



HAL
open science

De la musique considérée comme une philosophie (chez les Pygmées Aka de Centrafrique)

Serge Bahuchet

► **To cite this version:**

Serge Bahuchet. De la musique considérée comme une philosophie (chez les Pygmées Aka de Centrafrique). Dehoux, Fürniss, Le Bomin, Olivier, Rivière et Voisin. Ndroje balendro, musiques, terrains et disciplines (textes offerts à Simha Arom, Peters-Selaf, Paris, pp.57-65, 1995. hal-00397166

HAL Id: hal-00397166

<https://hal.science/hal-00397166>

Submitted on 17 Dec 2010

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.

Ndroje balendro

Musiques, terrains et disciplines

Textes offerts à Simha Arom

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

SELAF n° 359

Publié avec le concours
de la SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ETHNOMUSICOLOGIE

PEETERS

PARIS
1995

De la musique considérée comme une philosophie (chez les Pygmées Aka de Centrafrique)

Serge BAHUCHET
Ethnoécologiste, CNRS, Paris

« S. A. : ... Je vais vous donner un exemple extrême : la première fois que j'ai entendu chanter les Pygmées (en vous le racontant, j'en ai encore des frissons dans le dos). C'est une musique que vous ne connaissez pas, que vous n'avez aucune raison d'avoir jamais entendue, et pourtant, vous la connaissez, sans la connaître. C'est probablement l'un des grands mystères de la musique, ce qu'elle a de plus puissant. Elle se situe en nous à des niveaux vraiment archétypiques ou si l'on préfère, d'inconscient collectif.

Q : Mais complètement indépendant des cultures ?

S. A. : Au-delà, avant, derrière ; en tant qu'individu, je ne la connais pas, mais en tant qu'*être*, j'y réagis fortement ; le "poids spécifique" de cette musique me parle, m'atteint quelque part où moi-même je ne m'atteins pas. » (Arom 1987a : 20).

Polyphonies

Nous sommes quelques-uns à avoir eu le privilège d'être assis au centre du cercle des huttes de feuilles, dans la nuit éclairée du seul feu de camp, écoutant de toutes nos oreilles cet incroyable enchevêtrement de sons, de mélodies, où le nombre des chanteurs crée une profondeur qui ne semble avoir que la nuit comme égale, une épaisseur amplifiée dans la voûte des arbres par la résonance des crécelles des grillons. Pour l'ethnoécologiste que je suis, les entrelacs des voix de ces femmes et de ces hommes évoquent inmanquablement le foisonnement de la forêt équatoriale où vivent les Aka.

Il revient à Simha Arom le mérite de nous avoir enseigné quelle organisation rigoureuse règne sous cette formidable liberté, ce qui rend cette musique encore plus extraordinaire. Dans la polyphonie vocale aka, les paroles disparaissent complètement pour laisser place à quelques syllabes non significatives, voire à des voyelles isolées, qui servent de support aux voix : nulle sujétion de la mélodie aux paroles, en ce sens on peut parler d'une musique « pure ». Les pièces musicales sont chantées, selon un tempo et une dynamique invariables,

par toute personne présente qui le souhaite, de un à quarante chanteurs, selon la taille de la communauté¹.

Pour son orientation mélodique, le chanteur aka dispose, pour chaque pièce, d'un modèle extrêmement simple et le plus souvent implicite, qu'il connaît parfaitement, ligne mélodique tout à fait comparable au *cantus firmus* médiéval (Arom 1987/1978).

Les pièces elles-mêmes sont constituées de périodes de durée constante, qui sont indéfiniment reprises, revêtues de multiples variations. Ainsi cette musique, alors qu'elle est répétitive, donne-t-elle à l'auditeur européen l'impression d'un perpétuel développement. Cela provient du fait que les Aka superposent de nombreux contrepoints, « tuilant » les points de reprise jusqu'à les brouiller et les estomper totalement. Il s'agit donc d'une musique cyclique, que l'on peut considérer comme un vaste « *ostinato* à variations ».

La réalisation des pièces polyphoniques est, elle aussi, des plus remarquables : il n'y a nulle entente préalable ni assignation des parties vocales à l'intérieur d'un morceau aux divers participants. Qui plus est, le système polyphonique aka permet un libre parcours du registre vocal total, et donc là non plus il n'y a assignation préalable ; les femmes peuvent prendre les parties des hommes et vice versa, chacun étant libre de passer d'une partie à l'autre à n'importe quel moment. La part d'aléatoire est, on le voit, très importante puisque « personne ne sait à l'avance ce que tout autre que lui-même va chanter dans la seconde qui suit... » (Arom et Dehoux 1978). On relève donc, dans l'exécution, une circulation entièrement libre et aléatoire du matériau mélodique entre différents participants.

« Grâce à son enculturation – c'est-à-dire à l'apprentissage de sa propre culture – chaque membre de la communauté sait parfaitement, en tout point de la période de chaque chant, et par rapport à ce point-là, quelles variations il peut exécuter. [...] Dès lors, il n'y a plus à s'étonner de la variété des improvisations effectuées au cours de l'exécution d'une polyphonie chantée. C'est que tous les membres de la population disposent d'un "stock" de formules, sortes de modules mélodiques propres à chaque pièce et utilisables à tel ou tel moment précis de sa période de base. De même qu'en parlant, le locuteur d'une langue peut, à chaque instant de la phrase qu'il énonce, choisir entre plusieurs termes de sens semblable, de même chaque Aka choisit intuitivement, au moment approprié, celle des formules mélodiques qu'il préfère énoncer à ce stade du chant. Aussi, dans leur "horreur de l'unisson", ces musiciens étonnants veillent à chanter toujours des formules différentes ; et si une coïncidence veut qu'apparaisse un unisson entre plusieurs chanteurs, il y a aussitôt divergence dans le choix des formules afin d'éviter cet unisson, redouté autant que les silences. » (Arom 1987/1978 : 4-5).

1. On trouvera de nombreux exemples de ces polyphonies dans les disques de S. Arom ; parmi ceux-ci les pièces des plages 9 à 11 du CD 2, dans Arom 1987 (1978), nous semblent caractéristiques. Outre les importantes notices des disques, les principaux textes consacrés à la musique des Pygmées sont Arom 1985, 1987b et 1991a.

Ainsi cette musique très simple dans sa quintessence présente-t-elle comme une contradiction entre un fait musical rigoureusement structuré dans son résultat mais qui s'appuie sur une pratique en apparence aléatoire¹.

Musique fonctionnelle

Pour Arom (1985 : 44), « ces musiques sont fonctionnelles en ce qu'elles ne sont pas abstraites de leur contexte culturel ». De fait, c'est la définition minutieuse des catégories musicales effectuée par Arom qui a permis aux ethnologues de mettre à jour un ensemble de rituels, dans une société où la religion ne s'explique pas oralement, et dont la pratique religieuse est discrète. Nous avons ainsi pu montrer comment certaines activités de chasse étaient précédées, « préparées » en quelque sorte par des danses collectives, ayant donc valeur propitiatoire, alors que ces danses pouvaient facilement apparaître comme de simples fêtes de réjouissance (cf. Bahuchet et Thomas 1991). Les Aka présentent là un exemple extrême où la religion s'exprime presque uniquement par la musique et la danse, sans officiant, sans prière et sans offrande, c'est-à-dire sans geste religieux perceptible, illustrant là ce qu'écrivait Arom en 1973, à propos d'une conception de la musique « sacrée » en Afrique noire comme « moyen de communication efficace avec les puissances cosmiques » :

« Contrairement à d'autres conceptions de la musique sacrée, occidentale ou surtout orientale, son rôle ne se borne pas à accompagner la prière. Dans la saisie unitaire qui est celle de l'Africain – où la forme ne s'oppose pas au fond –, la musique contient la prière qu'en elle-même elle constitue. Mais elle est avant tout action. » (Arom 1973-1974 : 33).

Selon Arom et Alvarez-Pereyre (1991 : 250),

« La cohérence d'une musique traditionnelle se manifeste sous deux aspects complémentaires – extrinsèque et intrinsèque – ordonnés sur deux niveaux : le plus général, social et culturel, est défini par la fonction (telle musique est associée à telle circonstance) et par les représentations que les utilisateurs s'en font ; le second, technique, concerne les outils et les matériaux, et renvoie à la structure de l'objet lui-même, c'est-à-dire à la musique en tant que système formel ».

En appliquant ce principe, nous avons pu reconnaître deux types de rituels, des grands rituels collectifs qui engagent la totalité de la communauté, et de petits rituels modestes, individuels ou limités à quelques personnes proches. Tous cependant se rapportent à trois fonctions fondamentales : se rendre propices les puissances surnaturelles, afin de s'approprier abondance et fécondité ; prévoir le déroulement des actions à venir et le résultat des opérations

1. S. Fürmiss (1993) fournit une illustration de ce fonctionnement.

avant de les engager ; apaiser les esprits irrités, soit des ancêtres en période de pénurie ou de troubles sociaux, soit des animaux après « le meurtre » (Bahuchet 1985 : 453).

Musique, lien social

La mise en parallèle des catégories musicales et de leurs fonctions apporte un fait capital : toutes les musiques aka sont collectives. C'est-à-dire que tous les rites liés aux événements capitaux sont réalisés collectivement, mais encore plus, tous les membres de la communauté en sont les acteurs et les interprètes musicaux, au moyen des grandes polyphonies. Ainsi de la cérémonie précédant la récolte du miel (*mò.bándi*), de celles liées aux chasses à la sagaie (*zòbòkò* et *mò.nzòlè*), ou bien de celle liée aux échecs à la chasse (*è.sà*), à la divination et à la guérison (*bòndó*), comme encore des chants funèbres (*bò.yìwà*) ou de la grande cérémonie du *mò.kóndí*, réalisée en particulier pour les levées de deuil.

On peut ainsi affirmer que pour les Aka, *rituels et musique sont un important facteur de cohésion sociale*.

La responsabilité

Examinons ici les usages d'un terme aka très particulier mais riche d'enseignements, où la terminologie musicale a aussi sa part : *kònzà*, qu'au premier abord on traduirait par « propriétaire » (cf. Bahuchet 1985 : 425). Ce mot désigne en effet le *possesseur* d'un outil, hache ou sagaie par exemple. Il désigne aussi l'*acquéreur* d'un gibier, celui qui a tué l'animal et qui est de ce fait responsable du dépeçage et du partage. Enfin, *kònzà* est aussi le nom du villageois avec lequel un Aka entretient d'étroites relations économiques, ce qu'on traduit en français local par « propriétaire », mais serait mieux glosé *patron*. *kònzà* entre dans la composition de deux termes significatifs, *kònzà wà lángò* et *kònzà wà lémbò*. *kònzà wà lángò* c'est le *chef du campement*, l'aîné respecté dont on sollicite l'avis, celui vers qui les cadets se tournent dans les occasions difficiles, celui en fait qui est *responsable* de l'approvisionnement et de la prospérité de son groupe. En particulier, c'est l'Aîné qui est chargé de l'important rituel du *mò.kóndí*, dont il sera question plus loin.

kònzà wà lémbò pourrait être traduit par « chef de chant », si cette expression n'était dépourvue de sens car elle ne correspond pas du tout à la pratique musicale des Aka. En effet,

« Les modalités d'exécution de cette musique ne font apparaître, de prime abord, aucune hiérarchie. Un individu assure à la fois les fonctions de meneur du chant et de la danse, les deux étant étroitement associées. Cependant, on ne lui demande pas d'être le

plus habile danseur ou de posséder la plus belle voix. Son rôle consiste à entonner le chant et à l'animer, à le "relever" lorsqu'il faiblit, à lancer le chant suivant et, dans certaines circonstances, à le faire cesser : il est "celui qui anime". Mais, une fois entonné, le chant devient une affaire collective, la voix de l'animateur se dissout dans la masse ; et, sauf pour des raisons rituelles précisément définies, tous les membres de la communauté, hommes, femmes et enfants, y participent à part égale. » (Arom 1987/1978 : 3)¹.

La fonction du *kònzà wà lémbò* consiste aussi à transmettre les chants en les apprenant aux autres membres de la communauté, car c'est lui qui connaît le plus vaste répertoire. Le répertoire des chants s'accroît en fonction des voyages des différents membres de la communauté et des visites qu'ils reçoivent ; lors des réunions de plusieurs communautés, à l'occasion de la grande cérémonie du *mò.kóndí*, chaque groupe entonne son répertoire, provoquant ainsi de véritables concours de chants. C'est là que le *kònzà wà lémbò* prend toute son importance.

Le dernier usage du mot éclairera l'ensemble : les mânes *bè.díò*, les esprits des défunts sont dits être les *kònzà* de la forêt. Ils sont certes considérés comme les vrais « propriétaires » de la forêt, mais ils sont aussi les responsables de la réussite des activités des humains et de leur approvisionnement.

C'est donc bien la notion de *responsabilité*, et non pas celle de propriété, qui est commune à tous ces usages de *kònzà*, cette responsabilité qui caractérise la vie économique du groupe : chaque adulte est libre d'agir comme il l'entend, mais il doit, et sait devoir, assurer sa part dans l'approvisionnement et la survie de la communauté. L'initiative personnelle est fondamentale, chacun sait ce qu'il doit faire pour l'ensemble de la communauté.

S. Arom (1987/1978 : 2) a attiré l'attention sur les parallèles entre la structure musicale et la structure sociale. On pourrait s'étonner de trouver une musique à la forme si complexe dans une société de chasseurs-cueilleurs caractérisée par une organisation sociale lâche. C'est que la similitude se situe à un autre niveau, celui du *fonctionnement* :

« L'activité sociale d'un campement pygmée ne fait apparaître aucune hiérarchie. Chacun semble y jouir d'une totale liberté ; cependant, la vie y est rigoureusement organisée, selon des schémas implicites, imperceptibles pour l'observateur non averti. Or, [...] la musique des Pygmées, à l'image de toutes leurs activités sociales, présente des caractéristiques très semblables, à savoir une autonomie relative de chaque participant dans des structures sous-entendues mais rigoureuses. »

Pour formuler différemment, de même que dans la vie quotidienne, chacun est responsable de ses actes mais en fonction de la survie de l'ensemble de sa communauté, dans la pratique musicale chaque musicien réalise sa partie en

1. À proprement parler, il faudrait distinguer la *fonction* de *kònzà wà lémbò* « responsable des chants », de la *pratique* de *mò.tángòlì* « le lanceur du chant », la voix d'homme dans la polyphonie qui entonne le chant et permet aux autres chanteurs d'identifier la pièce.

fonction de ce que chantent les autres autour de lui, de manière à ne jamais doubler une autre voix. Chaque chanteur apparaît comme un acteur ayant ses caractéristiques musicales propres mais toujours dépendant de l'ensemble du chœur.

Ainsi, la *responsabilité* s'étend-elle, en fait, à l'organisation économique et sociale dans sa totalité, puisqu'elle détermine aussi l'expression vocale, mêlée à tous les actes religieux. En ce sens, il s'agit là réellement d'un *fondement* de la société aka.

Fondements moraux de la société aka

La conception que les Aka se font de l'origine du Monde et des Êtres éclaire leur vision idéologique de la société.

Dieu, Bembe, créa le monde, c'est-à-dire la forêt, et tous ses habitants, les animaux et les premiers êtres humains. L'esprit du premier Homme devint l'Esprit de la Forêt, è. *zèngi*. Les âmes des défunts, bè. *díò*, vivent dans la forêt une vie éternelle sous les directives d'Ezengi. Ces mânes ne sont jamais personnalisés ni nommés (ce ne sont pas des ancêtres reconnus individuellement). Ils sont neutres envers les Humains, ni bénéfiques, ni maléfiques, et agissent selon l'attitude des vivants envers eux, et surtout *selon le comportement des hommes entre eux*. C'est aussi aux mânes que sont destinés les rituels précédant les actions de chasse, tels que *zòbòkò* et è. *sà*.

La forêt est imprégnée de principes vitaux, un pouvoir spirituel *kúlú* et une force maligne *kòsé*. Ces deux dernières notions sont importantes à examiner :

Le *kúlú* assiste l'individu dans ses entreprises, c'est le pouvoir personnel qui permet à chaque homme de réussir des actions efficaces, en premier lieu la chasse. Un bon chasseur n'est pas quelqu'un d'exceptionnellement habile, mais quelqu'un qui bénéficie de la faveur et de la protection que lui accordent les mânes (Bahuchet 1985 : 341).

kòsé est quelque chose de très subtil, qui est attiré par les attitudes négatives des hommes. C'est la *malveillance*, celle que les autres vous portent et celle que vous pensez vis-à-vis des autres. Elle se dépose sur le corps au cours de la vie quotidienne, et on l'en élimine en s'époussetant le corps avec des ramées feuillues, tel que lors du rituel précédant la récolte du miel, le *mò. bándi*¹. Le petit rite de la salive, *dì. sèmòsèmò*, est destiné spécifiquement à supprimer l'influence de *kòsé* : lorsque les chasses d'un chasseur échouent continuellement, celui-ci, seul, prend les feuilles d'une liane particulière (è. *lèndè*, une Fabacée), récite les mauvaises pensées qu'il peut avoir envers d'autres personnes, puis il crache sur les feuilles, les brûle et s'enduit le front de la cendre avant de repartir à la chasse. La Parole est porteuse de *médiance*,

1. Pour écouter la musique du *mò. bándi*, cf. Arom 1987/1978, CD 1, pages 8 à 12.

matérialisée par la salive. Mais s'il présume que quelqu'un d'autre parle mal de lui, le chasseur le rejoindra avec ses feuilles, et tous deux réciteront leurs pensées, cracheront et « brûleront leurs paroles ». Ainsi, le même rite permet de remédier à des échecs dus aussi bien à soi-même qu'aux autres, car pour les Aka, la cause est unique, c'est la malveillance. Les Aka vont encore plus loin : il faut éviter d'être vu lors des départs à la chasse, car cela porte malchance. Autrement dit, il ne faut pas susciter la *jalousie* d'autrui, celle-ci serait néfaste, mais c'est vous qui l'aurez créée (Bahuchet 1985 : 438).

Il existe pour les Aka une relation directe entre la prospérité, le succès des activités de subsistance et l'ordre social. L'explication est simple : les mânes permettent la capture du gibier, mais ils sont repoussés par le bruit et le désordre, par les querelles, les disputes et la violence. La méchanceté, la colère, la rancune, pire encore la haine entraînent la dissolution de la vie de groupe car elles attirent la malveillance des esprits.

Ainsi, la réalité profonde de la pensée aka peut s'exprimer ainsi : *c'est le mal que les hommes secrètent les uns pour les autres qui est la cause de leurs malheurs*.

Philosophie

Toute communauté humaine partage un ensemble de valeurs et de règles. Mauss (1969/1934 : 329) soulignait déjà le rôle fondamental de la tradition, cette « sorte d'emprise morale des hommes, par le moyen des idées et des usages », « la sphère où agit la force spirituelle, émotive et physique de la contrainte sociale », dans la cohésion sociale et dans sa transmission.

Pourquoi la musique serait-elle propice à une recherche des valeurs ? C'est qu'une « facette externe » de la musique « concerne les considérations d'ordre philosophique (métaphysique, cosmogonique, esthétique et autres) qui reflètent les représentations de la musique qu'en ont les dépositaires d'une civilisation et qui, par là même, permettent d'appréhender de quelle manière musique et culture y sont liées » (Arom 1991b : 188). Posant donc que la pratique d'un fait culturel, et en particulier de la musique, relève d'un « consensus culturel » dans un système de références (pour reprendre l'expression d'Arom 1985 : 233), qu'elle est gouvernée par une théorie implicite, tacite mais « virtuellement contenue dans les faits, sans être formellement exprimée » (Arom 1991b : 189), nous effectuerons la démarche inverse, qui est d'accéder aux références culturelles, aux valeurs et aux règles propres à la société aka, à travers la pratique musicale.

C'est rechercher ce que Godelier appelle la « part idéelle » d'un rapport social, c'est-à-dire « l'ensemble des représentations, des principes et des règles qu'il faut mettre en actions *consciemment* pour engendrer cette relation dans la pratique sociale, individuelle et collective. » Cette part idéelle « se compose également des valeurs, positives ou négatives, qui sont attachées à ce rapport,

et donc des règles et principes idéels qui permettent de l'engendrer. "Valeurs" signifie ici tout autant des principes que des jugements, et des représentations chargées d'une force d'attraction ou de répulsion » (Godelier 1984 : 222).

Un autre mot du vocabulaire musical nous entraînera plus profondément dans la pensée aka, le verbe *kàmúz-*. Le premier usage que nous avons recueilli, dans un contexte d'expression musicale, désignait le fait de « donner sa réponse dans le chant ». Deux autres sens ont été trouvés, « être en accord, être d'accord » et enfin « être heureux ». Sachant que l'expression musicale privilégiée des Aka est le chant *polyphonique*, on peut mesurer toute l'importance de ce concept : *être heureux, c'est être d'accord, être en harmonie avec les autres*.

La cérémonie du *mò.kóndí* revêt une importance particulière dans ce contexte. En effet, elle met en jeu les membres de la communauté, qui dansent et chantent autour de l'Esprit de la Forêt Ezengi, apparaissant sous la forme d'un masque de raphia.¹ La tenue de ce grand rituel destiné à obtenir de l'Esprit suprême sa bienveillance, est motivée par deux occasions, à l'inauguration d'un nouveau campement, afin de le « propitier », et restaurer les conditions optimales de la vie sociale, lorsque l'équilibre social est perturbé ou menacé. C'est le *mò.kóndí* qui permet le retour à la vie normale de la communauté après le bouleversement majeur qu'est la mort de l'un de ses membres, car c'est lui qui clôt la période de deuil². C'est aussi un *mò.kóndí* que l'aîné du groupe préparera lorsque des conflits divisent durablement son groupe, dus à des disputes, des jalousies, des bagarres même, pour les faire cesser.

C'est donc l'aîné qui est responsable de l'organisation de cette grande cérémonie, qui dure plusieurs semaines. À cette occasion, s'effectue une large réunion d'hommes, de femmes et d'enfants des campements voisins qui dansent et chantent ensemble, et une très grande quantité de vivres et de viande est consommée. En définitive, ce rite, s'adressant à l'Esprit de la Forêt et lui demandant d'assurer la félicité de la société, est tout à fait fondamental dans la mesure où il résume l'ensemble des aspirations vitales des Aka, à savoir abondance, vitalité et fécondité (cf. Bahuchet et Thomas 1991 : 181).

On peut aussi considérer que ce rituel, qui est d'une importance cruciale dans l'organisation socio-économique car il engage la participation de l'ensemble de la communauté, restaure la paix sociale grâce aux chants polyphoniques. En ce sens, c'est la musique qui, pour les Aka, est le vecteur principal de l'harmonie de la société.

1. Une cérémonie du *mò.kóndí* est enregistrée dans Arom 1987/1978, CD 2, page 1.

2. Notons ici la relation existant entre le deuil et une nouvelle installation, car traditionnellement le campement doit être abandonné après un décès. De ce fait, un *mò.kóndí* de levée de deuil assurera *ipso facto* la consécration du nouveau camp.

Pour les Pygmées Aka, le chant polyphonique est donc un *reflet de la communauté* en même temps qu'une *communion*, d'essence religieuse. Placée au cœur de la vie sociale, la musique est fondée sur les valeurs fondamentales de cette société forestière; en ce sens, la musique aka est véritablement une philosophie.

Références bibliographiques

- AROM, S. – 1973-1974, La musique en Afrique, expression du « Sacré » ? *Axes, recherches pour un dialogue entre christianisme et religions*, 6 (2), « La musique sacrée », p. 28-33.
- 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale – structure et méthodologie*, Paris, SELAF, 367 + 438 p.
- 1987 (1978), *Anthologie de la musique des Pygmée Aka (Centrafrique)*, Paris, OCORA, 2 CD, notice bilingue 36 p., C. 559012/13.
- 1987a, Musique comme marqueur culturel, *In Harmoniques* (IRCAM), « Musiques, Identités », p. 16-27.
- 1987b, La musique des Pygmées, *Le Courrier du CNRS*, 69-70, p. 60.
- 1991a, La musique omniprésente, in J.M.C. Thomas et S. Bahuchet (éds), *Encyclopédie des Pygmées Aka I* (2), Paris, SELAF, p. 227-236.
- 1991b, Les relations entre théorie et pratique dans les traditions musicales non occidentales. Réflexions préliminaires, in *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia « Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale »*, Bologne, E.D.T., III, p. 187-190.
- AROM, S. et ALVAREZ-PEREYRE, F. – 1991, Ethnomusicologie, in P. Bonte et M. Izard (éds), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, p. 248-251.
- AROM, S. et DEHOUX, V. – 1976, « 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, p. 67-72.
- BAHUCHET, S. – 1985, *Les Pygmées Aka et la forêt centrafricaine, ethnologie écologique*, Paris, SELAF, 638 p.
- BAHUCHET, S. et THOMAS, J.M.C. – 1987, Pygmy Religions, in M. Eliade (ed.), *The Encyclopaedia of Religion*, New York, McMillan, p. 107-110.
- 1991, Conception du monde et organisation religieuse, in J.M.C. Thomas et S. Bahuchet (éds), *Encyclopédie des Pygmées Aka. I* (2), Paris, SELAF, p. 105-214.
- GODELIER, M. – 1984, *L'idéal et le matériel ; pensée, économies, sociétés*, Paris, Fayard, 350 p.
- MAUSS, M. – 1969/1934, Fragment d'un plan de sociologie générale descriptive, in *Œuvres* 3, Paris, Éditions de Minuit, p. 303-354.