



**HAL**  
open science

## Les enregistrements de musique fang-ntoumou

Régis Ollomo Ella, Susanne Fürniss

► **To cite this version:**

Régis Ollomo Ella, Susanne Fürniss. Les enregistrements de musique fang-ntoumou. Walzenaufnahmen aus Südkamerun / Enregistrements sur cylindre de cire. 1907-1909., 2020, pp.126-153. hal-03915022

**HAL Id: hal-03915022**

**<https://hal.science/hal-03915022>**

Submitted on 2 Jan 2023

**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.

Fürniss, Susanne, 2021  
*Walzenaufnahmen aus Südkamerun /*  
*Enregistrements sur cylindre de cire du Sud-Cameroun. 1907-1909*  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin,  
Stiftung Preussischer Kulturbesitz  
1 CD (notice bilingue français-allemand)



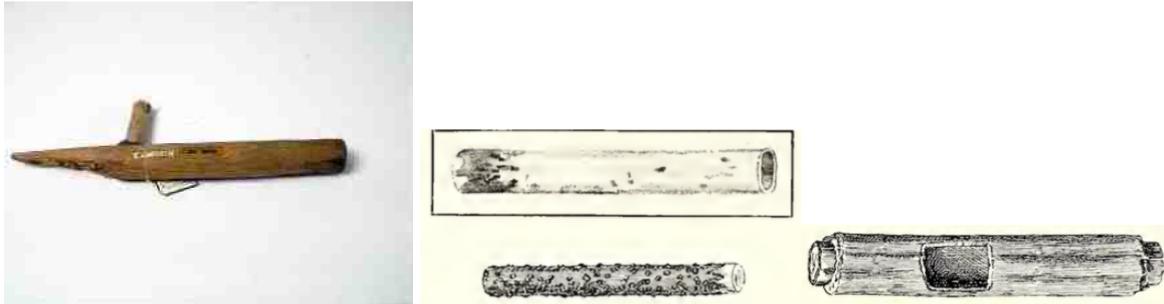
**Photo de couverture :**

Günter Tessmann et son phonographe sur la véranda à Nkolentangan (Guinée équatoriale), Noël 1907.  
© Völkerkundesammlung der Hansestadt Lübeck

## Table des matières

**Enregistrements du Sud-Cameroun dans le *Berliner Phonogramm-Archiv*.** Erreur ! Signet non défini.

<b>4) Les enregistrements de musique fang-ntoumou .....</b>	<b>4</b>
Le collecteur : Günter Tessmann .....	4
Les Fang .....	6
Le phonographe .....	6
Les chanteurs, conteurs, et instrumentistes : Essoun, Mba-Yen, Ndong-Nsi, Eneme Efoan, Ngui-Nkomfa .....	7
Les enregistrements .....	11
Chants, contes et art oratoire .....	12
Rituels.....	16
Instruments mélodiques.....	24
<b>Références bibliographiques .....</b>	<b>28</b>



**III. 6 :** Mirlitons. a) Collection Zenker, inv. n° III C 10660. @ Ethnologisches Museum, SMPKB, Photographie xxx xxx. Cf. pages [Z5](#) et [Z6](#).

"Il s'agit de deux tubes perpendiculaires l'un à l'autre, dont le plus long et le plus épais comporte l'embouchure à une extrémité, tandis que le second tube collé dessus est fermé par la membrane de toile d'araignée (sic, c'est une membrane du cocon d'araignée). Selon le collecteur (G. Zenker), on parle dans le tube ; "cela sonne comme un peigne et du papier de soie", c'est-à-dire comme un instrument populaire auprès de nos enfants. On peut supposer qu'il s'agit d'un instrument pour enfants (sic)" (Ankermann 1901:46).

b) Mirlitons pour les cultes fang. "Le mirliton est un morceau de tige creuse dont une face est recouverte de la membrane protectrice des œufs d'araignée. Moitié de la grandeur nature" (Tessmann 1913:II-54). Cf. pages [T20](#), [T37](#) et [T38a](#).

c) Mirliton pour le culte du Schok (Zok) (Tessmann 1913:II-75).



**III. 7 :** Une sculpture de terre du Ngui. Cf. pages [Z5](#) et [Z6](#).

« Figure du culte Ngui à Alén (Clan Efak), Guinée espagnole. Le guérisseur (l'homme-médecin) souffle dans un mirliton sous la tête surélevée de la figure » (Tessmann 1913:II-85). On reconnaît au fond à gauche un tambour à membrane et deux tambours de bois de tailles différentes, ainsi qu'une rangée d'hommes derrière la figure.

#### 4) Les enregistrements de musique fang-ntoumou

Susanne Fürniss & Régis Ollomo Ella

##### *Le collecteur : Günter Tessmann*

Le botaniste et ethnologue allemand Günther Tessmann (1884-1969) [Photo de couverture] a fait deux longs séjours au Cameroun. Après une formation en agronomie tropicale, il a obtenu en 1904 son premier emploi comme surveillant dans une plantation de cacao au Cameroun. Mais il avait du mal à s'adapter à la routine et aux rapports avec sa hiérarchie et quitta son emploi après un an. Il trouva les fonds pour un premier séjour en Guinée équatoriale en tant que chasseur d'éléphant et naturaliste. C'est ainsi qu'il a fait connaissance du pays fang en 1906, qu'il a commencé à en apprendre la langue et qu'il s'est intéressé aux contes et particulièrement au rapport entre hommes et animaux. Rentré en Allemagne pour trouver des financements pour un séjour prolongé, il rencontra Richard Karutz, le directeur du Musée ethnographique de Lübeck. Sous son égide naît alors la *Lübecker Pangwe-Expedition* qui débuta en août 1907 et dont l'objectif était de collecter des objets et des informations pour pouvoir présenter la société fang aux visiteurs de ce Musée. Tessmann a profité de son séjour en Allemagne pour approfondir ses connaissances en ethnographie au musée de Berlin et pour se former auprès de Hornbostel à l'utilisation du phonographe. Il engagea un dessinateur, Hans Jobelmann, qui l'a accompagné en pays fang jusqu'à fin janvier 1908 (Böhme & Templin 2017:11).

En entrant dans les terres camerounaises par Campo, Tessmann s'est installé en Guinée équatoriale, d'abord à Nkolentangan, puis à Wolebourg (Uelleburg sur la carte [Ill. 1]), deux endroits qu'il avait déjà visités en 1906. À chaque installation, il fit construire une grande maison avec des espaces pour la conservation des échantillons botaniques et zoologiques qui étaient son intérêt principal, ainsi que pour les objets ethnographiques. Tessmann était un personnage très ambigu : d'une part, il se comportait comme le « Roi de la Zone blanche »<sup>1</sup> et traitait les Fang comme ses subordonnés, de l'autre, il avait un bon sens de la langue et faisait des observations ethnographiques très fines. Mais par deux fois, ses rapports avec les Fang étaient devenus si conflictuels qu'il fut obligé de changer de lieu. Il arriva alors chez les Ntoumou de l'extrême Sud du Protectorat du *Kamerun* à côté de Bibein (Bebai sur la carte [Ill. 1]), puis à Akonanguï. C'est dans cette région qu'il est entré plus profondément dans la culture fang et a observé de manière répétée de nombreux rituels. Début 1909, il a décidé de rentrer en Allemagne en passant par Libreville.

---

<sup>1</sup> Faisant référence aux régions encore inexplorées des Européens sur la carte de l'Afrique centrale.



Tessmann rédigea ensuite l'ouvrage *Die Pangwe – les Pahouins* – publié à Berlin en 1913. Cet ouvrage – qui est une référence jusqu'à aujourd'hui – est pourtant resté confidentiel des décennies durant, car il fallut attendre la fin du 20<sup>e</sup> siècle pour qu'une partie seulement en soit traduite en français (Laburthe-Tolra & Falgayrettes 1992). Malgré l'importance de ce travail de documentation, cet ouvrage n'a pas valu à Tessmann le titre tant espéré de Docteur. En effet, la finesse de l'observation et la qualité intrinsèque des documents publiés contraste tragiquement avec une interprétation tout à fait erronée du soi-disant caractère collectif du peuple fang, de sa religion et de son organisation institutionnelle, interprétations souvent très éloignées des réalités africaines.

### *Les Fang*

La communauté ethnolinguistique Fang, longtemps aussi appelée par le nom exogène Pahouin, est l'une des plus importantes d'Afrique centrale. Ses membres sont principalement localisés dans la zone transfrontalière Cameroun-Gabon-Guinée Equatoriale. On les retrouve en outre au Congo et à Sao Tomé. Au-delà de la culture, les membres de cette communauté ont en partage le fang, une langue bantu appartenant, selon la classification de Guthrie (Maho 2009), au groupe éwondo-fang (A70), groupe auquel appartiennent également les Boulou et les Ewondo des plages [16-20]. Au stade actuel de la recherche linguistique, on distingue six dialectes fang qui correspondent à autant de sous-groupes dont la majorité vit au Gabon et en Guinée équatoriale (Ollomo Ella 2020). Les enregistrements présentés ici proviennent des Ntoumou de la zone Nord de l'aire dialectale fang (Medjo Mvé 1997:292).

### *Le phonographe*

Tessmann a rapporté de son séjour non seulement de nombreux objets et de précieuses descriptions de la vie quotidienne et rituelle, mais aussi des photographies et enregistrements sonores. Il écrit à propos du phonographe : « L'une des pièces d'équipement les plus importantes pour mon séjour parmi les enfants de la nature était également un phonographe avec lequel j'étais censé enregistrer les chansons des Pahouin. Les rouleaux ont été fournis gratuitement par l'Institut de psychologie de l'Université de Berlin, mais contre remise des cylindres enregistrés. C'est là que j'ai rencontré le bon Professeur von Hornbostel, qui s'est intéressé avec enthousiasme à mes projets et m'a invité chez lui. J'ai également emporté un grand nombre de [rouleaux] enregistrés » (Templin 2015:34). En effet, le phonographe n'était pas seulement un objet pour la collecte, mais également un outil pour agrémenter la vie solitaire en forêt. La photo de couverture montre la fête de Noël 1907 à Nkolentangan sur la véranda décorée et avec le phonographe qui reproduisait des chants de Noël allemands. Un an plus tard, à Bébai, Tessmann a reçu comme cadeau de Noël une dizaine de nouveaux

cylindres enregistrés, envoyés par sa mère, ses tantes et le Directeur du Musée de Lübeck (*ibid.*:100, 134). La musique enregistrée faisait impression sur ses voisins fang au point qu'il organisât des concerts : « Partout dans le pays, on parlait de la merveilleuse "voix de Dieu" et presque chaque jour, les gens, surtout les chefs des villages plus éloignés, venaient avec des œufs pour payer le concert. Mes gens aussi voulaient entendre la musique à presque toutes les heures et un matin, Ayong Boka m'a réveillé en disant qu'il voulait entendre "Lun vix" ou quelque chose comme ça. Au début, je ne savais pas ce qu'il voulait dire, mais il s'est avéré qu'il voulait entendre la "Marche des femmes" de la "Veuve joyeuse" [*Lustige Witwe* en allemand] » (*ibid.*:90). En ce qui concerne les enregistrements, Tessmann portait un soin particulier à la construction de l'espace d'enregistrement. Hans Jobelmann évoque une situation au début de l'expédition qui montre la nécessité de la construction d'un espace fermé : « Le chœur de femmes, ne pouvant pas chanter assez fort, devait entrer dans une hutte, la porte était fermée à l'exception d'une petite ouverture pour le pavillon du phonographe, et donc le chœur devait chanter – c'est-à-dire hurler – dans le pavillon. Après tout, ces enregistrements sont assez difficiles » (Böhme & Templin 2017:61-62). Afin de vérifier la bonne gravure dans la cire, Tessmann faisait immédiatement entendre ce qui venait d'être enregistré : « Mais quel étonnement n'a-t-il alors pas traversé le rang des chanteurs lorsque, pendant la ré-écoute de contrôle, que je faisais immédiatement, le chant est sorti du pavillon de manière très précise... » (Templin 2015:89). La mention d'une hutte d'enregistrement indique que les enregistrements ont été faits hors contexte. Pourtant certains d'entre eux semblent avoir été fait en contexte rituel.

#### *Les chanteurs, conteurs, et instrumentistes : Essoun, Mba-Yen, Ndong-Nsi, Eneme Efoan, Ngui-Nkomfa*

Tessmann a noté les clans des musiciens pour pratiquement chaque plage, parfois aussi leur village d'origine ou encore leur nom. Il est à noter que, pour la moitié des cylindres enregistrés à Bebai, les interprètes ou les chanteurs solistes n'étaient pas des locaux, mais de jeunes hommes qui accompagnaient Tessmann depuis le début de l'expédition pour remplir les nombreuses tâches liées à son bon déroulement. Grâce au *Journal* que Tessmann a rédigé d'après ses notes une fois rentrée en Allemagne, il est possible de présenter certains d'entre eux. La perspective est évidemment celle de Tessmann et de son regard colonial sur ces Camerounais de son équipe qu'il nomme « mes gens », le « mien », « mes sujets », « mes Noirs », « mon serviteur » ou encore « mes Noirs fidèles » (Dinslage & Templin 2012:407, 415, Templin 2015:90, 132-3, 145). Il est à noter qu'il y a très peu de femmes parmi les interprètes et que leur nom n'est pas indiqué.



III. 11 : Essoun, le “Chasseur d’éléphants” de Tessmann (à gauche) avec d’autres jeunes hommes fang. © Völkerkundesammlung der Hansestadt Lübeck. Cf. page T26b.

**Essoun** du clan Essamongoun<sup>2</sup> [III. 11]. Fils du chef d'Alen (Guinée équatoriale) où Tessmann avait établi sa première installation, Essoun porte le nom du fruit de la Cardamone, *Aframomum alboviolaceum*, qui joue un rôle important dans l'institution rituelle Nguï qui régit la société fang. Essoun est l'un des collaborateurs le plus importants et appréciés de Tessmann. Les deux hommes ont passé deux mois ensemble en 1906, puis un an et huit mois entre octobre 1907 et juin 1909. Tessmann avait initialement voulu financer son séjour par la vente d'ivoire et tenait donc à avoir un spécialiste de la chasse à l'éléphant dans ses rangs. Entraîné au tir à la carabine, c'est alors Essoun qui remplissait ce rôle. Incité à rapporter seulement des grandes défenses d'éléphants mâles – car les petites étaient interdites d'exportation – Essoun a fourni à Tessmann quelques défenses remarquables. Il a également rempli la tâche de préparateur de peaux d'animaux et d'oiseaux. À plusieurs reprises, Tessmann fait l'éloge de son travail soigné. Il l'a certainement également apprécié en tant que personne, puisqu'il qualifie Essoun de *mmie'me*, ce qu'il traduit par « homme de lumière » (Laburthe & Falgayrettes 1992:297). L'estime a probablement été réciproque, car Essoun a assisté Tessmann sur l'ensemble de son expédition dès le 22 octobre 1907 : Nkolentangan, Woleubourg, Bebai, Akonangi, Bodo, puis il l'a accompagné jusqu'à Libreville où Tessmann embarqua pour l'Allemagne le 14 juin 1909. Qui plus est, Essoun est l'un des deux

<sup>2</sup> Le nom de son clan est noté Essamogoun dans la liste des enregistrements et Essaouong dans les légendes des deux photos reproduites dans *Die Pangwe*. Il est plus probable que ce soit Essaouong, car – tel que répertorié sur la carte des clans (Tessmann 1913:I-489) – c'est ce clan qui était majoritaire dans la région d'Alen.

collaborateurs qui ont travaillé à nouveau avec Tessmann lors de la *Ssanga-Lobaje-Expedition* en 1913-1914. Essoun a participé aux enregistrements à Bebai et a chanté un chant de la danse *mbala* [T26b].

**Mba-Yen (Mbe-Yen)** « Le grand chauve » du clan Ngbou(e) ou Maboungo. La première mention de Mba-Yen dans le *Journal* de Tessmann date d'octobre 1907, mais des allusions aux événements du premier voyage font comprendre que les deux hommes se connaissaient déjà depuis 1906. La dernière mention date d'avril 1909, ce qui signifie donc que Mba-Yen est resté plus d'un an et demi au service de Tessmann. Mba-Yen était originaire de Maboungo. En 1906, il a été *Headman*. En accompagnant Tessmann sur son chemin de retour vers la côte, Mba-Yen et d'autres l'avaient abandonné en protestation contre le supposé non-paiement de leurs services. Quand Tessmann revint à Maboungo en 1907, il reprit Mba-Yen en son service en tant que « soldat » et lui paya une partie de ce qu'il lui devait l'année précédente. En mai 1908, Tessmann a été empoisonné à Nkolentangan. Mba-Yen s'est alors enfui avec la majorité des garçons pour rejoindre Tessmann à nouveau six mois plus tard à Bebai : « À mon grand étonnement, un bon jour, mon vieux Mbe-Yen a réapparu. J'ai été d'autant plus surpris qu'il m'avait manifestement escroqué des chèvres, il a donc dû supposer que je le punirai. Au début, je voulais me montrer sévère, mais quand j'ai demandé à Schok [Zok, un autre employé très apprécié de Tessmann] ce que je devais faire, il a dit : “Vous devez le reprendre, il vous aime après tout !” Je lui ai donc pardonné et l'ai réintégré parmi mes hommes, comme soldat bien sûr » (Templin 2015:133). Au départ de Ndong-Nsi (cf. ci-après) à Noël 1908, Mba-Yen a également rempli la tâche de collecteur de plantes, « sauf que mon “petit potelé” ne pouvait pas grimper aux arbres et ramasser les plantes » (*ibid.*:135). Mba-Yen peut être entendu sur six cylindres comme conteur ou chanteur. Dans la présente sélection, il est l'orateur du conte d'Akour-Zama [T24a].

**Ndong-Nsi**<sup>3</sup> du clan Ngbou(e) est un autre interprète à avoir travaillé plus d'un an avec Tessmann, de novembre 1907 à décembre 1908. Originaire du même village et du même clan que Mba-Yen, il était le collecteur de plantes et d'échantillons de bois à Nkolentangan. Quand Tessmann a souffert d'empoisonnement en mai 1908 et que la majorité des jeunes se sont enfuis, Ndong-Nsi est resté avec lui, tant à Woleubourg qu'à Bebai. En reconnaissance, Tessmann le paya « très généreusement pour que les autres puissent voir ce qu'ils avaient perdu par leur lâcheté » (*ibid.*:118). Ndong-Nsi était un jeune homme déterminé qui avait des

---

<sup>3</sup> Tessmann a noté « Ndong-Si ». Il n'a visiblement pas perçu les deux prénasalisées qui se suivent dans ce nom. L'orthographe sera corrigée dans les citations des extraits de son Journal.

projets pour lui-même. Dès août 1908, il annonça son départ du service en décembre. Le moment arrivé, sa paye était considérable : « À Noël, j'ai dû laisser partir Ndong-Nsi – son “temps” était arrivé à son terme et toutes mes tentatives pour le garder plus longtemps n'avaient pas réussi à le déterminer à rester. Comme je lui devais tant de plantes précieuses, surtout les grands arbres (dont le *Tessmania*, d'ailleurs<sup>4</sup>), et tant d'informations sur l'utilisation des plantes, la médecine, les contes et les légendes, je l'ai payé royalement. Je lui ai donné 12 moutons, 7 fusils et plus de 1500 fers de sagaie (environ 150 Mark dans notre monnaie), un costume blanc et un chapeau. Avec cet argent, il voulait doter une femme. Je n'ai donc accordé aucune valeur à ses promesses de revenir dans un mois et demi. En tout cas, il est parti, aux anges au fond de lui-même et envié par ceux qui sont restés derrière, surtout Mbe-Yen » (*ibid.*:135). C'est grâce à la médiation de Ndong-Nsi que Tessmann a pu collecter un mythe de création à Bebai qui a probablement été intégré dans le chapitre XI « La religion » de son ouvrage (Laburthe & Falgayrettes 1992:244-250). Ndong-Nsi y participe aux enregistrements sonores et peut être entendu sur au moins sept cylindres. Il est harpiste [III. 12] et enregistre trois pièces pour cet instrument (dont [T35] et [T36a]), ainsi qu'une pièce pour pluriarc *ndönga* [T53b]. Il énonce ce que Tessmann nomme des « histoires drôles » ou « rimes pour enfants » (dont [T39d]) qui témoignent tous de sa dextérité oratoire.



III. 12 : Un harpiste fang, peut-être Ndong-Nsi.  
D'après Ziegler (2006, S. 284, Abb. 118). Cf. pages [T35] et [T36a].

**Eneme Efoan** (Tessmann note Pfoana), Chef de Meko'omengona. C'est une des rares personnes en dehors de l'équipe de Tessmann dont le nom personnel est mentionné dans la liste des enregistrements [T25]. Les informations à son propos proviennent d'enquêtes menées

---

<sup>4</sup> *Guibourtia tessmannii*, aussi connu sous le nom commercial Kevazingo, arbre sacré des Fang mentionné dans [T35] et [T24a] (note SF).

en 2019 à Meko'omengona auprès de l'actuel chef de village et des descendants du conteur dont la fille Suzanne était encore en vie. Eneme Efoan était un grand chef de village, un *Obeling*, « *Hauptling* » en allemand, qui savait protéger ses gens. Régulièrement, des soldats allemands ou des équipes au service des Allemands venaient d'Ambam pour réquisitionner des hommes, mais Eneme Efoan leur a interdit l'accès à son village. Quand les Allemands sont venus à Meko'omengona pour l'arrêter, Eneme Efoan s'est retiré en brousse. Les Allemands ont donc fini par prendre deux jeunes dont ils pensaient que l'un était son fils. Au départ des Allemands du Cameroun en 1916, les Français ont pris la direction du secteur et ont exécuté les chefs qui avaient facilité le travail des Allemands. Ceci n'était pas le cas d'Eneme Efoan. Tout au contraire, les Français, au fait de sa carrure, lui ont demandé de reprendre la chefferie. Après avoir d'abord refusé, il a quand-même fini par accepter cette charge et a reçu les insignes de chef : chechia, manteau, bâton... Il semble qu'un de ses fils soit parti en France comme soldat durant la première guerre mondiale. Eneme Efoan est mort en 1944.

***Ngui-Nkomfa*** est un autre musicien dont nous connaissons le nom, mais qui n'est pas mentionné dans le *Journal* de Tessmann. Il est à supposer qu'il était originaire de Bebai ou des environs, car il intervient uniquement dans les enregistrements faits à cet endroit. Qui plus est, il est le chanteur soliste d'une série de sept chants de funérailles enregistrés successivement – dont [T45b, T46b et T48] –, ce qui laisse penser qu'il était l'animateur principal d'une cérémonie à laquelle Tessmann a pu assister avec son phonographe. Ngui-Nkomfa chante deux chants de danse pour Tessmann et lui fait également une démonstration du jeu de la corne.

### *Les enregistrements*

La sélection des enregistrements faits chez les Ntoundou présente uniquement ceux effectués entre août 1908 et février 1909 à Bebai, village équato-guinéen situé sur la frontière avec le Cameroun. Deux des quatre villages des musiciens locaux dont les noms sont indiqués dans la liste se trouvent aujourd'hui situés au Cameroun : Meko'omengona et Ebengon. Comme complément de sa documentation ethnographique écrite, Tessmann a enregistré un large éventail de musiques vocales et instrumentales, chants de danse profanes et rituelles et un grand nombre d'instruments mélodiques. En outre, sa collection contient des paroles rituelles, des jeux de mots et des imitations des chants des oiseaux. Plusieurs des répertoires musicaux et rituels documentés sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. Afin d'augmenter le nombre de prises, certains cylindres contiennent deux, voire trois courtes pièces. Quinze pièces ont été

transcrites par Hornbostel [cf. Ill. 15 et 16] et publiées dans le chapitre « Musique » de *Die Pangwe*, chapitre que Hornbostel a rédigé avec les informations transmises par Tessmann.

*Chants, contes et art oratoire*

[30-31] Tessmann 40b et 40a : *Chant d'amour. Par un homme Essassoum de Edabedan, avec chœur et battements de mains. 40b. « Le Blanc tient le papier » ; 40a. « Mon bel homme »*

Ces deux chants semblent appartenir au même répertoire de chants, puisque chacun est annoncé par Tessmann comme « chant d'amour ». Ceci est corroboré par la formule *àsòlò* qui débute et termine les chants et qui, en général, est spécifique à un répertoire. Ici, c'est *títè'óó – óóóóó* « Père ! – oui ! » *màbàlà'óóó – óóóóó* « Je tiens ! – oui ! ».

Pourtant, le premier est tout sauf un chant d'amour. Chanté par un soliste du clan Essassoum d'Edabedan avec un chœur qui lui répond, [T40b] exprime l'inquiétude que les gens ressentent vis-à-vis du travail de Tessmann qui note toutes les informations obtenues dans son carnet. Ils se sentent impuissants, puisque, une fois couchées sur le papier, ces informations leur échappent, tout comme la portée et la finalité de cet acte d'écriture. En alternance avec le refrain du chœur – *ntánán àbàlá èdzàngò* « Le Blanc tient le papier » –, le soliste chante : « Que faire, il m'a berné à mort ! La ruse, ils en sont les maîtres. Que fait-il ? Que faire, l'homme blanc est un “faiseur de choses”. Que faire, ma bien-aimée ? Que puis-je faire ? » [T40a] en revanche, correspond bien à l'annonce, car – bien que chanté ici par un homme – ce chant exprime toute l'admiration qu'une femme a pour son amant qui pourtant l'a trahie. Le refrain ne laisse aucun doute, c'est l'homme que les femmes désirent : « Cesses de pleurer ce beau jeune homme. *ò zà? ná yén* “venez l'admirer !” ». Voici les paroles de la femme : « Que dois-je faire ? Homme désiré de tous ! Si je vois cet homme qui me trahit... Aussi suis-je allé pêcher au ruisseau. Je tuai un silure nain, ce silure nain que j'irai cuisiner à cet homme spécial. Je vois enfin cet homme semblable à l'ivoire, cet homme qui me trahit, cet homme que tous désirent. Je vois enfin cet homme spécial, cet homme délicat arriver. Je vois enfin cet homme qui m'épousa, ce vieux cœur joyeux, cet homme qui me sied, ce terrible diffuseur de joie. Je vois enfin cet homme qui me trahit... »

[32-33] Tessmann 26b et 38b : *Chants de la danse Mbala. 26b. sans tambours, chanté par Essoun (Essamogoun). « Je tiens mon Mbala » ; 38b. Chant solo avec chœur de la danse Mbale. « Père, je meurs »*

Comme dans les autres chants de ce répertoire – la formule de clôture indique le nom de la danse *Mbala* que Tessmann nomme *Mbale*. Les paroles de [T26b] font entièrement allusion à cette danse : « Je ne crains rien. Je tiens mon Mbala. Fiston, pourquoi ne danses-tu pas ? Mbala est terminé. Mbala s'en va ». Les chants sont chantés en alternance responsoriale entre un soliste et un chœur à l'unisson. La partie soliste de ce chant est chantée par Essoun. La

mélodie de **T38b** a été transcrite par Hornbostel et publié dans Tessmann (1913:II-346), mais son titre a été mal noté par l'auteur. "Père, je meurs", signifiant "Papa, au secours !", *ātà mǎ wéjn*, est une complainte d'une fille ne voulant pas se donner à un homme. Elle dit : "Ce type ne voit même pas que je viens d'accoucher et il veut déjà à nouveau de moi !". Tessmann a donné une transcription phonétique et une traduction littérale d'une autre version de ce chant dans le Chapitre « La vie sexuelle » de son ouvrage (*ibid.*:II-254) dans laquelle une femme renvoie son amant impuissant : « Une femme et un homme affaire d'amour [étaient amants], alors il est allé chez elle, il va coucher avec la femme au lit, il copule avec elle, pas de force, ensuite un homme [...] il est allé, il aimait chanter la chanson : La femme elle dit ainsi à moi : tu vas dire ainsi [que tu ailles diffuser l'information] : ne pas revenir, ne pas revenir, on n'accomplit pas l'acte, nuit elle encore était longue – je vais devoir demeurer ainsi, chose elle est mauvaise [j'évite les problèmes]. Ô, mon père, je meurs, ô, ma mère, je meurs ».

*[34] Tessmann 24a : Conte. Par Mba-Yen (Maboungo), d'abord chant solo, puis avec accompagnement choral, puis conte parlé. « Akour-Zama »*

Tessmann annonce un « Conte fang », « *Ein Fangmärchen* » en allemand, chanté et conté par Mba-Yen. Le conte est précédé d'une litanie introductive et d'un chant dont le sens est de montrer à un auditoire averti que le conteur-chanteur maîtrise parfaitement l'art oratoire. Un groupe d'hommes intervient dans le chant comme chœur. Voici ce que raconte Mba-Yen : « Il était une fois Zama, fils de Mebege. Il eut neuf enfants, Akour-Zama était son aîné. Il dit : “Akour fils de Zama fils de Mebege, je te déteste, vas-t-en ! Vas dans le village d'origine de ta mère”. Alors, Akour fils Zama fils de Mebege s'en alla chez ses oncles et s'y installa. Son oncle lui dit : “Ne t'en fais pas, ce n'est pas bien grave. Je te rendrai riche”. Son oncle lui dit : “Installe-toi !” et le neveu s'installa. Un jour, l'oncle se leva et conduisit son neveu sous un Kévazingo. Il balaya les abords de l'arbre et lui dit : “Vas chercher une poule blanche”. – “Où vais-je en trouver ?”, demanda Akour-Zama. – “Vas-donc en chercher chez ton père”. Au moment où Akour-Zama empruntait le chemin du village, l'oncle lui dit : “Ne t'en vas pas, reviens !”. Il se retourna et vit son oncle, tenant une poule blanche, qui lui dit : “Je vais te rendre riche afin que tu deviennes riche dans ton village avant de rentrer chez toi. Rends-toi d'abord au ruisseau d'à côté, remonte-le entièrement jusqu'à la source. Tu y trouveras une dépouille d'éléphant grâce à laquelle tu te marieras”. Le neveu se leva, il remonta le ruisseau. Devant lui, il vit assise, sur le bord du chemin, une jeune femme. “Où vas-tu jeune femme ?” – “Je vais pêcher au ruisseau”, répondit-elle. “Allons-y”, lui dit-il, “tu m'indiqueras où se

trouve la dépouille d'éléphant.” – “Allons-y”, répondit-elle et ils s'en allèrent donc tous les deux et trouvèrent un éléphant complètement décomposé. Il en retira les défenses, puis s'en alla avec ce trésor dans son village. Il commença à prendre des épouses, il épousa une centaine de femmes. De cette histoire, voici tout ce que l'on peut dire. »

*[35] Tessmann 25 : Conte. Par Eneme Pfoana, Chef de Makomengona, Chant solo mêlé de paroles du conte. « Le voyage de Ndong-Zama de l'autre côté de la mer »*

Chanté et conté par Eneme Efoan, Chef de Meka'amengona, c'est un fragment d'une chantefable avec une longue complainte introductive. Le conte à proprement parler ne commence qu'à une minute de l'enregistrement et est parsemé de phrases chantées :

« Il était une fois Ndong-Zama [qui] se leva un jour pour aller de l'autre côté de la mer. Il se perdit d'abord en brousse, il marcha longtemps. Puis Ndong-Zama croisa une jeune fille. Elle était assise au pied d'un palmier raphia. S'adressant à lui en premier, la jeune fille lui dit : “Avant tout, allons voir ma mère au village”. Ils s'en allèrent, ils marchèrent ensemble. Ils arrivèrent alors de l'autre côté de la mer. Alors la mère [de Ndong-Zama] se leva. Elle marcha et alla à sa recherche ».

*[36] Tessmann 27b : Voix d'oiseaux, par différents Ntoumou. ànwàn dá kóbò « Paroles d'oiseaux »*

Les onomatopées imitant de chants d'oiseaux ou les phrases associées à certains oiseaux de cet enregistrement n'ont pas été identifiées par Tessmann. Elles sont cependant identifiables à partir des connaissances actuelles des paroles « standards » attribuées généralement à une espèce donnée. Parmi les oiseaux, se trouve aussi un écureuil. **1. ñkúlúngù, Grand échassier, *Himantornis haematopis*<sup>5</sup> : m̀ kpélékwíríasí** « Je tombe dans le piège à assommoire ». **2. òdú, Petite tourterelle brune, *Turtur Afra* : òtí?é ésúmá, òsí bikòò-kòò. kúyi-kúú, kúyi-kúkù** « Tu ramasses le singe à queue rouge fauve, tu verses les ordures, rou-cou, rou-rou ». **3. oiseau non identifié. òdú ànè ñkàm-ñkàm, kà?à tsàm édzá èbóná** « òdú, Petite tourterelle brune, est protecteur, il ne détruit pas le village de son amante ». **4. òsán, Écureuil à quatre raies, *Funisciurus isabella* : t̀ǹl̀ó, bígírán ñkù?-ñkù?** « Retire ta tête, bagarrons-nous torse contre torse ». La légende raconte que l'écureuil avait provoqué la vipère en duel. Il avait cependant posé la condition que la vipère ne le morde pas, aussi devait-elle préalablement retirer sa tête avant le combat. **5. òkpǎ, « Perdrix », Francolin écaillé, *Francolinus squamatus* : m̀ ntáá, m̀ ntáá m̀b̀b̀, wé nts̀ts̀s̀d̀d̀ wà?à ñk̀áñ** « Je vois, je vois tes jambes, incirconcis et toi non pucelle ». Il s'agit d'un échange d'insultes entre deux perdrix, un mâle et une femelle. Le mâle

<sup>5</sup> Les identifications scientifiques proviennent de Galley (1964).

dit : « Jambes légères » – La femelle : « Incirconcis ! » – Le mâle : « Dévergondée ! »...

**6. *òbāḡ*, Pigeon vert à bec rouge**, Colombar à front nu, *Vinago calva* : *àfāp ààsúbán àdzí, tábáyáḡ, àsùmàyà ! wòs, wòs, wòs* « Pigeon glouton, debout ! Envole-toi ! Flap-flap-flap ! ».

**7. Otok, Petit Rossignol vert** : *ḡkás wò wòò, yā mā yà tò? tò?* « L'oiseau *ḡkás* (de la même famille qu'*òtò?*), bat des ailes *wò wòò*, moi je bous, je bous simplement ». **8. *dù?ú*, Coucal africain** : *mvàḡ énoḡó, kùbú-kùbú-kùbú-kùbú?* « Que pleuve la pluie, glouglou-glouglou-glouglou-glouglou ». **9. *àkùḡ*, Hibou** : *màvwàt, màvwàtá tḡé?é, iwúúú* « je n'arrive pas, je n'arrive pas à ramasser, hou-hou ». **10. oiseau non identifié** : *òtsàḡ tsàḡlà àḡgá tyé ná : ò nà ḡgwàḡà dzé ? ḡgwàḡà mvàḡ . mwàḡḡḡwán yàmàkwàḡ m̀ànyáḡ, m̀ànyáḡ má mbùrà ḡkōḡ* « La commère avait demandé : de quel clan es-tu ? Clan de la pluie ! Neveu du clan glissant de lait, le lait de pénis. » **11. *ḡḡòḡfyḡ* ou *ntsóḡ*, *Bleda* (sp.)** : *tsò, tsò, tsò, tsò, tsò, tsò, vyòḡfyḡ, èbò !* « tsò, tsò, tsò, tsò, l'oiseau, malheur ! ». Aussi appelé *vòḡfyḡ* – prononcé ici *vyòḡfyḡ* – c'est un oiseau annonçant, dans la représentation populaire fang, un mauvais présage. Pour Galley (1964:280), le terme *ḡḡòḡfyḡ* désigne « le chant de l'oiseau *ntsong* qui, d'après la croyance superstitieuse, annonce la mort de quelqu'un ». D'où l'exclamation *èbò* « malheur ! » en fin d'énoncé.

[37] Tessmann 39b : *Elat-Mvet. Introduction à la généalogie d'Amven-Ekang*

[T39] contient quatre très courts extraits de ce que Tessmann note comme « Histoire drôle » ou « Rime d'enfants ». Or, bien que racontés par des jeunes, dont Ndong-Nsi, il s'agit de fragments de l'*Elat-Mvet*, la litanie introductive des épopées *Mvet*, accompagnées de la harpe-cithare de même nom. Cette parole rythmée est donc un texte plutôt sérieux, destiné aux adultes. L'enregistrement présente les exploits et vante les qualités de Amven-Ekang, fils d'Ekang-Nna qui est le fondateur d'Engong, le pays des héros mythiques du *Mvet*. Dans ces récits, chaque exploit du héros lui confère un nom de louange, *ndán* (cf. section 2, [J3]). Le fragment ci-dessous égraine les différents *ndán* de Amven-Ekang :

<i>àmvàn-ékàḡà, á ndómán ékàḡ-ḡnà</i> (2x)	Amven-Ekang, tu es fils de Ekang-Nna (2x)
<i>ékpàkus èwàs, èwà éno túp m̀àváḡ máḡḡá</i>	Tu es la lime, la lime qui perce des trous de balles
<i>ḡnóm ékwàḡ àkí?i mìló mí zḡḡ</i>	Le beau-fils qui tranche les boutures de fougère
<i>àzḡḡ éwúmú, ndzèḡ àtálá</i>	L'aubergine (qui) produit en présence du sot <sup>6</sup>
<i>èkòbà dá?á kwábà nyá mbé</i>	La peau aussi rugueuse que le Padouk
<i>àzḡḡ éká bikát,</i>	L'aubergine emporte ses jeunes fruits,
<i>àzèḡ ààkè b̀àtsi</i>	Le sot emporte les siens
<i>m̀àḡḡḡwán éyàḡ èbà ndòḡ-àdzàà</i>	Neveu du village Eyang chez Ndong-Adza
<i>b̀óḡó twá?án mìḡkiúú</i>	Les enfants, prenez les tambours de bois

<sup>6</sup> Aubergine africaine, *Solanum macrocarpon*. Proverbe fang équivalent à « On parle du loup, on voit sa queue ».

yà mimbèŋ  
bítàmà yén àná àmvàn-ékàŋà àdzâm  
àná ŋwàn dàdzâm

et les tambours à membrane  
Voyons comment Amven-Ekang danse  
Il danse comme une jeune fille

### Chant :

àmwán éé kǎ yì  
mà mbó ŋwàn yá'áná'è  
bóŋó báyi èvínà-àmvàn-ékàŋ-ínà'è  
éŋá fwááŋì

Amven, ne pleure pas  
Que ferons nous de cette jeune fille  
Les jeunes pleurent Evina-Amven-Ekang-Nna  
Il est vraiment là.

### Rituels

[38] Tessmann 20 : « Chant accompagné de l'instrument en bois akum ». Chant du rituel Mekom, àkòm élik bón « Akom fait des disciples »

Focalisé sur le mirliton dans lequel chante le soliste, Tessmann est passé totalement à côté du sens de cet enregistrement. La liste des enregistrements envoyée aux Archives n'identifie pas le modificateur de voix, *elong* ou *nsɔ*, et omet aussi de mentionner qu'il est étroitement associé à un contexte rituel. Pourtant, Tessmann mentionne plusieurs types de mirliton [III. 6b et c] et illustre largement leur importance dans la section de son ouvrage consacrée aux rituels. Et Hornbostel écrit dans le chapitre « Musique » : « Le mirliton ne fait pas partie des véritables instruments de musique, puisqu'il ne sert qu'à changer le timbre de la voix humaine. Comme il est censé masquer la voix du chanteur pendant les rites, on le cache à la vue des femmes. » (Laburthe & Falgayrettes 1992 :309). Chanté par un homme du clan Esseng du village d'Ebengon (noté Nbäangon), ce chant est exécuté lors de l'initiation des garçons au moment de leur accession au statut d'homme adulte. C'est la cérémonie *Mekom* au cours de laquelle l'initiateur *àkòm* jouait du mirliton. Elle faisait partie du grand complexe initiatique du *So* dont une autre facette sera présentée dans les pages suivantes. Ces cérémonies sont aujourd'hui oubliées et les documents de Tessmann – enregistrements, photographies et descriptions – sont d'une valeur documentaire inestimable. Dans ce chant, l'initiateur décrit les différents villages dans lesquels il a presté et dans lesquels il a fait – « laissé » – des disciples, *màkòm*, qu'il nomme ici ses « enfants ». Au moment où il chante, sa connaissance et son art sont répandus, il existe un grand nombre de *màkòm* auxquels l'initiateur demande un à un de lui répondre. En voici des extraits :

Soliste :	Mekom répondez, eh !
Soliste : <i>màkòm ŋgwé?é mónè</i>	Mekom pauvres enfants
Chœur : <i>màkòm yábágân</i>	Mekom répondez, eh !
Soliste : <i>ànà àkòm yá éngóŋ,</i>	C'est Akom de Engong,
<i>àkòm yá dzāā</i>	Akom du village
<i>yábágá àkòm élik bónè</i>	Réponds, Akom laisse des enfants

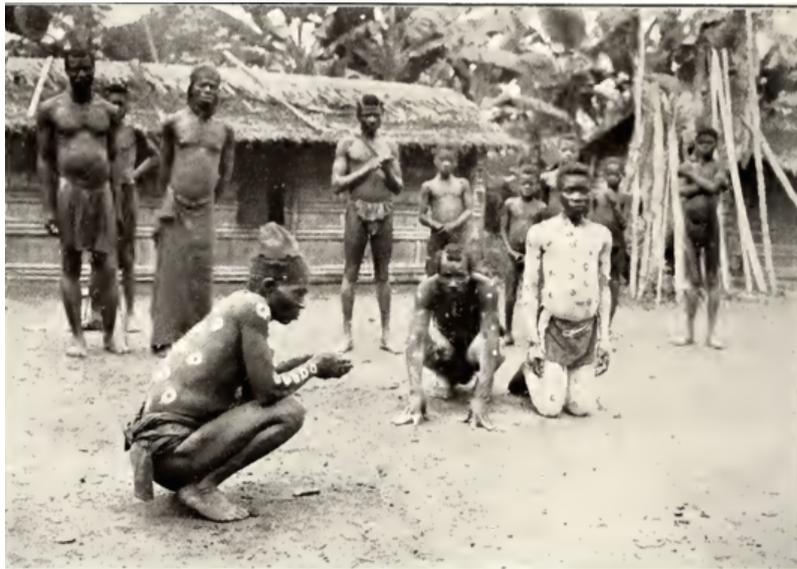
[...]



Tessmann lui-même avait mentionné que l'officiant imite le hibou : « Dans [une] pièce destinée plus tard à être occupée par les novices, le chef des rites se tenait assis avec ses assistants et faisait retentir sur le mirliton des airs plaintifs, tandis qu'un autre guérisseur imitait à s'y méprendre, sur le même instrument, le cri du hibou : *huhú, huhuhuhúhu-uhú* » (Laburthe & Falgayrettes 1992:263).

**[T38a]** répète dans différents ordres les phrases suivantes :

Soliste :	<i>wúúúúúú, ʔùʔùʔùʔùʔù</i>	Hou-hou, hou-hou, hou-hou
	<i>ʔùʔùʔù, ʔùʔùʔùʔùʔù</i>	
	<i>Eéééééééé, nàà, ɲgwá mà</i>	Éhéhé, mère, pauvre de moi
	<i>Bə̀ɲgwàn bə̀zàà mà wók (3x),</i>	Que les filles viennent m'écouter, (3x)
	<i>ɲnɔ̃mə́ ndòɲ «é</i>	Moi, le vieux Ndong, eh !
	<i>Bə̀ɲgwàn bə̀zàà mà wók (3x)</i>	Que les filles viennent m'écouter (3x)
	<i>édzáménə́ mbə̀ɲ</i>	La chose agréable
	<i>Ndòɲ mbàà ààwùlù yá</i>	Quelle est la démarche du Ndong Mba ?
	<i>ɲgwámà'oo, ɲgwámà'oo</i>	Pauvre de moi, pauvre de moi
Chœur :	<i>Eéééééééé</i>	
	<i>Ndòɲ mbàà ààwùlù yá</i>	Quelle est la démarche du Ndong Mba?



**III. 13** : Candidat et initiateurs au culte *Bekoung*. Cf. pages **[T37]** et **[T38a]**.

« Danse du chimpanzé au culte *Bekoung* à Bebai (clan Esseng) » (Tessmann 1913:II-68). La légende de Tessmann fait référence à la position accroupie du danseur. Les paroles de **[T37]** indiquent cependant qu'il imite, non pas un chimpanzé, mais la marche des hiboux (*məkùɲ*).

Le chant débute également par l'imitation des deux types de hululement, mais maintenant en ordre inversé, d'abord celui du hibou femelle, puis celui du hibou mâle. La mise en relation de la transcription des paroles des chants, des onomatopées chantées, des photographies et descriptions de Tessmann de ce qu'il nomme *Bokung* avec les commentaires des Anciens en pays ntoumou a permis de relier avec précision les enregistrements sonores à des phases du rituel d'initiation masculine *So* qui incluait l'initiation initiale *Mekom*, ainsi que d'autres

initiations de spécialisation. Sur l'III. 13, on reconnaît le candidat au *So* enduit de kaolin blanc avec des taches noirs et son initiateur couvert de taches blanches. Il semble que – sans le comprendre – Tessmann ait assisté à une spécialisation de chasseur. Aujourd'hui encore, l'imitation hululante du hibou, *ngúmú*, est utilisée pour la danse *Ndong mba*. Toutefois, elle n'a, semble-t-il, plus sa fonction initiatique ancienne de rite de spécialisation qui suivait l'initiation du *Mekom* documentée ici.

*[41] Tessmann 51a : Chant de purification et accompagnement des candidates [sic] au So. tàrâ tsyé : Eloges des garçons du clan Esseng, candidats au So*

Après une formation à la vie d'une durée de neuf mois, les candidats « admis » au rite *So* sont officiellement présentés à la population. Au terme d'une cérémonie publique qui demande encore des épreuves aux candidats [III. 14], les nouveaux initiés sont présentés un à un par un éloge. Il est fondé sur la répétition de l'exclamation *tsyé* dérivant de la même racine que le verbe *átsyè* qui signifie « faire l'éloge d'un individu ». Selon les langues et les pays, cela pourrait être traduit par « bravo », « sois béni », « félicitations », « qu'il soit élevé »... Dans cet extrait, trois jeunes du clan Esseng sont célébrés, chacun introduit par la formule *tàrâ tsyé* « Papa, tsyiè ! ». L'éloge énumère ensuite les villages de son réseau familial qui se trouvent à cheval entre le Sud-Cameroun et l'Est de la Guinée-Equatoriale, ainsi que les noms de leurs fondateurs. En tant qu'initiés au *So*, les jeunes ne seront plus seulement les fils de leurs parents et villages de naissance, mais de tout le clan.

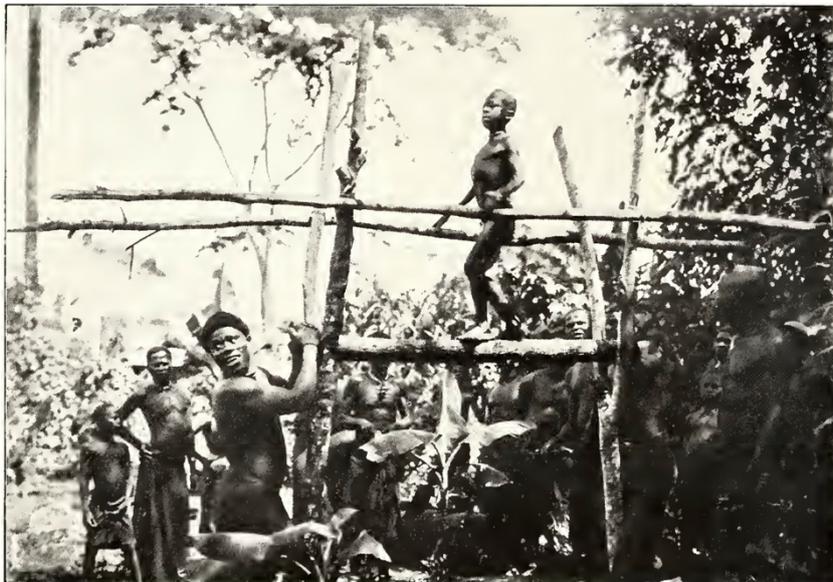


Abb. 8. Tanz eines Neulings auf dem Phallusgerüst, Sso Kult, in Akonangi (Familie Essandou).

III. 14 : Une épreuve à la fin de la cérémonie d'entrée dans la société initiatique *So*. Cf. page [TS1a].  
« Danse d'un novice sur la structure phallique, culte du *So* à Akonangi (Clan Essandou) »  
(Tessmann 1913:II-58).

<i>tàrá tsyé</i>	Papa tsiyé
<i>môny y'èbèngwàn tseyé</i>	Fils d'Ebengon tsiyé
<i>ébà èfázibì tseyé</i>	Chez Effa-Zibi, tsiyé
<i>tàrá tsyé</i>	Papa tsiyé
<i>mônyà bíbè tseyé</i>	Fils de Bibè, tsiyé
<i>ébà èdù mádza tseyé</i>	Chez Edou Medza, tsiyé
<i>mônyà ákó ébà èdúngɔɔ tseyé</i>	Fils de Ako chez Edou Ngogo, tsiyé
<i>mônyà ányòny ébà mànyà mélàà tseyé</i>	Fils de Anyong chez Megne m'Ella, tsiyé
<i>tàrá tsyé</i>	Papa tsiyé
<i>mônyà mákùrù tseyé</i>	Fils de Mekuk, tsiyé
<i>mônyà óngómà tseyé</i>	Fils de Ongoma, tsiyé
<i>mônyà édzò tseyé</i>	Fils de Edzo, tsiyé
<i>mônyà mínkán tseyé</i>	Fils de Minken, tsiyé
<i>tsyé tsyé tsyé tsyé tsyé</i>	Tsiyé tsiyé tsiyé tsiyé tsiyé
<i>àngámáná mbòt</i>	Maintenant, c'est un homme

Après le passage de tous les nouveaux initiés commence le jeu des tambours et une danse nommée *Etong*. Cet éloge ayant pour fonction de louer le courage et la réussite – pour une action à venir ou déjà accomplie –, il a aussi été énoncé au moment d'un mariage par rapt, *ábóm*, qui était pratiqué pour raccourcir la procédure des fiançailles. Elle s'appliquait tant aux garçons qu'aux filles et on y énonçait alors, outre leurs villages respectifs, les noms de leurs oncles. Elle est toujours en usage et s'applique à divers contextes dans lesquels on célèbre la réussite d'une personne (mariage, obtention d'un diplôme ; accouchement...).

*[42] Tessmann 45b : Chant de funérailles. VII. Chant. « Chant de la nature de l'homme ». ɣgá óyéne mbòt àwú ntúk « Si tu vois quelqu'un dépérir »*

Tessmann a enregistré neuf chants de funérailles à Bebai. Ceux présentés ici ont probablement été collectés lors d'une même veillée mortuaire animée par le chanteur Nguin-Nkomfa. Les annonces sur les cylindres sont tantôt "Pour le *Nkan*", tantôt "Pour la Fête des morts" que Tessmann nomme aussi la « Fête des Âmes » (1913:II-101). Le nom *Nkan* est construit à partir de la racine /-kan/ qui a le sens de « séparer ». Ce serait donc un rite de séparation pendant lequel on fait ses adieux au défunt qui nous a précédé dans la mort et qui s'en va « devant ». Comme Tessmann l'a remarqué lui-même dans l'explication de ce chant (*ibid.*:II-342), on retrouve dans ce répertoire la phrase *é nia n' osü li*, signifiant « c'est lui qui s'en va devant la-bas ». Les chants ont diverses thématiques, mais sont tous regroupés par la même formule introductive *àsóló* énoncée en alternance entre le soliste et le chœur : *átìtì búlúngù 'éé – ééé – àbúlúngù 'éé – ééé*.

[T45b] met en garde les vivants : L’homme malveillant meurt de sa malveillance, l’homme bon survit grâce à sa bonté. La partie centrale rappelle l’effet dévastateur de la possession d’un *èvú* trop actif, organe potentiel de sorcellerie. Résidant dans le ventre de son possesseur, il le dévore progressivement au fur et à mesure que celui-ci l’active, de sorte à ce que la personne finit par en mourir (Nguema-Obam 2005:22, Mvé Ondo 2008:109) Un *mmyómyó* – personne ne disposant pas d’*èvú* – en revanche, n’a rien à craindre. En alternance avec le cœur, *éb̄v̄á* « simplement pourri », le soliste chante : « Pauvre de moi, Si tu vois quelqu’un dépérir, *èvú* a ravagé son ventre. Sache que dans sa vie il a été méchant. *mmyómyó* ne dépérit jamais. Je l’ai laissé, il est plus loin devant. Mv̄ōno est-il arrivé ? »

Pour quelques rares chants, Tessmann a fait un travail exemplaire d’ethnolinguiste. Il a donné la transcription phonétique – cf. la transcription musicale de ce chant par Hornbostel [III. 15] –, puis la traduction mot-à-mot, suivie d’une traduction littéraire un peu plus libre, ainsi qu’une explication pour que le lecteur comprenne le sens des paroles chantées. Une technique toujours en usage en ethnolinguistique moderne, même si la traduction et l’interprétation ne sont pas identiques à celles établies par linguiste du 21<sup>e</sup> siècle. Donnons-lui la parole à propos de ce chant :

**Traduction mot-à-mot :** Pitié, pitié, oh. Quand tu vois (un) homme, il est gâté. Bebo, tu as entendu cela ? Evou, elle lui chie selles (dans les) intestins. Bebo, tu as entendu cela ? Sorcier, il posait selles (dans les) intestins. Homme-lumière non pas gâté.

**Traduction libre :** Ayez pitié de moi ! Ô, quand tu vois un homme corrompu (c’est-à-dire tué par la sorcellerie) – Bebo, as-tu entendu –, l’Evou (= siège de la sorcellerie) s’est vidé dans ses entrailles. Un sorcier s’est vidé dans ses entrailles – Bebo<sup>1</sup>, tu l’as entendu –, un homme de lumière n’est pas corrompu (Tessmann 1913:II-341-2).

<sup>1</sup> Bebo ou Engojoo, célèbre poète et chanteur de chants de la Fête des Âmes de la famille Essangbouak (Ntounou).

5. (Phonogr.-Nr. 45 b = 61 b) *nkan*, Gesang beim Seelenfest. Vorsänger in 45 b: Ngi Kompfa; in 61 b: Esona-budo.

$\text{♩} = 88$  (84)  
a<sup>1</sup> Solo b<sup>1</sup>

1. e ngüe ma, ngüe ma, he } e kō-nta mot a vüi ntuk, Be-booa vo(y)a

a<sup>2</sup> Chor b<sup>1</sup> Solo

3. e-rā(e) nōmo nīa - bie dma [Be]booa vo(y)a 6. e-rāe nōmo nīa bie dma  
5. e n ne me nīa - bie dma

Chor Solo c d

hē } ē ē ē ē - 8. ē ē ē [Be-]booa vo(y)a

b<sup>2</sup> a<sup>2</sup> usw.

o mie-mie kaa vüi ntuk } e ngüe ma, ngüe ma, [Be-]booa vo(y)a

Variante d<sup>2</sup>

ne ma dua - da - a [Be-]booa vo(y)a

III. 15 : Transcription de **T45b** : de la musique par Hornbostel et des paroles originales en fang par Tessmann (1913:II-340-1).

C'est un bel exemple des débuts de l'ethnomusicologie, car elle est établie avec les notions occidentales de mesure, de tonalité et de dynamique, notions qui – comme on le sait un siècle plus tard – ne sont pas opérationnelles dans les musiques africaines. L'écriture linéaire sur le papier à musique ne rend pas compte de la structure cyclique de la musique. De ce fait, la notation est difficile à lire à l'écoute de la pièce.

[43] Tessmann 46a : Chant de funérailles. VI. Chant. « Chant de la nature de l'homme ». *èfit émáná bòt àyó?* « La poudre à canon exterme cruellement »

Le refrain de ce chant constate la violence cruelle des armes à feu : *èfit émáná bòt àyó?* « La poudre à canon exterme les gens avec cruauté ».

Soliste :	<i>míni kálá mà kwīn ékàn,</i>	Rendez-vous au village Ekang
	<i>ébà èlàη-ñnàηà</i>	Chez Elang-Nnang
	<i>míni twáá màηgál àwôm</i>	Prenez-y dix fusils
	<i>nà èfit ná mà wí bòt</i>	Avec de la poudre à canon
Chœur :	<i>ééééé</i>	Eh !
	<i>èfit émáná bòt, àyó?</i>	La poudre à canon exterme, cruellement

Les villages mentionnés un à un sur ce modèle sont Edou-Medza, Akourou-Mvomo, Awaha-Anama, « Début de la marche », Mekomo chez Oyono Ekang, Mekomo chez Edou-Nnang, Olam chez Andeng-Mana et Mekouk chez Edou-Mengue.

L'auteur interpelle les habitants de plusieurs villages et les invite à prendre les armes à feu. La transcription phonologique du texte par Tessmann [III. 16], sa traduction et interprétation vont déjà dans ce sens, même si, là aussi, il semble qu'il s'agit d'une version chantée légèrement différente de celle que l'on entend ici :

**S.** : Hé, va rejoindre maison de réunion d'Awanamma (ou Edume-dja ou Ejjeidjibe), il donne moi fusils dix, poudriers dix, j'attrape des gens, oh!

**Ch.** : Poudre, elle anéantit gens avec violence.

**Traduction libre** : Hé, va rejoindre immédiatement la maison de réunion d'Awanamma, qu'il me donne dix fusils et dix poudriers, je vais tuer des hommes (ennemis). Chœur : La poudre extermine les gens (*op. cit.*:II-343).

6. (P h o n o g r. - N r. 46 a) Gesang beim Seelenfest. Vorsänger: Ngi Kompfa.

♩ = 126

a Solo b

(he), ki - ni ma kui a - baa - ra - nam' (he) a ra ma ngal a - rum, bo - e - du - me - dža

Chor c Solo

pji - dia rum, ma bi bo - le e pji - dia ma - ne bo - lé a - yok

III. 16 : La transcription schématique de T46a effectuée par Hornbostel (Tessmann 1913:II-342).

[44] Tessmann 48 : Chant de funérailles : IX. Chant « Chant de l'avarice ».

ñkŵikŵjñ « L'avare »

Ce chant a été enregistré deux fois et transcrit par Hornbostel. Il s'agit d'une palabre dont le principal accusé s'appelle Nnang Abessoo, aussi appelé Meneme Abessoo. Il est accusé d'avarice pour avoir tué un gros éléphant et un gros python sans en avoir partagé le moindre petit morceau : « Nang Abessoo, à la palabre tu es convoqué : dernièrement, tu tuas un gros éléphant, à moi tu ne donnas le moindre morceau de viande. Meneme Abessoo, à la palabre, tu es convoqué. Neveu du village Ebang, à la palabre, tu es convoqué. Fils du village Ongba, à la palabre, tu es convoqué. Maintenant la palabre est dans la cour [les gens sont réunis], c'est pourquoi tu es convoqué. – De quoi m'accuse-t-on ? Pourquoi me convoque-t-on ? – Dernièrement, tu tuas un un gros éléphant, à moi tu ne donnas le moindre petit morceau. Dernièrement, tu tuas un un gros python, à moi tu ne donnas la moindre petite tranche. Maintenant la palabre est dans la cour, c'est donc pour cela qu'on te convoque, neveu du village Ebang, fils du village Ongba, fils du village Aboum-Zok. » Tessmann en donne un contenu plus orienté vers la situation de la cérémonie en cours que le chanteur semble commenter :

**Traduction libre :** Tu as tué un grand serpent-Boa et tu ne m'as pas donné un seul morceau de viande. Tu ne te joins même pas aux chants de la Fête des Âmes (comme choriste), à quoi bon m'appeler. Ô, Meneme Abessoo, pourquoi m'appelles-tu ? Pourquoi m'appelles-tu, là où un serpent-Boa est tué, et ne me donnes-tu rien, etc. Pourquoi m'appelles-tu, moi, l'enfant d'une (femme) née Ebo (clan des Mvai).

**Explication :** Le contenu de la chanson vise l'avarice des villageois, qui n'ont rien donné au chanteur-soliste appelé de loin, et qui ne l'accompagnent même pas correctement comme choristes dans les chants pour la Fête des Âmes. Pourquoi l'ont-ils appelé, alors ? Le poète est probablement un « enfant d'une (femme) née Ebo » (Yebo) (*op. cit.*:II-339-40).

### *Instruments mélodiques*

#### *[45-48] Tessmann 31a, 33a, 34b, 33b : Musiques pour xylophone*

La collection Tessmann contient de rares témoignages du xylophone sur tronc de bananier *mendzang mebiang*. L'instrument est joué par deux musiciens, soit chacun ayant son propre instrument, soit assis l'un à côté de l'autre devant un seul clavier, comme cela est le cas ici (Lacombe 2015). La sélection présente des pièces jouées par différents effectifs. Tout d'abord, ce xylophone est l'instrument emblématique du culte des ancêtres *Melan*. Selon les enquêtes menées au Cameroun en 2018, [T31a] ferait partie de cette musique rituelle, jouée ici à deux instrumentistes<sup>7</sup>. Il semble cependant que le xylophone sur tronc de bananier pouvait aussi intervenir dans des soirées plus récréatives : « En d'autres occasions, une performance du célèbre artiste xylophoniste attire tout le village, y compris les femmes et les enfants, qui participent à la représentation. Ces derniers battent la mesure sur des morceaux de bois, les premières ouvrent dignement des arachides et du *ngon*<sup>8</sup>, qui représentent la “paye”, fredonnant le refrain et jetant parfois un regard éloquent sur l'infatigable joueur » (Tessmann 1913:I-69). Dans [T33a], le xylophoniste – originaire du village de Meko'omengona et du clan Essakounan – s'accompagne en chantant doucement la mélodie en voix de tête. Ce xylophone intervenait aussi au cours des funérailles avec un répertoire nommé *obwé* (*op. cit.*:II-110-1), ce qui nous fournit un magnifique exemple d'incompréhension interculturelle. La liste des enregistrements indique pour [T34b] « Xylophone, fort accompagnement de tambour, *hautbois*, chant du joueur, chœur ». De même, les items 30a et b de la liste des Archives seraient des « Instruments à air ». Pourtant, cela ne correspond pas du tout à ce que l'on entend. L'annonce en début de [T34b] dit bien « Obwé. Concert de xylophone ». Que s'est-il alors passé ? Il apparaît que les inscriptions dans le registre des Archives reposent sur

<sup>7</sup> Un enregistrement de la même pièce, effectué en 1966 par Pierre Sallée au Gabon, est consultable en ligne dans les Archives CNRS-Musée de l'Homme (CNRSMH\_I\_2007\_005\_064\_01), entre 15'48'' et 16'34''.

<sup>8</sup> *Cucumerops edulis*, « courge dont on ne mange que les graines » (Galley 1964:282) (note SF).

un malentendu puisque le nom du répertoire a été interprété comme « Oboe », terme qui, en allemand, désigne l'aérophone « hautbois ». La personne chargée d'établir la liste des enregistrements aux Archives a donc apporté des précisions selon son expérience culturelle allemande et a transformé l'idiophone frappé « xylophone » en aérophone « hautbois ».

[T33b] fait entendre l'échelle du xylophone utilisé.

[49-51] Tessmann 35, 36a et 53b : *Chants avec harpe ou pluriarc. 35. Harpe nègre. zààámbrá màdzó màm má mbàṅ* « *Qui me dira encore des paroles douces ?* » ; 36a. *Harpe nègre. « Ngone-ndong »* ; 53b. *Harpe ndōnga. mà nà obàm-ndòṅà* « *Je suis l'épervier du Ndonga* »

Contrairement à la harpe que l'on trouve aujourd'hui chez les Ntoumou, l'ancienne harpe *ngueme* n'a pas été jouée dans le contexte du rite syncrétique *Bwiti* qui est arrivé dans la région de ces enregistrements seulement dans les années 1970 (Fürniss 2021). Mais elle avait de fortes ressemblances morphologiques avec la harpe du *Bwiti* : huit cordes et une sculpture au sommet de la caisse de résonance. Celle-ci représentait des êtres variés – animaux, ancêtres, hommes – ou des formes géométriques [Ill. 12]. Tessmann ne fournit aucun indice à propos du contexte ethnographique ou de la fonction de cet instrument. En revanche, en bon naturaliste, il donne de précieuses indications quant aux matériaux utilisés : du bois d'*Alchornea caloneura* (*ndamaba*) pour la caisse de résonance, de l'écorce de *Ficus vogeliana* (*tɔ, etito*) comme table d'harmonie, du bois de *Uapaca guineensis* (*asa'm*) pour le manche, de la pulpe de raphia pour les ancrs de fixation des cordes sous la table d'harmonie, des fibres de raphia (*kaṅga dzaṅ*) ou des tiges écorchées de l'orchidée *Myrsacidium productum* (*anzuma, oko ojob*) pour les cordes, éventuellement aussi des fibres du Palmier à huile (*kaṅgamalen*) ou de vieilles ficelles torsadées (*nden*) de *Sarcophrynium* qui entourent les bâtons de manioc (Laburthe-Tolra & Falgayrettes 1992 :310). Ce sont des recherches sur le terrain et dans la littérature ethnographique qui ont révélé que la harpe symbolisait l'étroit lien avec les ancêtres que les humains rejoignent quand ils meurent. Si une personne très âgée et très faible tardait à mourir, on aurait joué de la harpe pour faciliter son passage dans l'autre vie. C'est comme si le fait de jouer de la harpe attirait les ancêtres à venir prendre l'un des leurs. Ce contexte de deuil est confirmé par les paroles du chant [T35] qui est la complainte d'un orphelin désemparé aux obsèques de sa mère. Il joue de la harpe et pleure, seul dans la cour, sa mère décédée et sur le point d'être inhumée au pied d'un arbre Kevazingo, *Guibourtia tessmannii*, un arbre considéré comme « sacré ». En alternance avec le refrain du chœur « Fils de ma mère, je me meurs. Je suis désemparé. Qui me dira encore des paroles douces ? », il chante : « Je déambule le long de la cour, car nous pleurons le neveu du village Mbang. Je chante sur ma harpe, pauvre de moi, car nous pleurons Maman, celle qui m'a mise au monde.

Je vais, je viens, je déambule, parce que nous pleurons le neveu du village Mbang. Je chante sur ma harpe, pauvre de moi. Nous pleurons Andeme Ndong, ma mère. » Ndong-Nsi est le chanteur soliste et le joueur de la harpe de ce chant, accompagné d'un chœur et, pour [T36a], de battements de mains. Selon les enquêtes menées en 2021, ce deuxième chant parle de la maladie *ngonedong* qui toucherait le bas ventre et qui affecterait les mouvements du malade. Les paroles du chant disent : « Celui qui souffre du *ngonedong* ne doit jamais danser. S'il danse, Ngonedong danse dans son bas-ventre. Celui qui souffre du *ngonedong* ne doit jamais manger. S'il mange, Ngonedong mange son bas-ventre. Celui qui souffre du *ngonedong* ne doit pas courir. S'il court, Ngonedong court dans son bas-ventre. »

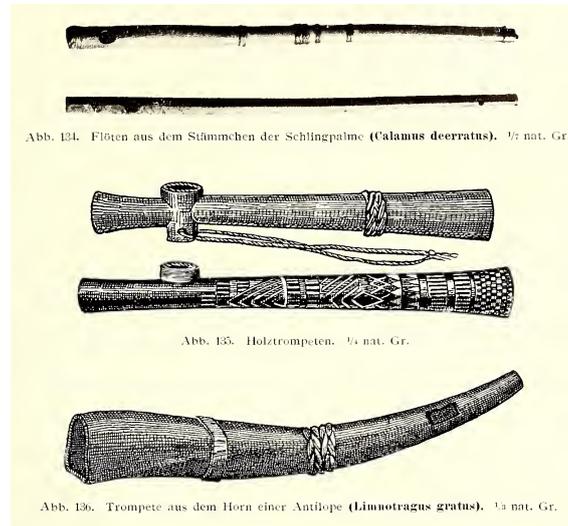


III. 17 : Un joueur de pluriarc. Cf. page [T53b].

« Un Fang de Njèbot (Clan Essaouong) joue de la guitare (*ndōnga*) » (Tessmann 1913:II-327)

Un doute persiste quant à l'instrument que Ndong-Nsi joue sur l'item [T53b]. Le son et le jeu instrumental sont semblables aux deux pages précédentes, tout comme l'annonce de Tessmann (« Harpe nègre », « Negerharfe »). On pourrait donc croire que c'est également une harpe *ngueme*. Le doute provient de la liste des Archives indiquant le nom « *ndōnga* » pour cet instrument, ce qui correspond au terme pour le pluriarc [III. 17], *ndōna* dans Tessmann (1913:II-326) et *ndeñe* chez Galley (1964:224). Les paroles y font aussi allusion, car le joueur vante ses qualités de joueur de *ndòhà* : « Pauvre vieillard ! Ha ! Neveu de Mekomo. Le siffleur meurt du sifflet. Le joueur de grelot meurt du grelot magique. Alors, je suis allé jouer dans la contrée de Mbang où le Ndonga était agréable. Alors je suis allé jouer dans la contrée d'Asoum, car je suis Obam Ndonga, l'Épervier du Ndonga. Comme je suis allé jouer au

village « Pleine-lune » chez Nna Mba Akon. Chérie ne me touche pas. J'ai mal, j'ai une boule au ventre. Chérie ne me touche pas. Je ne cesse de pleurer. Quelque chose écorche mon ventre. »



III. 18 : Flûtes et trompes. Cf. pages [T36b] et [T54b].  
(Tessmann 1913:II-331)

[52-53] Tessmann 36b et 54b : *Aérophones*. 36b. *Solo de trompe, présenté par un homme de Meko'omengona* ; 54b. *Solo de flûte avec chœur (ndjing)*

Terminons cette revue de musiques fang avec deux enregistrements qui attirent notre curiosité, puisqu'ils font entendre des aérophones aujourd'hui inusités. L'instrumentarium actuel des Fang ne contient plus d'aérophones autres que des sifflets. Or, au début du 20<sup>e</sup> siècle, on pouvait encore entendre des trompes, *tɔŋ*, ou des flûtes à embouchure latérale, *édzìŋ* [III. 18]. [T36b] est un des deux enregistrements du jeu de la trompe, joué ici par un homme de Meko'omengona. Il en existait deux types, tous deux à embouchure latérale et fabriqués soit en bois, soit en corne de l'antilope *mvù*, *Cephalophus longiceps* (Tessmann 1913:II-330). La trompe aurait été jouée « pour des signaux de guerre, au départ d'une caravane etc., mais aussi pour des performances musicales ». L'annonce « solo de corne », « Hornsolo », est un indice pour une telle utilisation, tout comme le contenu mélodieux de l'enregistrement. Il fait clairement entendre qu'il s'agit d'une trompe à embouchure latérale avec des trous de jeu et probablement la pointe sectionnée, ce qui permettent de produire quatre sons. [T54b] est un très rare enregistrement d'une flûte à embouchure latérale – *ndjing* selon Tessmann –, faite dans une tige de Rotin, *Calamus deeratus*. On ne connaît pas le contexte de jeu de cette flûte qui peut être accompagnée de chant, comme c'est le cas ici. Tessmann mentionne que, chez

les Ewondo, ce n'était que les femmes qui jouaient de cet instrument, mais cela ne semble pas être le cas chez les Fang.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abraham, Otto & Erich Moritz von Hornbostel, 1904, « Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft », *Zeitschrift für Ethnologie* 36, pp. 222-236.
- Ankermann, Bernhard, 1901, « Die afrikanischen Musikinstrumente », *Ethnologisches Notizblatt* 3 (1), pp. 1-134.
- Aranzadi (de), Isabela, 2009, *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea ecuatorial*, Madrid, Apadana.
- Arom, Simha, Nathalie Fernando, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola & Jean Molino, 2019, "The categorization of musical heritage in oral tradition societies [2008]", *Translingual Discourse in Ethnomusicology* (5), [www.tde-journal.org/index.php/tde/article/view/4316](http://www.tde-journal.org/index.php/tde/article/view/4316).
- Bitouga, Aristide, 2014, « Projets de développement et réactivation des conflits entre les Pygmées Bakola/Bagyeli et leurs voisins Ngumba et Ewondo », *Journal des Africanistes* 84 (2), pp. 124-136.
- Böhme, Gottfried & Brigitte Templin (éds), 2017, *Hans Jobelmann. Aus Afrika ... : Tagebücher, Briefe, Zeichnungen und Photographien 1907-1909*, Lübeck, Schmidt-Römhild.
- Chamier-Glisczinski, Hans von, 1925, *In Kamerun. Reise- und Expeditionsskizzen eines ehemaligen Schutztruppenoffiziers*, Berlin, Reimar Hobbing.
- Dinslage, Sabine & Brigitte Templin (éds), 2012, *Günther Tessmann. Mein Leben – Tagebuch in 12 Bänden (Teil 1)*, Lübeck, Schmidt-Römhild.
- Dueck, Byron & Kisito Essele, 2021 (à paraître), « Role and deference in Cameroonian Catholic liturgical music », *Ethnomusicology* 65 (2).
- Dugast, Idelette, 1949, « Inventaire ethnique du Sud Cameroun », *Mémoires IFAN (Centre du Cameroun), Série Populations* 1, pp. 5-7.
- Ekuala Ebele, 2015, *Lexique de 30 000 mots duala-français*, Paris, L'Harmattan.
- Essélé Essélé, Kisito, 2017, *Continuités et innovations sonores des cérémonies funéraires des Éton du Sud-Cameroun*, Thèse de Doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.
- Essono, Aloyse Kisito Patrice, 2013, *L'annonce de l'Évangile au Cameroun*, Paris, Karthala.
- Essono, Jean-Marie & Philippe Laburthe-Tolra, 2005, *L'ancien pays de Yaoundé*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- Fürniss, Susanne, 2015, « Hornbostel and me. Expectations towards historical recordings of the

- Ewondo drum language (South Cameroon) », *International Forum on Audio-Visual Research* 6, pp. 74-99.
- Fürniss, Susanne, 2017, « Recordings of the Mabi people, different places same time: Cameroon 1908 and Berlin 1909 », in S. Ziegler, I. Åkesson, G. Lechleitner & S. Sardo (éds), *Historical Sources of ethnomusicology in contemporary debate*, Cambridge, Cambridge Scholars publishing, pp. 68-82.
- Fürniss, Susanne, 2021 (à paraître), « Innovation crushing cultural memory: harps in South Cameroon », in H. Lawlor & S. Joyce (éds), *Harp Studies II – World harp traditions*, Dublin, Four Courts Press.
- Galley, Samuel, 1964, *Dictionnaire fang-français et français-fang, suivi d'une grammaire fang*, Neuchatel, Henri Messeiller.
- Grimm, Nadine, 2015, *A Grammar of Gyeli*, Thèse de Doctorat, Berlin, Humboldt-Universität.
- Grupe, Gerd, 1998, « E. M. von Hornbostel und die Erforschung afrikanischer Musik aus der armchair-Perspektive », in S. Klotz (éd.), *"Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns". Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler*, Berlin, Schibri, 105-115.
- Hornbostel, Erich Moritz von, 1928, « African Negro Music », *Africa* 1 (1), pp. 30-62.
- Jung, Uwe, 2012, « "... Quatre sales enfants métisses ..." – Colonisation par adaptation ? Le cas de Yaoundé », Yaounde, *CamPuce*, <http://eprints.campuce.org/8/>.
- Kaiser, Katja, 2018, "Sammelpraxis und Sammlungspolitik. Das Beispiel Georg Zenker", in P. Rahemipour (éd.), *Bipindi – Berlin. Ein wissenschaftshistorischer und künstlerischer Beitrag zur Kolonialgeschichte des Sammelns*, Berlin, Botanischer Garten und Botanisches Museum, pp. 7-39.
- Laburthe-Tolra, Philippe, 1970, *Yaoundé d'après Zenker (1895)*, Yaoundé, Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
- Laburthe-Tolra, Philippe, 1999, *Vers la Lumière ? ou le Désir d'Ariel. A propos des Beti du Cameroun. Sociologie de la conversion*, Paris, Karthala.
- Laburthe-Tolra, Philippe & Christiane Falgayrettes (éds), 1992, *Fang, Catalogue d'exposition, Paris, Musée Dapper, 21 novembre 1991-15 avril 1992*, Paris, Musée Dapper.
- Lacombe, Claire, 2015, « Les archives sonores comme terrain d'investigations : l'exemple des xylophones fang », *Journal des Africanistes* 84 (2), pp. 80-105.
- Luschan, Felix von, 1908 (3<sup>e</sup> éd.), *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien*, Berlin, Königliches Museum für Völkerkunde.
- Maho, Jouni F., 2009, « NUGL Online. The online version of the New Updated Guthrie List, a

referential classification of the Bantu languages, version dated 2 june 2009 », [https://brill.com/fileasset/downloads\\_products/35125\\_Bantu-New-updated-Guthrie-List.pdf](https://brill.com/fileasset/downloads_products/35125_Bantu-New-updated-Guthrie-List.pdf).

- Medjo Mvé, Pither, 1997, *Essai sur la phonologie panchronique des parlers fang du Gabon et ses implications historiques*, Thèse de Doctorat, Lyon, Université Lumière Lyon 2.
- Mvé Ondo, Bonaventure, 2007, *Sagesse et initiation à travers les contes, mythes et légendes fang*, Paris, L'Harmattan.
- Nekes, Hermann, 1911a, « Die Bedeutung des musikalischen Tones in den Bantusprachen », *Anthropos* 6 (3), pp. 546-574.
- Nekes, Hermann, 1911b, *Lehrbuch der Jaunde-Sprache. Mit einem Anhang, Übungs- und Wörterbuch von P. H. Nekes und Dr. W. Planert*, Berlin, G. Reimer.
- Nekes, Hermann, 1912, « Trommelsprache und Fernruf bei den Jaunde und Duala in Südkamerun », *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen* 15 (3), pp. 69-83.
- Nekes, Hermann, 1928, « Zur Tonologie der Bantusprachen », in W. Koppers (éd.), *Festschrift P. W. Schmidt*, Wien, Mechitharisten-Congregations-Buchdruckerei.
- Nguema-Obam, Paulin, 2005, *Fang du Gabon, Les Tambours de la tradition*, Paris, Karthala.
- Nzambuog, Eugène, 2015, *Dictionnaire mabi-français / français-mabi*, Kribi, auto-édition E. Nzambuog.
- Ollomo Ella, Régis, 2020 « Onyùmónyùmà, le règne olfactif chez les Fang-Ntumu du Gabon », *Revue d'ethnoécologie* [En ligne], 18 | 2020.  
<http://journals.openedition.org/ethnoecologie/6211>.
- Oloa Biloa, Camille, 2015, « The Bagyéli of South-west Cameroon. The impact of sedentarisation on musical and dance practices », *Hunter Gatherer Research* 1 (3), pp. 317-331.
- Rahemipour, Patricia (éd.), 2018, *Bipindi – Berlin. Ein wissenschaftshistorischer und künstlerischer Beitrag zur Kolonialgeschichte des Sammelns*, Berlin, Kosmos.
- Richard, Madeleine, 1970, « Histoire, tradition et promotion de la femme chez les Batanga (Cameroun) », *Anthropos* 65 (3-4), pp. 369-443.
- Simon, Artur (éd.), 2000, *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Templin, Brigitte (éd.), 2015, *Günther Tessmann. Mein Leben – Tagebuch in 12 Bänden (Teil 2)*, Lübeck, Schmidt-Römhild.
- Tessmann, Günter, 1910, « Verlauf und Ergebnisse der Lübecker Pangwe-Expedition », *Globus* 97, pp. 1-8, 25-29.
- Tessmann, Günter, 1913, *Die Pangwe: völkerkundliche Monographie eines westafrikanischen*

*Negerstammes. Ergebnisse der Lübecker Pangwe-Expedition 1907-1909 und früherer Forschungen 1904-1907*, Berlin, Wasmut.

Wernicke, Yana & Jonas Feige, 2021, *Zenker*, Zürich, Édition Patrick Fey.

Yenshu Vubo, Emmanuel, 2003, « Levels of Historical Awareness: The Development of Identity and Ethnicity in Cameroon », *Cahiers d'Études Africaines* 43 (171), pp. 591-628.

Zenker, Georg, 1904, « Die Mabea », *Ethnologisches Notizblatt* 3 (3), pp. 1-24.

Ziegler, Susanne, 1998, « E. M. von Hornbostel und das Berliner Phonogramm-Archiv », in S. Klotz (éd.), *"Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns". Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler*, Berlin, Schibri, pp. 146-168.

Ziegler, Susanne, 2006, *Die Wachszyylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Berlin, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.