25-28 Juin 2013 : *10th Conference on Hunting and Gathering Societies*, Liverpool,
 - Communication : Bongo pygmies in Gabon and the influences of neighbours on cultural heritage.

- [3.1.17] 11_17 juillet 2013 : *42 ICTM World Conference*, Shanghai Conservatory of Music
 • Communication : The musical patrimonies of Bongo pygmies from Gabon : patrimonies under influences
- [3.1.18] 19 Mai 2014 (en collaboration avec Jean-Emile Mbot), Les Pygmées du Gabon : origine et diversité au XXIème siècle, Institut Français du Gabon.
- [3.1.19] 17 Février 2014, Pygmies people and their musics, Duquesne University, Pittsburgh.
- [3.1.20] 14 novembre 2014 : Joint Annual Meeting of the Society for *Ethnomusicology*, Pittsburgh
 • Communication : Using a phylogenetic approach in ethnomusicology : what about the evolution of musical Gabonese heritage.
- [3.1.21] 8 mai 2015, Les musiques du Gabon et leurs spécificités, Institut Français du Gabon.
- [3.1.22] 16 juillet 2015 : *43 ICTM World Conference* Astana :
 • Communication : The evolution of musical Gabonese patrimonies.
- [3.1.23] 21 août 2015, Musiques vocales du Gabon, Rencontre Les chœurs à l'unisson, Libreville, Gabon.
- [3.1.24] 10 et 11 Décembre 2015 : Participation à deux ateliers d'animation pour les scolaires dans le cadre de la célébration du 10^{ème} anniversaire de la convention UOB/MNHN : « Raconte-moi la vie en forêt » ; « Diversité génétique et diversité culturelle des populations du Gabon »
- [3.1.25] 11 décembre 2015 (en collaboration avec Séraphin Mfolo), Regards croisés sur les enquêtes anthropologiques, Célébration du 10^{ème} anniversaire de la convention UOB/MNHN, Institut français du Gabon, Libreville.
- [3.1.26] 13 février 2016, Concept and performance in xylophone music of the Banda Gbambiya. République Centrafricaine. British Columbia University, Vancouver
- [3.1.27] 17-21 février 2016 : Society for Cross-Cultural Research, Portland,
 • Communication : "What a comparative musical study could tell us about Bongo diversity ? »
- [3.1.28] 09 au 13 Mars 2016 : *Ictm Study group "Historical sources"*, Musée de l'Homme, Paris
 • Communication en collaboration avec Jérémie Gardent : The contribution of phylogenetical musical analysis to the reconstruction of history of populations with oral tradition.
- [3.1.29] 8 au 11 juin 2016 : Fourth International Conference on Analytical Approaches to World Music (AAWM2016), New York
 • Communication : The evolution of musical Gabonese heritage : a musical phylogenetic approach"

3.2. Communications et conférences à des colloques nationaux, des journées d'études ou des séminaires de recherche.

- [3.2.1] 1992-2003 : Présentation des travaux en cours lors du séminaire de recherche de Simha Arom dans le cadre de la formation doctorale de l'EHESS.
- [3.2.2] 7-9 octobre 1994 : Journées d'Étude de la Société Française d'Ethnomusicologie, La Croix en Touraine.
 • Communication : « Transmission de savoirs non verbalisés et apprentissage dans un répertoire instrumental ».
- [3.2.3] 10 novembre-12 novembre 1995 : Journées d'Étude de la Société Française d'Ethnomusicologie, Saint Malo.
 • Communication : « Typologie des xylophones d'Afrique Centrale ».

- [3.2.4] 19 novembre 1995 : Les musiques pour xylophones de l'Ouham-Pendé. République Centrafricaine, Séminaire de l'UMR 9957 du CNRS au Musée de l'Homme.
- [3.2.5] 28 mai 1996, La musique banda gbambiya pour xylophones, Séminaire doctoral, Université de Saint-Denis
- [3.2.6] 9 janvier 1997, Le document vidéo en tant que témoignage d'une tradition : la facture instrumentale, Enseignement du LACITO
- [3.2.7] 20 mai 1997 : Apprentissage et transmission des musiques pour xylophones Banda gbambiya, Université de Paris Sorbonne Paris IV, UFR de Musique et Musicologie.
- [3.2.8] 6-8 novembre 1997 : Participation à la table ronde internationale *L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale*, CNRS-Lacito et ESCOM, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.
- [3.2.9] 3 décembre 1997, Expérience audio et vidéo en savane, Enseignement du LACITO
- [3.2.10] 9 décembre 1998, L'enregistrement vidéo : du document de terrain au film, Enseignement du LACITO
- [3.2.11] 7 février 2000, Le patrimoine musical des Banda Gbambiya (République Centrafricaine). Catégorisation - Systématique de la musique pour xylophones Séminaire de l'UMR 9957 du CNRS au Musée de l'Homme,
- [3.2.12] 4 novembre 2000 : De la diversité des traditions musicales en Afrique noire, Centre Culturel Français de Libreville (Gabon)
- [3.2.13] 24 janvier 2002 : Les techniques musicales des Pygmées d'Afrique centrale, Centre Culturel Français de Libreville (Gabon)
- [3.2.14] 27 novembre 2002 : Les messages de la voix dans le culte du Bwiti des Tsogho du Gabon, Université Rennes 2
- [3.2.15] 13 mars 2003 : Une anthropologie au Gabon, Conférences Transboréal
- [3.2.16] 20 mai 2003 : Journée scientifique de l'UMR 8099 Langues–Musiques–Sociétés, Université Paris V : « Quand le terrain se déplace : le Bwiti à Montpellier ».
- [3.2.17] 29-31 mai 2003 : Journées d'Étude de la Société Française d'Ethnomusicologie, Mèze.
- Communication : « La musique des Bateke : perspectives diachroniques avec 30 ans d'archives ».
- [3.2.18] 17 juin 2008 : De l'ethnomusicologie en éco-anthropologie présentation, Museum National d'histoire naturelle.
- [3.2.19] 12 février 2009, *La phylogénie appliquée à l'histoire des musiques du Gabon*, Séminaire du groupe de travail catégorisation de l'UMR LMS, Villejuif.
- [3.2.20] 12 mars 2010 : Réunion de la Société Française de Systématique, « Systématique exotique », Museum National d'Histoire Naturelle, Paris
- Communication : « Systématique et phylogénie musicales pour la reconstruction de l'histoire des populations de tradition orale d'Afrique centrale »
- [3.2.21] 17 juin 2010 : *Journée d'études Catégorisation et dynamique des contacts de populations* CNRS FRE 3324 et MNHN UMR 7206, Paris, MNHN
- Communication : La catégorisation musicale comme révélateur de contacts et de migrations.
- [3.2.22] 27 mai 2011 : *Journées d'étude de la Société française d'ethnomusicologie*, Paris.
- Communication : Sur une coopération interuniversitaire franco-gabonaise en ethnomusicologie
- [3.2.23] 26 Juin 2011, Le métier d'ethnomusicologue, Les métiers du Museum, Auditorium de la Grande Galerie
- [3.2.24] 24 octobre 2011, Systématique, catégorisation et phylogénie musicales., Equipe Génétique de l'UMR 7206
- [3.2.25] 31 octobre 2011 : *journée interdisciplinarité*, MNHN, Paris

- En collaboration avec Pierre Darlu : Le paradigme méthodologique en phylogénie : de la biologie aux sciences humaines et sociales
- [3.2.26] 17 janvier 2012, Les musiques rituelles du Gabon, Cité de la Musique.
- [3.2.27] 14-16 Mars 2013 : *Colloque Musique et enregistrement*, Université Rennes 2
 - Communication : L'enregistrement en ethnomusicologie
- [3.2.28] 18 juin 2014 (en collaboration avec jérémy Gardent), Transposition de la systématique et de la catégorisation musicales à la cladistique, Séminaire de l'équipe systématique et catégorisation culturelles.
- [3.2.29] 7 Février 2015, Les musiques des Pygmées du Gabon, Séminaire doctoral en ethnomusicologie de Simha Arom et de Susanne Fűrniiss, Musée de l'Homme.
- [3.2.30] 30 mai 2015, Quelques antagonismes binaire/ternaire dans les musiques du Gabon. Séminaire doctoral d'ethnomusicologie de Simha Arom et de Susanne Fűrniiss, Musée de l'Homme
- [3.2.31] 9 Juillet 2015, La diversité des musiques du Monde, Conférence du soir Sorbonne Universités, Université paris IV, <https://www.youtube.com/watch?v=aDPzxXHxHYM>
- [3.2.32] 13 Novembre 2015 : Journée inaugurale du Collegium Musicae dans le cadre de Sorbonne Universités, Paris, Philharmonie.
 - Communication : Systématique, catégorisation et phylogénie musicales,
- [3.2.33] 25 février 2016, Transfert de concepts et de méthodes entre ethnomusicologie et phylogénie, Séminaire de l'équipe Systématique et catégorisation culturelles, Musée de l'Homme.
- [3.2.34] 18 janvier 2016, les Pygmées du Gabon et leurs musiques, Les Amis du Musée de l'Homme, Musée de l'Homme
- [3.2.35] 04 Mars 2016 (en collaboration avec Guillaume Lecointre), presentation de l'article : The evolution of musical diversity: the key role of vertical transmission, Sylvie Le Bomin, Guillaume Lecointre and Evelyne Heyer dans le cadre du séminaire de l' UMR 7205 CNRS-MNHN-UPMC-EPHE « Institut de SYstématique, Evolution, Biodiversité » (ISYEB),
- [3.2.36] 23 juin 2016, De la musique comme élément du paysage sonore : diversité et évolution musicales dans des populations d'Afrique centrale, Les débats citoyens pour la planète, Ministère de l'environnement, de l'énergie et de la mer. <http://www.developpement-durable.gouv.fr/Jeu-di-23-juin-Les-sons-de-la.html>
- [3.2.37] 24 juin 2016 (en collaboration avec Guillaume Lecointre et Géraldine Robic), Phylogénie des harpes d'Afrique centrale, Séminaire doctorale d'ethnomusicologie et Chaire GeacMus, Musée de l'Homme.
- [3.2.38] 18 juillet 2016, Les musiques du Gabon, Conférence du soir Sorbonne Universités, Université paris IV.
- [3.2.39] 2 novembre 2016, (en collaboration avec Géraldine Robic et Pierre Darlu), Diversité et transformations des harpes d'Afrique centrale, Colloque de restitution finale de la Chaire Geacmus, Université Paris IV.

3.3. Organisation de Colloques

- [3.3.1] 1995-2001 - Organisation de 6 Journées d'Étude de la Société Française d'Ethnomusicologie.
- [3.3.2] 9 mars 1998 - Responsable scientifique et organisatrice du parcours musical en Afrique pour la Société des Africanistes.
- [3.3.3] 22-26 janvier 2002 - Co-organisation du Colloque « Pygmées d'Afrique centrale » programmé par le LUTO (Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale de l'Université Omar Bongo de Libreville), Proculture (Union Européenne) et accueilli au Centre Culturel Français Saint-Exupéry de Libreville (Gabon).
- [3.3.4] 27 novembre 2002 - Co-organisation d'une Journée d'Étude « la voix et le rituel », Département de Musicologie de l'Université Rennes 2.

- [3.3.5] 7 au 18 janvier 2008, Organisation du premier séminaire international et interdisciplinaire pour la réalisation du programme Corus/Patrimus
- [3.3.6] 5 au 9 janvier 2009, Organisation deuxième séminaire international et interdisciplinaire pour la réalisation du programme Corus/Patrimus
- [3.3.7] Décembre 2015 : Organisation de la célébration du 10^{ème} anniversaire de la convention MNHN/UOB (colloque, conférences, exposition de panier) avec la collaboration de l'Institut Français du Gabon. www.ambafrance-ga.org/IMG/pdf/depliant-mnhn-uob-2015-v6_3_.pdf?1574/...
- [3.3.8] *Année 2017 : Organisation et coordination du programme de l'Institut français au Gabon « Regards croisés sur les patrimoines gabonais : du Patrimoine naturel au patrimoine culturel ».*

3.4. Prestations dans les Média

- [3.4.1] 15 septembre 1996 : Participation à l'émission hebdomadaire « Les magiciens de la Terre » de Daniel Caux, France Musique.
- [3.4.2] 11 juin 1999, Interview dans « Le Monde » par Véronique Mortaigne.
- [3.4.3] 8 novembre 2000 : Invitée à l'émission quotidienne « Télémidi », RTG (Radio-Télédiffusion Gabonaise).
- [3.4.4] Mai et Juillet 2002 :
- a) Conférences de Presse au Musée du Quai Branly, à l'Hôtel Intercontinental de Libreville et au « Festival Radio-France et Montpellier » pour la promotion des « Nuits du Bwiti » présentées à Montpellier les 25 et 27 Juillet.
 - b) Différentes prestations dans les média (Magazine et Informations) pour la promotion des « Nuits du Bwiti » présentées les 25 et 27 Juillet au festival de Radio France et Montpellier en collaboration avec le Musée du Quai Branly. (France-Culture, France-Musiques, France Bleue, France-Info, Radio-France Internationale, Canal +, Beaux Arts Magazine, l'Express, le Figaro, etc.).
- [3.4.5] Janvier 2003, Interview par Baudoin Eschappasse. « Portrait d'une ethnologue en Afrique ». *Le Point*.
- [3.4.6] Juin 2003, Interview par Baudoin Eschappasse. « Portrait d'une ethnologue en Afrique ». *Atmosphères*.
- [3.4.7] Novembre 2004 : Interview par Marie Odile Monchicourt (France Culture) ;
Emission pour la Radio Suisse Romande sur le culte du Bwiti au Gabon.
- [3.4.8] Avril 2005 : Interview par Bernard Nageotte pour RFI (Site internet au campus numérique de l'AUF à Libreville)
- [3.4.9] Avril 2006, Article de 4 pages dans le magazine Ushuaïa.
- [3.4.10] 5 décembre 2008 : participation à l'émission « Couleurs du monde » animée par Françoise Degeorges, France Musique.
- [3.4.11] 13 février 2012 ; Profession « ethnomusicologue », Canal Académie.
- [3.4.12] 4 novembre 2015, Interview par Caroline Roux, La matinale d'Europe 1, <http://www.europe1.fr/emissions/linterview-decouverte/le-bomin-je-voulais-travailler-avec-des-musiciens-vivants-2541709>
- [3.4.13] 4 mars 2016, Invitée de l'émission « Partons en live » d'André Manoukian sur France Inter. <https://www.franceinter.fr/emissions/partons-en-live/partons-en-live-04-mars-2016>

3.5. Valorisation de la recherche et expertise

- [3.5.1] 1996 : À la demande du Musée National Boganda (Bangui, Centrafrique), copie du fonds intégral d'archives sonores élaborées par Simha Arom entre 1964 et 1967.
- [3.5.2] 12 et 13 juin 1999 : Conseillère artistique à la Cité de la Musique (Paris) pour deux concerts de musiques pour harpes banda gbambiya (République Centrafricaine) dans le cadre de l'exposition sur les harpes d'Afrique centrale « La parole du fleuve ».
- [3.5.3] 2000 : Installation et organisation du laboratoire d'archivage des fonds sonores du LUTO, Université Omar Bongo (Libreville, Gabon), sur convention avec le Musée National des Arts et Traditions Populaires du Gabon.
- [3.5.4] 26 janvier 2002 : Production artistique du concert « Edzengi », Musiques des Pygmées baka au Centre culturel français de Libreville.
- [3.5.5] 25 et 27 juillet 2002 : Expertise, conception artistique et scientifique de la production de deux cérémonies du culte du Bwiti des Tsogho du Gabon. Coproduction du Musée du quai Branly et du Festival Radio-France à Montpellier. Réalisation des démarches administratives nécessaires au déplacement du groupe et recherche de subventions auprès des autorités gabonaises.
- [3.5.6] Novembre 2004 : création du site internet sur les musiques traditionnelles d'Afrique centrale hébergé au campus numérique de l'Agence Universitaire de la Francophonie, Université de Libreville, Gabon. <http://musiques-traditionnelles.ga>
- [3.5.7] 2007 : Conseiller scientifique pour la partie « Ouïe » de l'exposition La Saga de l'Homme (Musée de l'Homme)
- [3.5.8] Mai 2013 : Organisation de l'exposition « Vanneries du Gabon » dans le cadre des journées de la diversité pour l'entreprise Total Gabon.
- [3.5.9] Septembre 2013 : Organisation des Journées d'intégration des nouveaux arrivants pour l'entreprise Total Gabon (ateliers thématiques, conférence).
- [3.5.10] Octobre 2015 : Conseiller scientifique de différents modules du nouveau Musée de l'Homme. Partie Musique dans la partie « Qui sommes nous ? » ;
- [3.5.11] Partie des 5 modes de vie : Marie femme bongo du Gabon (collecte des objets ; prise d'images)
 - Modules pour le Balcon des sciences : le métier d'ethnomusicologue et La phylogénie musicale;
 - Exposition temporaire d'ouverture : la Table d'ethnomusicologie.
- [3.5.12] Décembre 2015 : Exposition de ma collection particulière de vanneries du Gabon (150 objets) à l'Institut Français du Gabon.

4. Programmes nationaux et internationaux

- [4.1] 1996 : À la demande du Musée National Boganda (Bangui, Centrafrique), copie du fonds intégral d'archives sonores élaborées par Simha Arom entre 1964 et 1967.
- [4.2] 2000 : Installation et organisation du laboratoire d'archivage des fonds sonores du LUTO (2000 heures d'enregistrements), Université Omar Bongo (Libreville, Gabon), sur convention avec le Musée National des Arts et Traditions Populaires du Gabon.
- [4.3] 2002 : Élaboration d'une convention entre l'UMR 8099 Paris V/CNRS et le LUTO (Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale de l'Université Omar Bongo) pour la collaboration scientifique sur le projet d'un Atlas des Musiques du Gabon.
- [4.4] 2002-2005 : Responsable du programme d'étude des musiques des plateaux Bateke et des musiques Myènè financé par la Présidence de la République Gabonaise.
- [4.5] 2004 : Élaboration d'une convention entre le Département Hommes-Natures-Sociétés du Muséum national d'Histoire naturelle (Paris) et l'Université Omar Bongo (Libreville) en vue d'une collaboration dans l'enseignement la recherche et la diffusion des connaissances.

- [4.6] 2005 – 2008 : membre et coordinatrice sur le terrain du programme « Histoire génétique des populations Pygmées du Gabon », ACI dirigée par Pr. Evelyne Heyer, MNHN.
- [4.7] 2006 – 2009 : membre et coordinatrice au Gabon du programme ANR « La mobilité ancestrale face à la percée des routes forestières en Afrique centrale : le cas des chasseurs-cueilleurs pygmées », Dirigé par Pr. Serge Bahuchet, MNHN.
- [4.8] 2007 – 2010 : Co-responsable avec Pr. Jean-Emile Mbot du programme Corus 6144 « Patrimoines musicaux et Sociétés (Gabon - Sud Cameroun), Programme financé par le Ministère des Affaires Etrangères français.
- [4.9] 2012-2013 : Labex 1 « Étude interdisciplinaire de la diversité culturelle et de son évolution »
- [4.10] 2013 – 2016 : membre du programme ANR « Description, Indexation, Accés aux Documents Ethnomusicologiques et Sonores », Dirigé par Julien PINQUIER (Institut de Recherche en Informatique de Toulouse)
- [4.11] 2014 – 2015 : Labex 2 « Etude des processus d'évolution des répertoires musicaux dans les sociétés de tradition orale du Gabon »
- [4.12] 2014 : ATM 1 Les dynamiques socio-écosystémiques : entre perturbations et résiliences environnementales et culturelles (D S-E) : « Dynamique d'évolution des identités sociales et culturelles face à l'urbanisation du milieu de vie : Le cas des Pygmées Akoa et des Myènè du Gabon »
- [4.13] 2015 : ATM 2 Dynamique d'évolution identitaire et de gestion traditionnelle des écosystèmes : le cas des Pygmées akoa et des Orungu du Gabon.
- [4.14] 2015 – 2016 : Membre de la double chaire GeacMus (Geste – Acoustique – Musique) de Sorbonnes Universités. Dirigé par Susanne FÜRNISS (MNHN). Responsable de l'axe : Phylogénie des harpes d'Afrique centrale.
- [4.15] 2017 – 2018 : Responsable du programme Emergence (SU) Diversité et évolution des harpes d'Afrique centrale : Kundi
- [4.16] 2017 : Responsable du programme ATM « Etude des processus d'évolution des harpes d'Afrique centrale ».

5. Enseignement – Encadrements d'étudiants – Participation à des Jurys

5. 1. Enseignement

- [5.1.1] 1991-1995 Maître Auxiliaire en Éducation Musicale au Rectorat de Versailles.
- [5.1.2] 1995-1998 Chargée de cours à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand (niveau DEUG et DU) : « Introduction aux musiques et techniques musicales africaines ».
- [5.1.3] 1995-2001 Chargée de cours à l'Université de Saint Denis (niveau Licence) : « Méthodologie d'étude des techniques musicales africaines » .
- [5.1.4] 1996-2000 Chargée de cours au Centre de Formation des Musiciens Intervenants de l'Université Rennes 2 : « Introduction aux musiques africaines ». Depuis 1999, introduction aux musiques traditionnelles des cinq continents.
- [5.1.5] 1999 Chargée de cours à l'Université Paris X « Initiation à l'esthétique des musiques traditionnelles », 1h30 hebdomadaire.
- [5.1.6] 4-9 nov. 2000 Animation d'un atelier ouvert aux étudiants en DESS tourisme et en cursus d'anthropologie à l'Université Omar Bongo de Libreville.
- [5.1.7] Année universitaire 2000-2001 Chargée de cours à l'Université Rennes 2. Enseignement niveau DEUG et Licence (123 heures). DEUG ; Licence ; Capes-Agrégation.
- [5.1.8] Année Universitaire 2001-2002 ATER à l'Université Rennes 2. (196 heures). DEUG ; Licence ; Maîtrise ; Capes-Agrégation.

- [5.1.9] Année Universitaire 2002-2003 ATER à l'Université Rennes 2. (196 heures). DEUG ; Licence ; Maîtrise ; Capes-Agrégation.
- [5.1.10] Février 2003 Séminaire de maîtrise au Département d'Anthropologie de l'Université Omar Bongo (Libreville – Gabon), 5 heures.
- [5.1.11] Mars 2004 : 12 heures d'enseignement au département d'anthropologie de l'Université Omar Bongo (Deug, Licence, Maîtrise, DEA , DESS tourisme).
- [5.1.12] Février 2005 : 14 heures d'enseignement au département d'anthropologie de l'Université Omar Bongo (Licence, Maîtrise, DEA)
- [5.1.13] Depuis 2005 : responsable du module « initiation à l'ethnolinguistique et à l'ethnomusicologie », Master 1, spécialité EDTS, Museum national d'Histoire naturelle.
- [5.1.14] Depuis 2007 : responsable du module « Identités Culturelles », Master 1, spécialité EDTS, Museum national d'Histoire naturelle.
- [5.1.15] Année Universitaire 2005-2006 : Coordinatrice d'un programme d'enseignement au Département d'Anthropologie de l'UOB (Niveaux Licence 1-2-3 et Master1-2) dans le cadre de la convention entre l'UOB et le MNHN
- [5.1.16] Depuis Septembre 2007 : responsable du module de L3 « Ethnomusicologie » et de M1 « Musiques et Sociétés » au Département d'Anthropologie de l'Université Omar Bongo de Libreville.
- [5.1.17] Octobre 2008 : Atelier de formation et de sélection d'étudiants pour le traitement de problématique sur les patrimoines culturels, naturels et immatériels (recommandations de l'unesco), Libreville – Gabon.
- [5.1.18] Depuis septembre 2010 : co-responsable des modules de M2 « Interdisciplinarité » et « Paramétrisation et Catégorisation » au Département d'Anthropologie de l'Université Omar Bongo de Libreville.
- [5.1.19] Février 2014 : professeure invitée à Duquesne University
- [5.1.20] Juillet 2015 : Conférence dans le cadre des Universités d'été de Sorbonne Universités à Paris IV
- [5.1.21] Février 2016 : professeure invitée à British Columbia University School of Music
- [5.1.22] Depuis Mai 2016, Mise en place des Cours Museum « Instruments de musique : organologie et classifications » et « Instruments de musique Représentations symboliques et gestuelle » - 60 heures.
- [5.1.23] Juillet 2016 : Conférence dans le cadre des Universités d'été de Sorbonne Universités à Paris IV

5. 2. Encadrements d'étudiants

Encadrement d'Etudiants de M2

- [5.2.1] 2002, Essono Obiang Roland Petron –encadrement sur le terrain et direction du mémoire, 24 mois. Université Omar Bongo de Libreville.
- [5.2.2] 2003, Dupond Soizic – Directeur du mémoire, 12 mois, Université de Rennes 2.
- [5.2.3] 2004, Castro Monica – Serge Bahuchet, encadrement sur le terrain, 3 mois. MNHN
- [5.2.4] 2004, Delêtre Marc – Serge Bahuchet, encadrement sur le terrain, 3 mois. MNHN
- [5.2.5] 2005, Mifune Marie France – Bernard Lortat Jacob, Collecteur du corpus, 12 mois, Université Paris X Nanterre.
- [5.2.6] 2005, Lechaux Émeline – Frank Alvarez Pereyre, Collecteur du corpus, 12 mois, Université paris V.
- [5.2.7] 2005, Schmidt Antoine – Serge Bahuchet, encadrement sur le terrain, 3 mois. MNHN.
- [5.2.8] 2005, de Ruyter Magali – Hugo Zemp, encadrement sur le terrain et tuteur, 12 mois. Université Paris X Nanterre.

- [5.2.9] 2010, Zang Larissa Ninon, Directeur de Mémoire et encadrement sur le terrain Université Omar Bongo. 24 mois.
- [5.2.10] 2010, Ndong Christian, Directeur de Mémoire et encadrement sur le terrain Université Omar Bongo. 24 mois.
- [5.2.11] 2011, Bruneau Pierre, Serge Bahuchet, encadrement sur le terrain, 3 mois. MNHN.
- [5.2.12] 2012, De Palaminy Adèle, Serge Bahuchet, encadrement sur le terrain, 3 mois. MNHN.
- [5.2.13] 2012, Lemarcis Anne, Serge Bahuchet, encadrement sur le terrain, 3 mois. MNHN.
- [5.2.14] 2013, Lacombe Claire, Susanne Fürniss, Tuteur, 12 mois, Université Nanterre.
- [5.2.15] 2013, Herment Marie, Serge Bahuchet, encadrement sur le terrain, 3 mois. MNHN.
- [5.2.16] 2015, Yangari Albert, Directieur du mémoire et encadrement sur le terrain, 24 mois, Université Omar Bongo.

Encadrement de doctorants

- [5.2.17] Faurie Charlotte – Michel Raymond, Institut des Sciences de l'Evolution de Montpellier. Encadrement sur le terrain. Article Commun, 36 mois
- [5.2.18] Sabinot Catherine – Serge Bahuchet, MNHN. Encadrement sur le terrain. 36 mois
- [5.2.19] Verdu Paul – Evelyne Heyer, MNHN. Encadrement sur le terrain. Trois articles en commun, 36 mois.
- [5.2.20] Soengas Beatriz, Serge Bahuchet, MNHN, Encadrement sur le terrain. 36 mois.
- [5.2.21] Robillard Marine, Serge Bahuchet, MNHN, Encadrement sur le terrain. 36 mois.
- [5.2.22] Billard Emeric, Serge Bahuchet, MNHN, Encadrement sur le terrain. 36 mois.
- [5.2.23] Boussougou Alain, Frank Alvarez Pereyre, Paris V, Encadrement administratif dans le cadre de la convention UOB/MNHN, 48 mois.
- [5.2.24] Ekomie Landry, Frank Alvarez Pereyre, Paris V, Encadrement administratif dans le cadre de la convention UOB/MNHN, 48 mois.
- [5.2.25] Tsitsi Sijosky Alex, Frank Alvarez Pereyre, Paris V, Encadrement administratif dans le cadre de la convention UOB/MNHN, 48 mois.
- [5.2.26] Madjinou Lise carmen, Frank Alvarez Pereyre, Paris V, Encadrement administratif dans le cadre de la convention UOB/MNHN, 48 mois.
- [5.2.27] Mifune Marie France, Frank Alvarez Pereyre, EHESS, Encadrement sur le terrain. Deux articles en commun. 48 mois.
- [5.2.28] Lechaux Emeline, Frank Alvarez Pereyre, EHESS, Encadrement sur le terrain. Collectrice d'une partie du corpus, Un article en commun. 48 mois.
- [5.2.29] Gardent Jeremy, Co-directeur de thèse avec Evelyne Heyer, Encadrement sur le terrain. Un article en commun. 36 mois.

5. 3. Participation à des Jurys

- [5.3.1] Juin 1998 Membre du Jury des soutenances de quatre DU à l'Université Blaise Pascal de Clermont Ferrand.
- [5.3.2] depuis 2008, Membre du Jury des contrats doctoraux du Mueum.
- [5.3.3] depuis 2008, Membre du Conseil de l'école doctorale du MNHN
- [5.3.4] depuis 2008, Membre du Jury du tronc commun du Master du MNHN
- [5.3.5] depuis 2014, Membre des comités de thèse des étudiants des trois UMR du Département Homme – Nature – Société en tant que référent de l'école doctorale.

Jury de thèse :

- [5.3.6] 2012, Mifune Marie France, EHESS
- [5.3.7] 2014, Madjinou Lise Carmen, Paris V
- [5.3.8] 2014, Ovono Rolyne, Paris V