



HAL
open science

Performance et construction identitaire. Une approche interdisciplinaire du culte du bwiti chez les Fang du Gabon

Marie-France Mifune

► **To cite this version:**

Marie-France Mifune. Performance et construction identitaire. Une approche interdisciplinaire du culte du bwiti chez les Fang du Gabon. Anthropologie sociale et ethnologie. EHESS - Paris, 2012. Français. NNT: . tel-02555899

HAL Id: tel-02555899

<https://hal.science/tel-02555899v1>

Submitted on 27 Apr 2020

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.



PERFORMANCE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE

Une approche interdisciplinaire du culte du *bwiti* chez les Fang du Gabon

TOME I

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en anthropologie sociale et ethnologie

Marie-France MIFUNE

Soutenue le 12 novembre 2012

Membres du Jury :

Frank ALVAREZ-PEREYRE, Directeur de Recherche au CNRS (directeur de thèse)

Jean-Paul COLLEYN, Directeur d'études à l'EHESS

Monique DESROCHES, Professeur à l'Université de Montréal (Rapportrice)

Michael HOUSEMAN, Directeur d'études à l'EPHE (Rapporteur)

Sylvie LE BOMIN, Maître de conférence au Muséum National d'Histoire Naturelle

Jean-Emile MBOT, Professeur à l'Université Omar Bongo de Libreville, (co-directeur de thèse)

Résumé

Performance et construction identitaire. Une approche interdisciplinaire du culte du bwiti chez les Fang du Gabon.

Ce travail porte sur le rôle de la performance dans la construction identitaire des initiés du culte du *bwiti* chez les Fang du Gabon, et précisément au sein de la communauté bwitiste appelée « disumba mongo na bata ». L'activité musicale étant omniprésente au cours du rituel principal appelé *ngoza*, nous avons choisi d'étudier la pratique rituelle en tant que performance.

Au-delà de cette étude spécifique, c'est la question d'une approche interdisciplinaire cohérente et unifiée de la performance qui est posée. Le choix du concept de performance est pertinent car il permet de prendre en compte le matériau musical mais également l'ensemble des composantes qui lui sont intimement liées dans la pratique rituelle du *bwiti*, c'est-à-dire le corps et la langue. Basé sur la théorie de la tripartition sémiologique du phénomène musical de Jean Molino, nous avons élaboré un cadre théorique d'analyse de la performance. Ainsi, les trois dimensions de la performance c'est-à-dire, l'objet lui-même composé des trois matériaux (musique, langue, corps), le versant de la production et celui de la réception, sont étudiées selon une double analyse, à la fois formelle et ethnologique. Ces deux versants sont présents à chaque étape de l'analyse. Le plan de la thèse qui se divise en trois parties exprime ce constant va-et-vient nécessaire entre les deux versants analytiques.

La première partie est consacrée aux éléments de contextualisation du culte du *bwiti* à la fois dans une perspective diachronique et synchronique, à partir respectivement des sources anthropologiques et d'une ethnologie de notre terrain. Une description des composantes du rituel est ensuite proposée.

La seconde partie procède en deux temps : d'abord un état de l'art des recherches théoriques et méthodologiques sur la performance en linguistique, en anthropologie et en ethnomusicologie est dressé, puis le cadre théorique de l'étude de la performance est construit.

La dernière partie articule les données de l'analyse formelle avec celles de l'analyse anthropologique. Après une analyse de la systématique musicale et des types d'articulation entre le matériau musical et les deux autres composantes de la performance (langue et corps), nous mettons en exergue les différents plans de pertinence des trois matériaux dans la catégorisation endogène et dans l'interprétation symbolique de la performance. En effet, la performance possède plusieurs sens pour les initiés. Elle structure le rituel et participe également à la représentation de l'univers symbolique du *bwiti*. Que ce soient les textes des chants, les instruments de musique, les danses, les actions rituelles, chaque matériau constitue différents canaux de significations à la fois sur les plans structurel et symbolique.

Enfin, la performance participe à la construction identitaire complexe des initiés : plusieurs dimensions identitaires sont construites à travers les différentes fonctions des actions rituelles (performatives et symboliques). Support de conservation, d'actualisation et de transmission des savoirs (pratique et interprétatif), la performance fabrique les identités des initiés à la fois sur les plans rituel, sexuel et social.

Mots-clés : Performance. Rituel. Construction identitaire. Anthropologie du fait musical. Ethnomusicologie. Etic-Emic. Tripartition sémiologique. Interdisciplinarité. Systématique musicale. Catégorisation. Savoir. Bwiti. Fang. Gabon.

Abstract

Performance and identity construction. An interdisciplinary approach to the study of the bwiti cult among the Fang (Gabon).

The aim of this study is to understand the role of the performance in the identity construction of the initiates of the *bwiti* cult among the Fang in Gabon and in particular inside the bwitist community called « disumba mongo na bata ». Since musical activity is present at every moment of the main ritual called *ngoza*, we regard ritual as performance.

To a large extent, this work aims to find a coherent and unified interdisciplinary approach of the study of performance. The choice of the performance concept is relevant. It allows us to consider in our analysis the musical matter and the other elements intimately linked to it in the ritual practice of the *bwiti* cult: the linguistic and corporeal matters. Our theoretical framework for the study of performance is based on Jean Molino's theory of the musical phenomenon: the semiologic tripartition. Thus, the three dimensions of the performance, *i.e.*, the object itself composed by the three matters (music, language, body), the strategies of production and reception, are studied according to both formal and ethnological analyses. These two planes are mobilized in each analytical stage. The thesis is divided in three parts, which highlight the necessary continuous movement between these two analytical planes.

The first part offers some elements of cultural and social contexts of the *bwiti* cult, both in a diachronic and synchronic perspective, based respectively on anthropological sources and an ethnology of our fieldwork. We then describe the components of the ritual practice.

The second part is divided in two: we first present theoretical and methodological approaches on performance in linguistics, anthropology and ethnomusicology, and then we elaborate the analytical protocol.

The last part is dedicated to the articulation between data from formal analysis and those from anthropological analysis. First, we propose to study the musical system and the different types of relations between the musical matter and the two other components of the performance (language and body). Then, we underline the several relevant planes of the three matters, which take part in the endogenous categorization and in the symbolic interpretation of the performance. Indeed, performance has diverse meanings for the initiates. It structures the ritual and takes also part into the representation of the *bwiti* universe. Each material (songs, musical instruments, dances, ritual actions) is a specific channel of meanings both on a structural and a symbolic plane.

Finally, performance has a specific role in the complex identity formation of the initiates: several identities are constructed through the different functions of the ritual actions (performative and symbolic). The performance preserves, updates and passes down to the initiates the different knowledge (practice and interpretative), and also builds up the ritual, sexual and social identities of the initiates.

Keywords: Performance. Ritual. Identity construction. Musical anthropology. Ethnomusicology. Etic-Emic. Semiologic tripartition. Interdisciplinarity. Musical systematic. Categorization. Knowledge. Bwiti. Fang. Gabon.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement l'ensemble des personnes qui ont apporté leur pierre à l'édifice.

Mes remerciements les plus sincères s'adressent à Frank Alvarez-Pereyre qui a accepté de superviser mes travaux de recherche et qui a su, au fil des ans, me conseiller et m'encourager tout en m'incitant à parvenir à un niveau d'exigence que je n'aurais pu atteindre seule. Toujours à l'écoute, sa grande finesse a toujours été de laisser le processus d'apprentissage faire son chemin en m'accordant une grande autonomie et liberté dans mon travail tout en étant attentif aux erreurs de choix et de parcours que j'aurais pu prendre.

Au sein du laboratoire « Langues-Musiques-Sociétés » (UMR 8099), il a toujours milité pour initier les étudiants à la recherche par la recherche. J'ai donc eu la chance de partager la vie intellectuelle de ce laboratoire de recherche à travers les réunions de groupe de travail *Catégories et catégorisation* et *Processus d'Identification en Situation de Contact*. Parmi les membres de l'équipe, j'adresse mes remerciements particuliers à Marie-Christine Bornes-Varol, Marie-Pierre Gibert, Philippe Laburthe-Tolra et Olivier Tourny. J'adresse également mes sincères remerciements à Simha Arom et Nicole Revel pour leur savoir et leur expérience, et pour m'avoir aidé à faire mûrir mes travaux lors de leurs séminaires.

Toujours disponible et à l'écoute, ma reconnaissance va à Susanne Fűrniß qui a toujours su m'apporter des remarques pertinentes et constructives pour me guider dans ma recherche. Tout au long de ces années, j'ai pu apprécier sa rigueur, son exigence, et son soutien.

Je dois énormément à Sylvie Le Bomin, la personne à l'origine de tout ! Lorsque j'étais en musicologie à l'Université de Rennes 2, elle m'a fait découvrir l'ethnomusicologie, et m'a ouvert les portes du Gabon. Elle m'a donné les moyens de mener à bien mes recherches sur le terrain, m'a permis de participer à des programmes de recherche inédits et m'a toujours accompagnée et guidée dans ma recherche scientifique depuis la maîtrise. Elle a su être présente et m'a encouragée lors des moments de doutes et d'incertitudes. Je suis infiniment reconnaissante à Sylvie Le Bomin sans laquelle cette thèse n'aurait pu voir le jour. Et j'adresse un clin d'œil à ses merveilleuses confitures qui ont toujours régalié nos papilles !

Ensuite c'est vers le Gabon que mon regard se tourne. Je tiens à remercier chaleureusement Jean-Emile Mbot, mon co-directeur de thèse, pour avoir accepté de superviser mon travail et m'avoir permis de découvrir le Gabon. Je le remercie pour sa confiance maintes fois renouvelée et ses conseils avisés. Grâce au programme d'échange universitaire entre

l'Université de Rennes 2 et l'Université Omar Bongo initié par Sylvie Le Bomin et par Jean-Emile Mbot, j'ai eu la chance de vivre pendant huit mois une expérience universitaire hors du commun que ce soient à travers les savoirs acquis et les rencontres humaines.

Je tiens à remercier chaleureusement Norbert Videme, le gardien de la maison des hôtes pour sa gentillesse, Guy Rossatanga-Rignault et l'ensemble du personnel administratif de l'université qui ont contribué au bon déroulement de mes différents séjours et également les étudiants gabonais, notamment mes collègues anthropologues pour leur amitié. Je remercie également les chercheurs du Laboratoire de la Tradition Orale de l'Université Omar Bongo avec qui j'ai collaboré scientifiquement lors du projet CORUS 6144. Une mention particulière est adressée à Paul-Achille Mavoungou pour m'avoir apporté son savoir et m'avoir accordé du temps pour la partie linguistique.

J'aimerais avoir une pensée particulière pour mes compagnons de terrain rencontrés au cours de mes différents séjours : Marie Nicolic, Monica Castro et Marc Delêtre. Je leur exprime toute mon amitié.

Je voudrais adresser mes remerciements à Rodrigue Obame qui a toujours été présent tout au long des différents séjours. Je lui suis reconnaissante de m'avoir fait découvrir Libreville et ses quartiers, de m'avoir présenté son cousin bwitiste Yannick Essone Ndong et son oncle bwitiste Bibang Bimbéang et pour avoir partagé avec lui et ses proches de bons moments conviviaux.

Mon immense gratitude va à la communauté bwitiste *disumba mongo na bata*, côtoyée pendant toutes ces années, qui m'a accueillie chaleureusement et m'a toujours témoigné sa confiance. Sans les membres de cette communauté, cette thèse n'aurait jamais pu voir le jour. Un grand *akiba* à N'no Foenden Etienne, Oye N'no Thierry, Eyono Bidzo Marie-Jeanne, Emane Fule Delphine, Mekam N'no Stéphanie, Eyang Abessolo Colette, Mengue Emane Anasthasie, Angue Ekuaga Rachida, Ekuaga François, Foenden Mviang Narcisse, Ella Ondzaga Donald, Bilogo Bioye Anaïs, Mekina Nathalie, N'no Engone Lorraine, Missili Mia bane, Claudine et Natacha.

Une mention spéciale doit être faite à celles et ceux qui, extérieurs à ma recherche, m'ont accueillie, hébergée pendant mes différents séjours, Essone Emane aujourd'hui décédé, Séraphin Nfolo, sa femme Claudine et leurs enfants qui ont toujours été disponibles, chaleureux et bienveillants.

De Libreville, à Minvoul en passant par Oyem jusqu'à Mebem et Nylonville, je souhaite exprimer toute ma sympathie à tous les gabonais rencontrés pour leur accueil chaleureux. Rencontres autour d'un verre, lors d'un long trajet en bus entre Libreville et Minvoul, sur le marché de Minvoul, lors d'un mariage ou d'un enterrement, que toutes ces personnes soient assurées de ma reconnaissance à leur égard.

Les enquêtes de terrain ont été rendues possibles grâce à plusieurs financements de différentes institutions. Je tiens à adresser mes sincères remerciements à leurs responsables :

-Bourse « aires culturelles » du ministère supérieur de l'enseignement et de la recherche pour le financement du premier terrain de recherche en 2006-2007.

-Aide au premier terrain de recherche en 2006-2007 du département « Hommes-Natures-Sociétés » du Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris, dirigé par le Professeur Serge Bahuchet.

-Programme de recherche international et interdisciplinaire CORUS 6144 « Patrimoines musicaux et Sociétés – Gabon et Sud Cameroun », programme du Ministère Français des Affaires Etrangères et Européennes, dirigé par Sylvie Le Bomin (ethnomusicologue, Maître de conférence au Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris) et par Jean-Emile Mbot (anthropologue, Professeur d'anthropologie et directeur du Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale à l'Université Omar Bongo de Libreville au Gabon), pour le financement du deuxième terrain de recherche en 2008.

Je tiens à saluer l'ensemble des doctorants du séminaire doctoral de Frank Alvarez-Pereyre avec qui j'ai partagé de fructueux échanges scientifiques et d'heureux moments amicaux. Ce groupe a été d'un grand soutien moral pendant toutes ces années. Je suis reconnaissante notamment à Amandine Bergère, Boussougou Alain, Cristina Demaître, Landri Ekomie Obame, Hugo Ferran, Emeline Lechaux, Lise-Carmen Madjinou Moussavou, Jessica Roda, Alex Tsitsi Sijosky, Farrokh Vahabzadeh et David Vaulay.

Je voudrais remercier Bernard Lortat-Jacob et la promotion 2004 de DEA (Aliénor Anisensel, Katell Morand, Jeanne Saint-Sardos et Maho Sébiane) pour m'avoir donné des conseils avisés sur le projet de thèse et m'avoir encouragé à continuer sur le chemin de la recherche.

Je tiens également à exprimer toute ma reconnaissance à Serge Bahuchet et Evelyne Heyer qui m'ont accueillie dans leurs laboratoires, au Musée de l'Homme et au Muséum National d'Histoire Naturelle. J'ai pu ainsi expérimenter d'autres lieux de vie de laboratoire, faire de nouvelles rencontres scientifiques et humaines et partager de très bons moments conviviaux. Pouvant difficilement les nommer tous ici, j'exprime toute ma sympathie et ma reconnaissance aux membres du département « Hommes, Natures, Sociétés » et ceux des collections du Musée de l'Homme de Paris.

Le dernier volet de ces remerciements va à mes amis et à mes proches qui m'ont soutenue dans la réalisation de cette entreprise. De la Bretagne à Paris, de Lyon à Munich, du Michigan à la Californie, je leur adresse mes remerciements les plus chaleureux.

Ma gratitude et mon amour sont sans limite pour l'ensemble de ma famille. Pour leur soutien inconditionnel et leur confiance, je remercie ma mère (fidèle relectrice), mon père, Florence, Marc, Mireille, papy, Geneviève, Jean-Paul, Caroline et Alexandre.

Pour sa présence, sa confiance, son soutien et ses encouragements renouvelés, je voudrais témoigner ici tout mon amour et la plus grande des reconnaissances à Paul, mon mari.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	5
Notes sur la transcription des termes vernaculaires.....	17
INTRODUCTION.....	25
1. Choix du sujet.....	25
2 Etat des lieux des recherches sur le <i>bwiti</i>	29
2.1 Anthropologie.....	29
2.2 Ethnomusicologie.....	32
2.3 Bilan des problématiques abordées sur le <i>bwiti</i> et circonscription de notre sujet d'étude.....	35
3. Musique et rituel.....	37
3.1 Médiation.....	37
3.2 Représentation symbolique.....	38
3.3 Expériences mystiques : transe et extase.....	39
3.4 Construction identitaire.....	41
4. Le concept d'identité.....	46
5. Problématique.....	49
6. Plan.....	51
Partie I Le Culte du <i>Bwiti</i> : Eléments de Contextualisation.....	53
Chapitre 1 – La pratique du <i>bwiti</i> au Gabon.....	55
introduction.....	55
1. Les phénomènes de circulation des pratiques culturelles au Gabon.....	55
1.1 La diffusion du <i>bwiti</i>	55
1.2. La question de l'origine du <i>bwiti</i>	57
2. Le <i>bwete</i> tsogho.....	60
2.1. La société initiatique : structure et fonctionnement.....	60
2.2 <i>Bwete disumba</i> : pratique rituelle et musicale.....	64
3. Le <i>bwiti</i> pratiqué par les Fang.....	69
3.1. Structures sociale, religieuse et thérapeutique chez les Fang avant l'arrivée des Blancs.....	69
3.2. Première étape de diffusion du <i>bwiti</i> chez les Fang.....	75

3.3. Deuxième étape de transformation du culte du <i>bwiti</i> fang.....	79
4. Le <i>bwiti</i> : pratique touristique « mystico-spirituelle et thérapeutique ».....	87
Conclusion – Synthèse Chapitre 1.....	91
Chapitre 2 – Le terrain	93
Introduction	93
1. Ethnologie de notre terrain	93
1.1 L’initiation.....	95
1.2 Compte-rendu d’une anecdote, révélatrice des fondements sous-tendant le système rituel.....	96
1.3 Le savoir : fondement du culte	99
1.3.1 « Voir le bwiti » : clé d’accès au savoir	99
1.3.2 La fonction du secret liée au savoir.....	100
1.3.3 Le rapport au savoir : barrière ontologique et enjeu de pouvoir	101
1.4 Conséquences des changements opérés dans le processus de transmission du savoir	102
2. Contextualisation.....	104
2.1 Nylonville.....	104
2.2 Les différents séjours de recherche	112
3. Méthodologie utilisée dans l’établissement du corpus.....	121
3.1. Choix des informateurs	121
3.2 Différents types de données	123
3.3 Le corpus	130
Conclusion – Synthèse Chapitre 2.....	131
Chapitre 3 – Description du rituel	133
Introduction	133
1. Le rituel	133
1.1 Les objectifs	133
1.2 Les circonstances.....	135
1.3 Le protocole rituel	138
1.3.1 Séquence nocturne.....	139
1.3.2 Phase.....	141
1.3.3 Pièces musicales	144

2. Les composantes du rituel	145
2.1 Les quatre points cardinaux : éléments clés d'interprétation	145
2.2 Les lieux culturels	147
2.2.1 Nzimba	147
2.2.2 Otunga	147
2.2.3 Mbandja	148
2.3 Le statut des initiés	156
2.3.1 L'identité rituelle de kambo	157
2.3.2 L'identité rituelle de yombo	158
2.3.3 L'identité rituelle du nganga	159
2.3.4 L'identité rituelle du yembé et de dunga	159
2.3.5 L'identité rituelle du béli	160
2.3.6 L'identité rituelle du kombo	160
2.4 L'instrumentarium	162
2.4.1 Organologie et technique de jeu	162
2.4.2 Lieu et moment où interviennent les instruments de musique	165
2.4.3 Représentations symboliques des instruments de musique	166
2.5 Le corpus oral	168
Conclusion – Synthèse Chapitre 3	169

Partie II Théorie et Méthodologie pour l'Etude de la Performance..... 171

Chapitre 1 – Etat de l'art des recherches théoriques et méthodologiques sur la performance	173
introduction	173
1. Définitions courantes de la performance	173
2. La performance en linguistique	174
3. Les <i>performance studies</i>	179
4. La performance en anthropologie	183
4.1 Victor Turner et le rituel	183
4.2 La praxis rituelle	185
4.3 Relations rituelles	186
5. Musique et performance	188
5.1 En musicologie	188

5.2 En ethnomusicologie	189
5.2.1 Le geste musical	191
5.2.2 L'interaction musicien-auditeur	195
5.2.3 Interaction musiciens-chanteurs-danseurs.....	201
6. Synthèse	202
Conclusion – synthèse chapitre 1	207
Chapitre 2 – Protocole d'analyse de la performance	209
introduction	209
1. Cadre théorique et approche méthodologique.....	209
1.1 Saussure et l'hypothèse sémiologique.....	211
1.2 Pike et le transfert du paradigme linguistique	211
1.3 Arom et le transfert du paradigme linguistique en ethnomusicologie.....	213
1.4 La tripartition sémiologique de Molino.....	215
1.5 Catégories et catégorisation.....	220
1.6 Sémiologie de la performance	221
2. Définition et paramétrisation de la performance	222
3. Analyse systémique de chaque composante.....	227
3.1 Matériau musical	227
3.2 Matériau corporel	237
3.3. Matériau linguistique.....	242
4. Analyse de l'articulation des matériaux	242
5. Modalités de restitution des résultats	243
5.1 Transcription musicale	243
5.2 Fiche explicative des transcriptions musicales.....	247
5.3 Transcription corporelle	248
5.4 Transcription linguistique.....	249
5.5 Transcription musicale-corporelle-linguistique	250
Conclusion – Synthèse Chapitre 2.....	252

Partie III Le Sens de la Performance dans le Culte du <i>Bwiti</i>.....	253
INTRODUCTION.....	255
Chapitre 1 – Au niveau du plan systémique	257
Introduction	257
1. Systématique musicale	257
1.1 Formation musicale	259
1.2 Système scalaire	263
1.2.1 Typologie des échelles	263
1.2.2 Système scalaire des instruments mélodique	264
1.2.3 Modalités de répartition des types d'échelles au sein des répertoires.....	265
1.3. Métrique	270
1.3.1 La pulsation	270
1.3.2 Les modalités de subdivision de la pulsation	271
1.3.2.1 Matérialisation du phénomène de subdivision « binaire-ternaire » ...	273
1.3.3 Période.....	279
1.3.3.1 Pièces cycliques.....	279
1.3.3.2 Pièces « quasi-cycliques ».....	281
1.4. Structure formelle.....	284
1.5. Procédés plurilinéaires	288
1.6 Procédés de variation.....	292
1.7 Conception des pièces musicales	293
1.7.1 Partie instrumentale de l'arc musical	297
1.7.2 Partie instrumentale de la harpe	302
1.7.3 Conception des chants	309
1.8. Synthèse des paramètres musicaux	312
2. Articulation du matériau musical avec les matériaux corporel et linguistique	314
2.1 Articulation entre matériau musical et matériau linguistique	314
2.1.1 Rythme	314
2.1.2 Structure de la période de l'énoncé musical.....	314
2.2 Articulation entre matériau musical et matériau corporel	318
2.2.1 Les unités corporelles de segmentation d'une pièce dansée	318
2.2.2 Périodicité des pièces dansées	321
2.2.3 Structure formelle des pièces dansées.....	321

2.2.4 Métrique	323
2.2.5 Structure de la période du chant.....	330
Conclusion – Synthèse Chapitre 1.....	332
Chapitre 2 – La catégorisation musicale, corporelle et linguistique de la performance	333
Introduction	333
1. Les fondements d’une méthode scientifique	333
2. Méthodologie pour l’analyse.....	337
3. Les phases rituelles.....	340
4. Catégorisation des séquences nocturnes.....	374
5. Catégorisation des circonstances.....	379
6. Typologie des processus de catégorisation des phases, des séquences nocturnes et des circonstances.....	381
7. Signification de la performance au niveau du plan structurel	383
Conclusion – Synthèse Chapitre 2.....	397
Chapitre 3 – Significations symboliques de la performance	399
Introduction	399
1. Le système symbolique et les thématiques principales mobilisées au cours de la performance.....	399
2. Interprétation symbolique de l’espace rituel	401
3. Interprétation symbolique du temps rituel.....	402
4. Interprétation symbolique du matériau linguistique.....	403
4.1 Etat de l’art des recherches anthropologiques sur la langue rituelle <i>popi</i>	403
4.2 Interprétation du <i>popi</i> dans notre corpus oral rituel	406
4.3 Significations des chants et des énoncés	409
4.3.1 Chants.....	409
4.3.2 Actions non concomitantes aux pièces musicales.....	424
5. Interprétation symbolique du matériau musical	428
6. Interprétation symbolique du matériau corporel	430
7. Interprétation symbolique de la performance.....	434
Conclusion – Synthèse Chapitre 3.....	437

Chapitre 4 – Performance et construction identitaire	439
Introduction	439
1. La catégorie « banzi »	439
1.1 L’initiation.....	439
1.2 Le savoir rituel.....	445
1.3 La langue rituelle.....	447
2. La performance dans la construction identitaire	447
2.1. Eléments participant au sentiment d’appartenance communautaire	448
2.2. Les fonctions rituelles	453
2.3. Rôle de conservation, d’actualisation et de transmission du savoir	455
2.3.1 Apprentissage	456
2.3.2 Instrumentalisation du savoir : la langue rituelle et le dispositif polysémique	457
2.3.3 Dynamique entre conservation et actualisation du savoir	460
3. Contextes d’identification	461
4. Vers une anthropologie de la performance.....	464
Conclusion-Synthèse Chapitre 4	467
 CONCLUSION.....	 469
 Bibliographie.....	 479
Glossaire.....	501
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	515

TOME II : Annexes

INTRODUCTION	5
PARTIE I : SYNTHÈSE DES RESULTATS ANALYTIQUES	9
ANNEXE 1. SYNOPSIS DE LA CEREMONIE REALISEE EN 2008	9
ANNEXE 2. INVENTAIRE DES ECHELLES ET METRIQUE DES PIECES	37
ANNEXE 3. STRUCTURE FORMELLE ET SIGNIFICATION DES TEXTES DES CHANTS	63
ANNEXE 4. FICHES DESCRIPTIVES DES PIECES MUSICALES	131
ANNEXE 5. SYNTHÈSE DES DIFFERENTES DISPOSITIONS SPATIALES DES MUSICIENS ET CHANTEURS	227
ANNEXE 6. DESCRIPTION DES UNITES SIGNIFICATIVES DES PIECES DANSEES PARTICIPANT A LA CATEGORISATION DES PHASES	229
ANNEXE 7. SYNOPSIS DE LA CEREMONIE POUR LA NOËL	239
PARTIE II : AUDIO	249
ANNEXE 1. ACCORDS DE LA HARPE ET DE L'ARC MUSICAL (CD N°1)	249
ANNEXE 2. METRIQUE (CD N°1)	249
ANNEXE 3. HARPE (CD N°1)	251
ANNEXE 4. ARC MUSICAL (CD N°1)	251
ANNEXE 5. ECHANTILLON DE PIECES DES REPERTOIRES DE L'ARC MUSICAL ET DE LA HARPE EN SITUATION PROVOQUE AVEC CHŒUR.	252
PARTIE III : VIDEO	253
ANNEXE 1. FILM DE SYNTHÈSE DE LA CEREMONIE 2008 (DVD N°2)	253
ANNEXE 2. FORMATIONS MUSICALES (DVD N°3)	263
ANNEXE 3. SEQUENCES ACTIONS PARA-MUSICALES (DVD N°3)	263
ANNEXE 4. ARTICULATION ENTRE MUSIQUE ET CORPS (DVD N°3)	274
ANNEXE 5. ACTIONS NON-MUSICALES CONCOMITANTES A LA PRODUCTION MUSICALE (DVD N°3)	274
ANNEXE 6. ACTIONS NON CONCOMITANTES (DVD N°3)	274
ANNEXE 7. APPRENTISSAGE (DVD N°3)	275
PARTIE : IV PHOTOGRAPHIES	277
TABLE DES ILLUSTRATIONS	285

NOTES SUR LA TRANSCRIPTION DES TERMES VERNACULAIRES.

Le Gabon compte, selon les études linguistiques, entre 37 et 62 langues différentes qui relèvent toutes de la famille linguistique bantu (à l'exception de la langue des Baka du Nord qui appartient au groupe oubanguien).

Le fang, langue parlée par les befang, est une langue bantu, classée par Malcom Guthrie¹ dans le groupe A 70, intitulé yaunde-fang. Ce groupe comporte les langues suivantes :

A 71 : eton (Cameroun)

A 72 : ewondo (ou yaunde), mvele, bakya (Cameroun)

A 73 : bebele, gbilgbil (Cameroun)

A 74 : bulu (Cameroun)

A 75 : Fang (Cameroun, Gabon, Guinée Equatoriale, Congo)

Le fang comporte un certain nombre de parlers, que l'on peut appeler dialectes, car ils représentent différentes variantes de la langue. Au Gabon, on distingue les parlers fang suivants :

Le fang-ntumu parlé dans la région de Oyem-Bitam.

Le fang-mvéni (ou Mvai) parlé dans la région de Minvoul.

Le fang-okak parlé dans la région de Medouneu-Cocobeach-Mitzic.

Le fang-mekaa (ou meké ou makè) parlé dans la région de Libreville, Kango, Ndjolé, Mitzic, Makokou.

Le fang-nzaman parlé dans la région de Makokou-Booué-Ovan.

Le fang-atsi parlé dans la région de Mitzic.

Cette répartition dialectale est plutôt schématique car la distribution des parlers est bien plus complexe. La localisation et l'identification des parlers fang sont rendues difficiles par les mouvements migratoires internes, qui sont restés très actifs, avec un exode rural important depuis les années 1960 et l'immigration fang en provenance du Cameroun et surtout de la Guinée Equatoriale. Les rencontres et échanges entre parlers fang sont permanents, parce que l'intercompréhension est générale et la conscience linguistique très unitaire. La multiplicité des dialectes ne permet pas actuellement d'établir une phonologie générale du fang en tant que langue mère d'où seraient nées les variantes dialectales. Chaque parler a un éventail de phonèmes spécifiques, mais jamais identiques à d'autres. Même à l'intérieur d'un parler donné on trouve des différences significatives.

¹ Guthrie, Malcom. *Comparative Bantu* (4). Londres 1969-1971.

Pour la transcription phonétique des termes vernaculaires, j'utilise l'Alphabet Scientifique du Gabon (ASG), élaboré à partir de l'Alphabet Phonétique International par le Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale (Université de Libreville, Gabon)². La transcription des tons et souvent celle de la longueur vocalique sont volontairement omises ici, faute de compétence linguistique approfondie.

En outre, la langue rituelle utilisée dans le culte du *bwiti* pratiqué par les Fang s'appelle le *popi* et se compose de termes provenant de différentes langues : ghetsogho, pindji, fang...

Pour la transcription de la terminologie vernaculaire du lexique rituel, j'ai donc choisi de me baser sur les deux alphabets ghetsogho et fang en ASG :

- voyelles : i, e, ε, a, ɔ, ə, o, u, y
- voyelles nasales : ɔ̃, ɔ̄
- consonnes : b, d, f, g, k, l, m, n, p, r, s, ʃ, t, v, z
- diphtongues : wa, wo, we
- fricative palatale : j
- occlusive nasale palatale : ɲ
- consonnes complexes :
 - affriquées : dz, ts
 - labialisées : bw, fw, mw, dw, tw, kw
 - prénasalisées : nt, nd, mb, mf, mv, ŋg
 - fricative vélaire : ʁ

Étant donné que le français est la langue véhiculaire au Gabon, nombre de propos rapportés dans ce travail m'ont été transmis dans cette langue. Enfin, nous avons choisi de transcrire en français dans le corps du texte, les toponymes et les noms propres, dont la notation courante dans la littérature anthropologique est en français, ainsi que les termes vernaculaires du lexique rituel. La transcription phonétique des termes vernaculaires du corpus lexical étudié est transcrit en ASG uniquement dans le glossaire qui se trouve p.501.

² « Alphabet Scientifique des Langues du Gabon, Actes du séminaire des experts, 20/24 février 1989 », *Revue gabonaise des sciences de l'Homme*, n°2 Décembre, 1990.

Nous donnons ci-dessous la classification des langues du Gabon basée sur la révision de la classification de Guthrie des langues Bantoues (Guthrie 1948) proposée par Maho (2003). La carte qui l'accompagne est basée sur celle réalisée par Marc Delêtre (2009).

Liste des langues

Zone A

A.30 I. Bubi-Benga group

A.34 Benga

A.70 II. Ewondo-Fang group

A.75 Fang, Pangwe

A.75a Ntumu

A.75b Okak

A.75c Meke, Make

A.75d Atsi, Betsi

A.75 e Nzaman, Zaman

A.75 f Mveny, Mvae, Mvaï

A.80 III. Makaa-Njem group

A.803 Shiwe, Ossyeba, Makina

A. 85b Bekwil, Bekwel, Kwele

Zone H

H.10 IV. Kongo group

H.12 Vili, Civili

Zone B

B.10 V. Myènè group

B.11a Mpongwe

B.11b Orungu, Rongo

B.11c Galwa

B.11d Dyumba, Adjumba

B.11 e Nkomi

B.11 f Enenga

B.20 VI. Kele group

- B.201 Ndasá, Andasa
- B.202 Sighu, Sigu
- B.203 Sama, Shamaye
- B.21 Seki, Shekiani
- B.22 Kèlè
- B.22b Ungom, Ngom, Bongom
- B.23 Mbanwe
- B.24 Wumvu
- B.25 Kota
- B.251 Shake
- B.252 Mahongwe

B.30 VII. Tsogho group

- B.301 Via, Ivea, Eviya, Avia
- B.302 Himba, Simba
- B.303 Bongwe, Ebongwe
- B.304 Pinzi, Apindzi
- B.305 Pove, Vove, Bubi
- B.31 Tsogho, Ghetsogo
- B.32 Okande, Kande

B.40 VIII. Sira group

- B.401 Bwisi
- B.402 Varama, Barama
- B.403 Vunghu, Vumbu
- B.41 Sira, Shira, Ghisir
- B.42 Sangu, Shango
- B.43 Punu
- B.44 Lumbu

B.50 IX. Ndzebi group

B.501 Wandzi, Wandji

B.51 Duma, Adouma

B.52 Nzebi, Ndzabi, Njabi

B.53 Tsaangi, Tsengi

B.60 X. Mbete group

B.602 Kaningi

B.603 Yangho

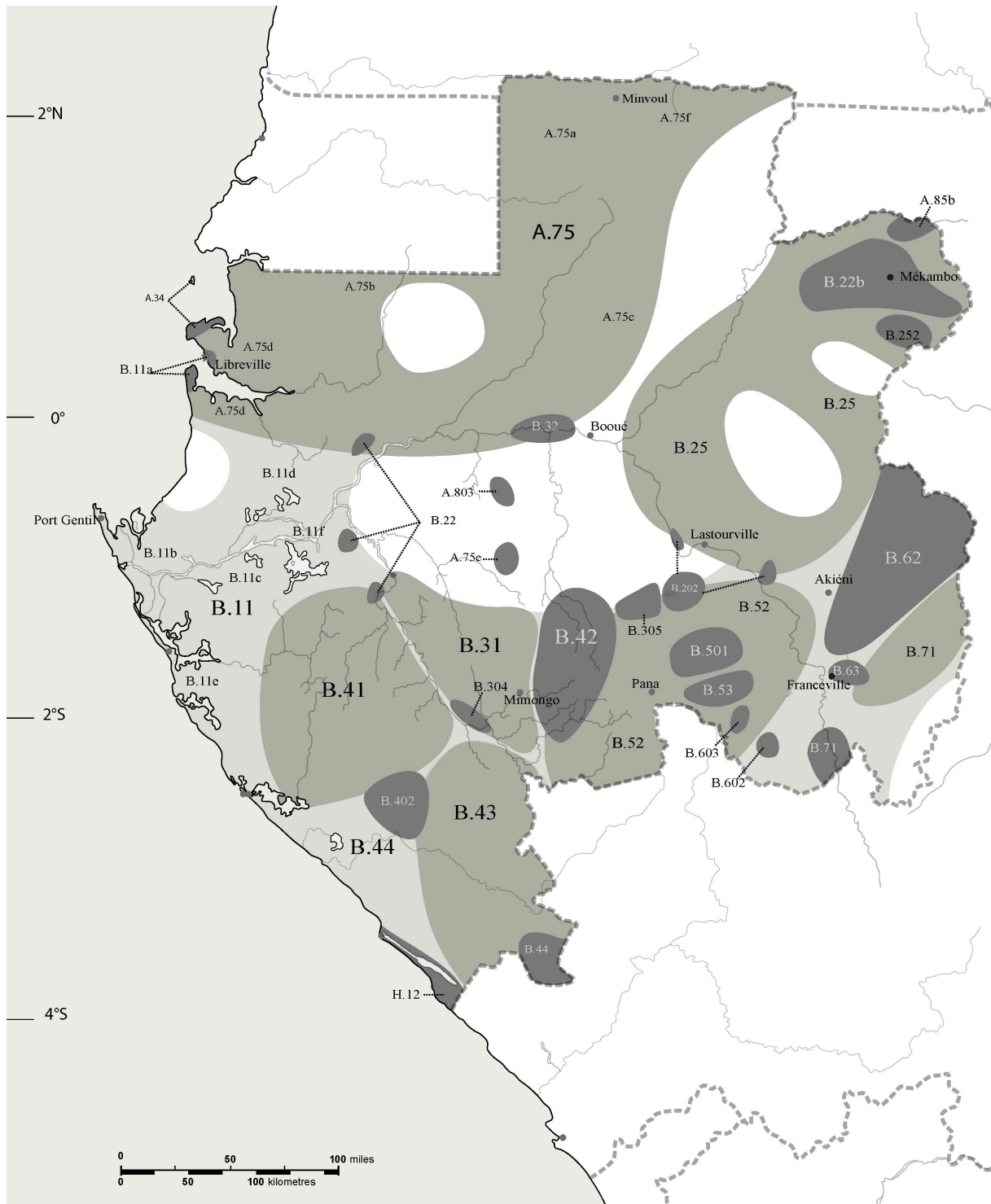
B.62 Mbaama, Mbamba

B.63 Ndumu, Mindumbu

B.70 XI. Teke group

B.71 Northern Teke

B.78 Wumbu



Carte 01 : Populations du Gabon



Base 802460AI (C00370) 8-02

Carte 02 : carte administrative Gabon

Référence : http://www.lib.utexas.edu/maps/africa/gabon_pol_2002.jpg

INTRODUCTION

1. Choix du sujet

Ma première rencontre avec l'ethnomusicologie remonte au début de mes années universitaires à Rennes, lors d'un cours donné par Sylvie Le Bomin, spécialiste des musiques de Centrafrique et du Gabon. Aussitôt une véritable passion pour la discipline se déclara en moi, fascinée par la diversité des musiques de traditions orales et les perspectives de recherche offertes par cette discipline. C'est ainsi que la licence de musicologie achevée, je choisis d'entreprendre une maîtrise d'ethnomusicologie. La diversité et la richesse des musiques étudiées me laissent alors indécise, mon cœur balance entre l'Asie, l'Inde et l'Afrique.

Au cours de l'été, par un concours de circonstances, un évènement important infléchit le choix de mon sujet d'étude. Sylvie Le Bomin organisait le 25 et 27 juillet 2002, dans le cadre du Festival Radio France et Montpellier, la représentation de deux nuits de cérémonie de *bwete*, auxquelles elle me convia d'assister. Ces cérémonies faisaient suite à un séminaire interdisciplinaire sur le *bwete*, organisé en 2000 par le Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale à l'Université Omar Bongo de Libreville (Gabon), constituant une première amorce de dialogue entre chercheurs et initiés. Chez les Tsogho, le culte du *bwete* est une société initiatique masculine comportant une pluralité de pratiques dont le fonctionnement et la parenté sont représentés selon la métaphore de l'arbre et de ses ramifications. La branche *disumba*, est la mère de toutes les autres, et possède une fonction identitaire et religieuse. Tandis que la deuxième branche principale, appelée *misoko*, est à vocation thérapeutique. L'intégration dans la société passe par l'initiation passant par la consommation ritualisée du « bois sacré » appelé *eboga*. La manducation en grande quantité des râpures des racines de cette plante hallucinogène permet à l'initié de voyager dans le monde des ancêtres et des entités spirituelles. Le rôle fondamental du secret concernant les connaissances du monde spirituel constitue la barrière ontologique entre l'initié et le néophyte. La pratique du culte s'organise autour de nuits de veillée dont la thématique et les rites diffèrent selon les circonstances d'exécution (retrait de deuil, réjouissance...).

Ainsi, pour la première fois, le *bwete* tsogho se produisait hors du Gabon. Ces représentations réalisées par le groupe prestataire *Gnima na Kombwe* (association formée d'initiés au *bwete*

tsogho installés à Libreville et sa banlieue) ont nécessité la construction d'un temple « plus vrai que nature » dans le parc du Château d'Ô à Montpellier, à partir de matériaux expressément ramenés de l'environnement naturel des Tsogho (feuillages, arbustes, raphia, pailles, écorces de bois, flambeaux indigènes). Il s'agissait nullement d'une simple production artistique mais d'un réel investissement des membres d'une communauté pour faire partager leur patrimoine culturel et religieux, et en obtenir ainsi une reconnaissance internationale. (Le Bomin, 2002)

Ces deux nuits ont été pour moi une révélation. Je décidai alors d'entreprendre une étude sur la musique de ce culte pour ma maîtrise. L'objectif de mon travail consistait à réaliser la catégorisation musicale de l'une de ces cérémonies à partir de matériaux de seconde main, c'est-à-dire des enregistrements audio effectués par Radio France et des enquêtes et matériaux de terrains collectés par Sylvie Le Bomin lors de ses différents séjours au Gabon.

Lors de la deuxième année de maîtrise, un séjour de huit mois, dans le cadre d'une convention bilatérale signée en 2002 entre l'université de Rennes et celle de Libreville, m'a permis d'effectuer ma première expérience de terrain. Point de départ de multiples découvertes, ce séjour m'a révélé le Gabon, ses richesses culturelles et musicales, l'anthropologie africaniste grâce aux enseignements suivis à l'université de Libreville.

Mes premières enquêtes de terrain ont eu pour objectif de compléter l'étude sur la catégorisation musicale de la cérémonie *a mopeto* du *bwete disumba*. Ces enquêtes prirent place à Libreville et à Esasa, petit village à une vingtaine de kilomètres de la capitale, auprès d'initiés du groupe *Gnima Na Kombwe*. Novice dans le métier, je n'ai pas perçu le refus non avoué de l'un des initiés avec qui je menai mes enquêtes de me transmettre plus d'informations au sujet du *bwete*. Face à ce blocage, Sylvie Le Bomin me conseille alors de l'accompagner dans le nord du Gabon pour rencontrer une communauté *bwitiste* fang et réaliser ma première expérience de terrain chez eux. Le culte du *bwete* des Tsogho dont on ne connaît pas l'origine précise, est pratiqué sous diverses formes par plusieurs populations au Gabon. Les Fang ont été la dernière population à l'avoir empruntée, et la diffusion du culte par l'intermédiaire de cette population a dépassé les frontières politiques puisque le *bwiti*³ se retrouve également être pratiqué en Guinée Equatoriale et au Cameroun.

³ Le terme endogène *bwete* désigne le culte initiatique pratiqué par les Tsogho et *bwiti* celui pratiqué par les Fang et communément celui pratiqué par les autres populations. Cette distinction linguistique se base sur la différence de prononciation du terme désignant le culte par chaque population.

Considérant les données pour mon sujet de maîtrise suffisantes, Sylvie Le Bomin conféra à ce terrain l'objectif de mettre en place un travail comparatif entre le *bwiti* fang et le *bwete* tsogho. Partageant pendant un mois la vie de la communauté bwitiste fang appelée *disumba mongo na bata*, j'ai vécu une expérience enrichissante tant sur les plans humains et scientifiques, c'est pourquoi j'ai voulu poursuivre mes recherches sur le culte du *bwiti* fang dans le cadre de ma thèse.

Ce travail de thèse n'aurait pu voir le jour sans le soutien financier de ma famille, l'obtention de bourses⁴ pour réaliser mes différents séjours de terrain et enfin le riche environnement scientifique de travail dans lequel j'ai pu « naviguer ». J'ai en effet eu l'opportunité de participer à des groupes de travail et projets de recherche auprès de différents laboratoires dans lesquels mon travail de thèse s'est nourri et enrichi.

L'UMR 8099 « Langues Musiques Sociétés », dirigée par mon directeur de thèse, Frank Alvarez-Péreyre, est un cadre de travail où le maître mot est l'interdisciplinarité. Le séminaire de doctorat, donné par Frank Alvarez-Péreyre à l'université Paris Descartes, intitulé *Des systèmes de signes aux conduites symboliques. Les paradigmes analytiques en linguistique, ethnologie, ethnomusicologie*, a été un moment d'écoute et d'échange avec des doctorants de différents horizons (ethnomusicologues, anthropologues, linguistes, juristes), autour de plusieurs thématiques abordées dans une perspective interdisciplinaire. L'épistémologie des sciences à travers les différents modèles explicatifs, la sémiologie à propos de la possibilité ou non d'appliquer le paradigme linguistique à d'autres disciplines, les notions de traduction, de transcription, d'interprétation dans le travail scientifique, la catégorisation comme objet et méthode dans le travail de recherche, ou encore la vaste problématique de la place du Sujet dans les travaux scientifiques, voilà quelques-unes des thématiques abordées dans ce séminaire au fil des ans. Deux groupes de recherche de ce laboratoire, « catégorisation » dirigé par Frank Alvarez-Péreyre puis par Susanne Fürniss et le groupe « Processus d'identification en situation de contact », dirigé par Marie-Christine Bornes-Varol, m'ont permis d'entrevoir les possibilités qu'offrait le travail interdisciplinaire mais également les difficultés liées à ce dernier. En effet, le chercheur doit posséder à la fois une réelle capacité à

⁴ Je tiens à remercier le ministère supérieur de l'enseignement et de la recherche de m'avoir accordé une bourse « aire culturelle » en 2006, le département « Hommes-Natures-Sociétés » du Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris, dirigé par le Professeur Serge Bahuchet, pour l'aide au premier terrain de recherche en 2006-2007 et le programme CORUS 6144 pour avoir financé le deuxième terrain de thèse.

s'ouvrir aux autres domaines et disciplines ainsi qu'une certaine rigueur et compétence dans sa propre discipline. C'est au cours des réunions mensuelles et des séances de travail d'écriture de manuscrits au sein de ces groupes que j'ai pu entrevoir et comprendre les tenants et aboutissants du travail de recherche en général et plus précisément dans le contexte de recherche interdisciplinaire.

Cette impression s'est confirmée lors de ma participation au programme de recherche international Corus 6144 « Patrimoines musicaux et Sociétés – Gabon et Sud Cameroun », dirigé par Sylvie Le Bomin et Jean-Emile Mbot. Les membres du programme forment une équipe interdisciplinaire se composant d'un géographe, de linguistes, d'anthropologues et d'ethnomusicologues provenant du Gabon, du Cameroun et de la France. Ce projet veut associer une démarche scientifique d'étude aussi exhaustive que possible et comparative du patrimoine musical des différentes populations (du Gabon et celles frontalières au sud Cameroun) à une démarche de diffusion, de production et en définitive de promotion du patrimoine musical à travers la construction d'une base de données interactive et des publications. Là encore un dialogue entre anthropologues, linguistes, géographe et ethnomusicologues a pu être établi, non sans difficultés. Il a permis pour chacune des disciplines concernées de réaliser un vrai travail réflexif sur ses propres outils et également de questionner les critères intervenant dans une collaboration interdisciplinaire. C'est dans le cadre des séminaires annuels depuis 2008 que ces rencontres ont pu avoir lieu à l'université Omar Bongo de Libreville au sein du Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale, dirigé par Jean-Emile Mbot. Sylvie Le Bomin est, quant à elle, maître de conférence au département « Hommes-Natures-Sociétés » du Muséum National d'Histoire Naturelle, dirigé par le professeur Serge Bahuchet.

J'ai pu découvrir au Musée de l'Homme un autre environnement de recherche. L'équipe de génétique humaine dirigée par Evelyne Heyer au sein du laboratoire d'éco-anthropologie et d'ethnobiologie du Muséum National d'Histoire Naturelle a été un cadre idéal de travail, tout à fait stimulant. L'équipe d'Evelyne Heyer, constitué principalement de généticiens, formait avec d'autres laboratoires regroupés sur ce même site (paléoanthropologues, anthropologues et ethnomusicologues) un milieu fécond, rythmé par le vie du musée.

Ce laboratoire appartient au département « Hommes, Natures, Sociétés » dans lequel plusieurs programmes de recherche concernent l'Afrique centrale. C'est au grand projet sur l'histoire des populations d'Afrique Centrale, que j'ai eu la chance de participer : en partant un mois en

Ouganda avec un doctorant généticien, Paul Verdu, afin de réaliser une première prospection de terrain. L'objectif était d'identifier et de localiser dans la partie Est de l'Afrique équatoriale les populations dites « pygmées » catégorisées en tant que telles par les populations locales. Notre terrain a été mené près du Parc National Semiliki situé au nord-ouest de l'Ouganda, près de la frontière avec le nord Kivu, auprès des « pygmées » Nsua et des voisins majoritaires à cet endroit, les Konjo. Sur la base du volontariat, nous avons réalisé les enquêtes avec plusieurs individus de chaque population sur leur histoire, leur langue, leur généalogie et leur patrimoine musical. La collecte des premiers échantillons linguistiques, génétiques (à partir de la salive) et musicaux visaient à retracer les possibles contacts entre populations et leur histoire, ainsi qu'une possible origine commune entre les groupes de populations d'Afrique Centrale catégorisés sous le terme « pygmées ». Cette expérience a été une réelle mise en pratique du travail interdisciplinaire sur le terrain.

Toutes les expériences auprès de ces groupes de recherche m'ont permis de penser l'objet d'étude au-delà du seul champ musical, c'est-à-dire dans une perspective interdisciplinaire. Cette démarche a pour vocation à la fois d'expliquer et de situer mon positionnement scientifique ainsi que de rendre hommage au choix de mes « maîtres » de « former leurs doctorants à la recherche par la recherche ». Il est à mon sens essentiel de reconnaître – spécialement dans le domaine des sciences humaines – la part individuelle et la part collective de tout travail de recherche. Au cours de sa formation, l'étudiant chercheur acquiert de multiples connaissances et points de vue relatifs au monde scientifique et au monde culturel dans lequel il s'inscrit. Le travail de thèse constitue ainsi une production scientifique, nourri des bagages individuels, scientifiques et culturels spécifiques.

2 Etat des lieux des recherches sur le *bwiti*

2.1 Anthropologie

Lors de la réalisation de ma maîtrise sur le *bwete disumba* des Tsogho, rares étaient les documents ethnographiques sur ce culte. Encore aujourd'hui, les travaux de référence sont ceux de Roger Sillans et d'Otto Gollnhofer sur le *bwete disumba* chez les Tsogho du centre Gabon, dont une thèse sur les récits initiatiques du *disumba* (Sillans : 1967) et une autre sur les rites de passages (Gollnhofer : 1974). Ces chercheurs ont écrit par la suite plusieurs articles en commun relevant de différentes thématiques : le mysticisme, le symbolisme

anthropomorphe et les phénomènes visionnaires dans le culte du *bwete*. (Gollnhofer et Sillans, 1972, 1978, 1979, 1997)

L'apport scientifique le plus récent sur la pratique du *bwete* chez les Tsogho est la thèse de Julien Bonhomme sur le *bwete misoko* (une voie parallèle au *bwete disumba*) dont le travail constitue une première littérature ethnographique à propos de cette branche. Selon Bonhomme, « une ligne de démarcation et d'articulation du champ thérapeutique divise la société en deux branches : *disumba* (vocation identitaire et religieuse) et *misoko* (vocation thérapeutique) ». En centrant son étude sur le parcours initiatique du *bwete misoko*, Bonhomme rend compte de la logique propre de la reproduction initiatique, « qui fait d'un profane *etema*, un novice *banzi* puis un *nganga* confirmé et enfin éventuellement, un père initiateur *nyima* ». (Bonhomme, 2006)

Swiderski (1965) a étudié le *disumba* des Apinji (voisins des Tsogho) et décrit dans un article une séance de *bwiti disumba* avec les différents chants et parties qui la composent.

On peut s'étonner du peu de littérature ethnographique sur la pratique du *bwiti* chez les autres populations du Gabon, sachant que les premières traces et témoignages de l'observation du culte du *bwiti* remontent au milieu du XIX^e siècle avec Paul Du Chaillu : premier occidental à pénétrer l'intérieur du pays en passant par l'Estuaire du Fernan-Vaz pour remonter jusqu'à l'actuelle province de la Ngounié et dans les massifs du sud du pays qui portent aujourd'hui son nom. Au cours de ses diverses expéditions, Du Chaillu⁵ note l'existence du «mbuiti» chez les Mitsogho, les Bavivya, les Masungu, les Bakele et les Bapunu.

C'est à partir des travaux de Georges Balandier que le *bwiti* des Fang, dernière population ayant emprunté ce culte aux Tsogho, va être l'objet d'un intérêt croissant de la part des anthropologues. En effet, la majorité des travaux ethnographiques consacrée à la société initiatique du *bwiti* concerne le *bwiti* «fang». Dans *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Georges Balandier considère le culte du *bwiti* chez les Fang comme un objet d'étude des relations entre conservatisme et processus de changements né dans une large mesure des réactions vis-à-vis du christianisme et du colonialisme. Une série de recherches sur ce culte va alors être menée.

⁵ Du Chaillu Paul, *Voyages et aventures en Afrique équatoriale*, 1996.

En 1982, James William Fernandez réalise une monographie⁶ monumentale sur le *bwiti* fang qui fait de ce dernier, la compensation rituelle d'une société minée par le changement et les contradictions du présent. Fernandez observe les choses de l'intérieur s'installant au sein de la culture fang. Dans la première partie du livre, l'auteur dresse un tableau ethnographique du monde fang à travers l'histoire, l'environnement, l'économie, l'organisation lignagière, le mariage et les structures d'autorité de cette population. Ces critères sont décrits par des faits mais également à travers les représentations données par les Fang eux-mêmes de leur propre culture. Fernandez conduit le lecteur dans la description du passé et du présent de la culture fang jusqu'à l'un de ses prolongement : le culte du *bwiti*. L'auteur souhaite comprendre ce qui se joue et comment ce dernier fonctionne en abordant l'étude ethnographique de l'imaginaire religieux du culte du *bwiti* selon plusieurs angles : le contenu moral de cette religion, sa théologie à travers les différentes divinités du panthéon, la valeur symbolique du temple, les rapports sociaux internes à la communauté initiatique, la dramaturgie du cycle liturgique et le contenu des visions initiatiques. Fernandez a choisi d'interpréter le culte du *bwiti* à l'intérieur de la culture fang car selon lui, la continuité de la culture et ses réinterprétations dans le *bwiti* sont d'égale importance. Il tient ainsi à se dégager des études dont la perspective a tendance à mettre l'accent plutôt sur les transformations opérées sur les rites chrétiens par la culture d'accueil que sur ce qui se joue à l'intérieur de la culture fang elle-même.

L'étude de la symbolique et des pratiques rituelles dans le culte du *bwiti* fang est une autre thématique de recherche à laquelle s'est consacrée Fernandez dans plusieurs articles (Fernandez, 1965, 1977, 1982, 1991) ainsi que Swiderski, Jacques Binet, et René Bureau. (Binet, Gollnhofer & Sillans, 1972 ; Bureau, 1996[1971] ; Swiderski, 1970, 1971, 1976)

André Mary a voué, quant à lui, ses recherches sur le *bwiti* fang, à l'analyse du travail du syncrétisme dans le culte. Il compare systématiquement le corpus d'emprunt ou d'origine avec le corpus syncrétique et retient les écarts dus aux appropriations fragmentaires et aux déplacements de sens. La méthode, nécessairement transversale et comparatiste, s'appuie sur l'analyse de plusieurs schèmes dont celui de l'*evus*⁷ et de la naissance à l'envers à partir desquels est construit le champ symbolique du culte du *bwiti*. (Mary, 1983, 1988, 1999, 2000)

⁶ Fernandez, James W., *Bwiti : an ethnography of the religious imagination in Africa*, Princeton University Press, 1982.

⁷ *evus* signifie la puissance sorcière.

2.2 Ethnomusicologie

En ethnomusicologie, il faut citer la thèse de Pierre Sallée consacrée à l'étude de l'arc musical et de la harpe (1985) à travers les différentes pratiques où sont joués ces instruments et plus particulièrement dans celle du culte du *bwete* des Tsogho.

Dans la première partie de sa thèse, Sallée donne une description organologique fine des différents types de catégories de harpes existant au Gabon et dans l'Afrique Equatoriale, en se basant sur les systèmes de classification d'Ankermann, de Wachsmann et de Laurenty.

À partir de témoignages écrits des explorateurs du XIX^e siècle sur les populations Fang, Kele, Sira, Tsogho et les autres populations du massif Du Chaillu, Sallée tente de retracer l'histoire de la harpe au Gabon. Ces quelques données historiques lui permettent de construire des hypothèses sur l'apparition de la harpe dans le territoire, et le cheminement qu'elle aurait pu prendre pour devenir le type d'instrument tel qu'on le trouve dans le *bwete* des Tsogho. Ce lien intrinsèque entre la harpe et le *bwete*, Sallée le démontre en remarquant l'absence de cette dernière chez les populations qui ne pratiquent pas le *bwete*, comme le groupe Kota du nord-est, les Nzabi, Tsangi, Wandji et Duma du sud-est et les Teke de l'est, où le pluriarc occupe chez ces derniers une place centrale dans la vie culturelle. C'est donc, selon Sallée, à travers le *bwete* que la harpe se serait répandue sur le territoire. La présence de cette dernière dans plusieurs autres sociétés initiatiques notamment féminines (l'*ombwiri*, l'*abandji* et l'*elombo* que l'on retrouve chez les populations Myéné, Tsogho, Lumbu) permet à l'auteur d'émettre des relations de parentés entre ces pratiques rituelles.

Au cours du manuscrit, Sallée renforce sa démonstration au sujet d'une origine commune de ces pratiques en comparant les noms des cordes de la harpe et leurs significations chez les populations nkomi, tsogho, sango, fang, sira et puvé qui pratiquent le *bwiti*. Il révèle ensuite que la structure des mythes d'origine de la harpe dans le *bwete* tsogho, pindji et fang sont similaires. L'étude des différentes échelles des harpe myene, tsogho et fang, dans la partie musicologique, révèle qu'une même échelle caractérise « un système musical lié aux rituels de sociétés d'initiation tant féminines que masculines, parmi lesquelles le *bwiti* apparaît de nos jours comme particulièrement représentatif ». Sallée ajoute plus loin : « On adopte un instrument en même temps qu'un style musical marqué ».

La partie d'analyse musicologique de la harpe se base sur les données collectées auprès de Rempano Mathurin, chanteur harpiste nkomi. Les premières enquêtes de terrain réalisées auprès de ce harpiste avaient conduit Sallée à orienter ses recherches sur la musique de la harpe dans le *bwete*. Dans sa jeunesse, Rempano avait reçu un enseignement sur le jeu de la harpe de la part d'anciens joueurs de harpe (*ngombi*), mais il en était resté à ce niveau, n'étant pas intéressé « à toutes ces histoires relatives aux secrets du *bwiti* ».

À partir de l'étude des notions endogènes relatives à la pratique musicale de Rempano, Sallée analyse l'harmonie, les consonances, les noms et les fonctions des cordes, les cadences ainsi que la technique de jeu de la harpe. Cette approche méthodologique le conduit à l'avant dernière partie de sa thèse, celle concernant l'arc musical. Il montre comment le mythe sur les instruments de musique explicite l'acoustique musicale et constitue ainsi une « théorie musicale indigène de cette affiliation ». Sallée démontre que l'échelle de l'arc musical est formée par l'entrecroisement des deux accords qui conditionnent le jeu de la harpe, justifiant l'affiliation mythique entre ces deux instruments. D'après les textes collectés, l'affiliation de l'arc musical à la harpe constitue un symbole central de l'enseignement *bwete*, la vibration acoustique étant assimilée au frémissement vital⁸.

Enfin, dans la dernière partie de sa thèse, Sallée offre une description du synopsis d'une cérémonie de *bwete* tsogho (des lieux, des acteurs et des instruments de musique mobilisés) et les phases qui le composent. Une place particulière est accordée à la description des chants et du jeu de la harpe.

Dans sa volonté de tout étudier, Sallée expose une richesse d'idées et d'hypothèses apportant une base intéressante de réflexion non seulement à l'étude du culte du *bwiti* au Gabon, mais également à la problématique de la circulation des pratiques musicales et culturelles dans la construction identitaire des populations.

Prématurément décédé, Pierre Sallée, un des premiers ethnomusicologues à travailler sur le Gabon, nous a laissé une énorme production de données ethnographiques et des enregistrements audio et vidéo, non publiés, qu'il a pu collecter au cours de ses nombreux séjours.

⁸ Nous émettons ici un regret quant au choix de Sallée de se baser uniquement sur les données musicales collectées auprès du harpiste Rempano, non-initié au *bwete*, pour interpréter les mythes d'origine de ce culte chez les Tsogho.

Quelques publications ont pu voir le jour dont le résumé d'une cérémonie nocturne de *bwete* tsogho, paru en 1975 chez OCORA, intitulé « musique des mitsogho et des batéké ». Au fil des plages, on peut entendre différents extraits d'une cérémonie *bwete* de deuil, faisant intervenir tour à tour un solo de harpe accompagnée du chant du harpiste, un solo d'arc musical, un récit initiatique accompagné de l'arc musical, un chœur d'hommes accompagné de la harpe et de sonnailles, ou encore les tambours précédant l'arrivée des masques et la voix du génie *Ya Mwei*. La seconde partie du disque concerne le patrimoine musical des Batéké.

Les autres publications sonores réalisées par Sallée concernent principalement les chants du *mvét* (épopée fang), les chants accompagnant la *sanza* chez les Punu, et le jeu du harpiste Rempano. J'ai eu la chance de pouvoir accéder aux archives de Pierre Sallée déposées au CREM (Centre de Recherche en Ethnomusicologie), en réalisant avec une autre étudiante, Emeline Lechaux, un premier inventaire des enregistrements sonores. J'ai pu ainsi découvrir des centaines de bobines des musiques du Gabon ainsi qu'une richesse de documentations écrites.

À propos du *bwiti*, plusieurs bobines de bandes sonores concernent des enregistrements de cérémonie de *bwiti* chez les Tsogho, les Eshira et les Masango dont une trentaine consacrés aux cérémonies de *bwiti* fang. Le film *Disumba, Liturgie musicale des Mitsogho du Gabon central, scène de la vie initiatique de la confrérie du bwete* et quelques scènes du *bwiti* fang, d'*ombwiri* fang (culte à vocation thérapeutique à majorité féminine), de *bwiti* sira et du *melan* (culte des ancêtres chez les Fang), complètent les données ethnographiques sur les rituels gabonais.

En dehors des archives sonores de Sallée, le disque « Music from an equatorial microcosm : Fang *Bwiti* music from Gabon Republic » de James W. Fernandez, publié en 2001, constitue un autre témoignage de la musique pratiquée dans le culte du *bwiti* fang. Fernandez a également déposé aux Archives of Folk Music de l'Université d'Indiana d'autres pièces musicales et sermons de ce culte.

L'ethnomusicologue Sylvie Le Bomin a mené des enquêtes sur le culte du *bwete* chez les Tsogho au Gabon. À la suite d'un séminaire interdisciplinaire sur le *bwete*, organisé par le Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale à l'Université Omar Bongo de Libreville (Gabon), elle a organisé le 25 et 27 juillet 2002, dans le cadre du Festival Radio France et

Montpellier, la représentation de deux nuits de cérémonie de *bwete*, avec le groupe prestataire *Gnima na Kombwe* (association formée d'initiés au *bwete* tsogho installés à Libreville et sa banlieue). Ces enregistrements vidéo et audio ont servi de données source pour des recherches ethnomusicologiques sur le *bwete* tsogho qui ont donné lieu à deux mémoires de maîtrise, celui d'Emeline Lechaux et le mien sur la catégorisation musicale du *bwiti disumba*⁹. Emeline Lechaux a prolongé ses recherches sur le *bwete* dans son DEA en étudiant la catégorisation musicale du répertoire « mopossè » dans la forme du *bwete ndea*¹⁰.

2.3 Bilan des problématiques abordées sur le *bwiti* et circonscription de notre sujet d'étude

Quatre principales thématiques apparaissent dans l'ensemble de ces travaux : la description des éléments culturels dont la harpe et l'arc musical constituent des composantes essentielles ; l'enseignement initiatique à travers l'étude des textes liturgiques, des textes des chants et des objets culturels ; les rapports sociaux internes à la société initiatique et enfin le phénomène visionnaire et son rôle dans le culte.

Pour cela, chaque auteur a choisi d'inscrire son étude selon une perspective de recherche spécifique : comprendre le culte du *bwiti* dans sa logique propre ; présenter le culte du *bwiti* comme un angle de lecture de transformation interne d'un groupe ; rendre compte des transformations du *bwete* tsogho dans le *bwiti* fang et enfin, rendre compte des transformations des éléments du christianisme dans le culte du *bwiti* fang.

À partir de ces différents points de vue, plusieurs hypothèses de travail ont émergé. Étant donné l'importance symbolique de la harpe et de l'arc musical, instruments de musique principaux dans le culte, nous nous sommes demandés, du point de vue musical, quelles pouvaient être les transformations du culte du *bwete* tsogho opérées dans le *bwiti* fang et corollairement quels seraient les éléments musicaux – communs à ces deux pratiques – qui pourraient être définis ensuite comme marqueurs ou caractéristiques du culte *bwiti*. En d'autres termes, pouvons-nous à partir des matériaux musicaux, rendre compte d'une identité

⁹ Mifune Marie-France, *La musique du bwiti chez les Tsogho du Gabon, Première approche de la catégorisation musicale d'une cérémonie de « bwiti a mopeto », à travers la description et l'analyse de la musique du « Gheyo »*, Maîtrise, RENNES II, 2004.

¹⁰ Lechaux, Emeline, *Autour du « sombi ». Représentations des fonctions de l'arbre d'initiation et de catégorisation du « mopossè » dans le « ndea » chez les Tsogho du Gabon*. Mémoire de DEA, EHESS, 2005.

musicale commune entre les différentes pratiques musicales mais également rendre compte des spécificités de ces dernières? Cette hypothèse faisait suite à nos premières recherches sur le *bwete* tsogho dans le cadre de la maîtrise. Il s'est avéré devant le peu d'éléments musicaux dont nous disposions pour le culte du *bwete* tsogho et la diversité des communautés bwitistes fang, que cette étude ne pouvait être réalisée durant le temps imparti à la thèse.

La circonscription de notre sujet de thèse a ainsi évolué de la macro à la micro-perspective. Avant d'établir quels sont les éléments communs et divergents entre le *bwiti* fang et le *bwete* tsogho, il est nécessaire d'appréhender l'analyse de chaque pratique plus finement. Devant la complexité et la diversité des communautés culturelles du *bwiti* fang, un cadre plus précis devait être encore circonscrit. En effet, prendre en compte à un même niveau l'ensemble des branches du *bwiti* fang risquait de rendre difficile une approche comparative en raison de l'existence de nombreuses confréries prophétiques qui ne dérivent pas toutes directement du *bwiti* lui-même et qui sont pourtant catégorisées comme appartenant à cette même société initiatique. Cette diversité de pratiques a pu voir le jour grâce à l'absence de pouvoir central de la société initiatique pour jouer le rôle de gardien de la «tradition».

Par rapport aux nombreuses communautés et études anthropologiques réalisées, notre choix s'est porté sur une communauté spécifique du culte du *bwiti* fang appelée *disumba mongo na bata* pour deux raisons principales : d'abord parce que cette communauté appartient à la branche *disumba*, qualifié de *bwiti* originel, ayant un lien avec le *bwete disumba* des Tsogho et ensuite, parce qu'aucune étude approfondie n'a été réalisée dans la région de Minvoul, éloignée de la région de l'Estuaire, foyer principal de naissance et de développement de cette société initiatique chez les Fang.

Notre étude sur la musique du *bwiti* chez les Fang s'inscrit dans la continuité des différents travaux menés sur les musiques rituelles, notamment ceux ayant trait de manière plus ou moins directe à la notion de performance (Desroches, Qureshi, During).

Notre approche consiste à étudier la pratique rituelle du culte du *bwiti* en tant que performance, c'est-à-dire en se focalisant sur les conditions et propriétés de l'action rituelle. Il s'agit à partir de l'analyse croisée des différentes dimensions de la performance, de rendre compte de ses différents rôles notamment dans la construction identitaire rituelle. Nous proposons d'exposer les problématiques principales qui ont été développées dans l'étude des musiques en contexte rituel afin de mieux situer notre recherche parmi ces dernières.

3. Musique et rituel

Les musiques rituelles ont fait l'objet de nombreuses études en ethnomusicologie. Nous proposons un bref état des lieux des problématiques principales étudiées sur les musiques rituelles. L'essentiel de ce qui va être présenté dans cette partie relève de l'article « musique et rituel : signification, identité et société » de Monique Desroches, où l'auteur offre une première synthèse des travaux menés sur les musiques rituelles (Desroches, 2005 : 538-553).

En 1960 naît le courant qualifié d'anthropologie de la musique avec pour principal instigateur l'anthropologue et musicologue américain Alan P. Merriam. Ses travaux vont inspirer bon nombre de recherches sur les musiques rituelles. En effet, il propose une nouvelle approche méthodologique de l'étude de la musique : « the study of music in culture ». Les fondements de sa méthode reposent sur l'examen de plusieurs axes de recherche : la matière musicale en tant que matière produite et perçue, le statut des musiciens, le contexte dans lequel se situe la pratique musicale, ses fonctions et les discours sur cette pratique. Au fur et à mesure du développement des recherches sur l'étude des musiques rituelles, cette approche du phénomène musical à travers l'analyse des différents axes proposés par Merriam va être développée. Les ethnomusicologues vont accorder, dans un premier temps, une importance à révéler le système symbolique sous-jacent à la musique dans les rituels, notamment au niveau du rôle structurant de la musique dans le déroulement des étapes cérémonielles et dans son rôle de médiation entre le monde des vivants et celui des entités spirituelles. Dans un deuxième temps, les ethnomusicologues vont porter leur attention aux dimensions sociales des rituels en considérant la pratique musicale dans son contexte de production et en l'interprétant comme une pratique sociale. Les musiques rituelles sont alors observées dans une perspective interdisciplinaire nécessitant une analyse croisée des données musicales, linguistiques, corporelles, religieuses et sociales. La musique, perçue comme un moyen d'exprimer les valeurs et croyances propres à une communauté, les études vont alors se focaliser sur les modalités d'expression de la musique dans la construction identitaire religieuse et sociale des groupes étudiés.

3.1 Médiation

Dans le domaine des musiques rituelles, la thématique principale abordée concerne le statut de la musique en tant que « médiation » entre les hommes et les divinités, entre le monde des vivants et le monde spirituel. Les chercheurs ont tout d'abord dégagé le rôle médiateur des

instruments de musique dans les rituels en tenant compte des conceptions musicales propres à chaque culture. Ainsi, Hugo Zemp, dans son étude sur les Dans, « illustre la pertinence d'une classification culturelle des instruments dont les critères relèvent des statuts, des fonctions, des attributs symboliques des instruments ou des statuts sociaux de ses utilisateurs » (Desroches, 2005 : 544).

Selon Desroches, cette fonction médiatrice procure à l'instrument de musique un statut symbolique qui oblige le chercheur à prendre en compte d'autres critères de classification sur le plan de la compréhension culturelle de son utilisation dans le rituel. Il faut donc aller au-delà de la description des instruments de musique et de leur répertoire pour obtenir une compréhension plus profonde de l'événement musical, tel que Merriam le propose. En effet, dans les contextes rituels, la musique « considérée comme un simple geste artistique est vue et conçue comme un acte de communication » (Desroches, 2005 : 544). D'autres paramètres d'analyse doivent alors être envisagés. Une des premières recherches systématiques portant sur les liens entre la danse, la musique, les instruments et le rituel est attribuée à Mireille Hellfer. Son étude sur la danse masquée *cham* dans la tradition du bouddhisme tibétain, révèle les rôles respectifs de chacun des éléments et présente de quelles manières les paramètres musicaux s'ordonnent en fonction du rituel.

3.2 Représentation symbolique

Au début des années 70, la sémiologie musicale est apparue comme un paradigme d'analyse dominant. Un des premiers ethnomusicologues à recourir à la sémiologie est l'américain Charles L. Boilès. L'auteur démontre l'existence de renvois symboliques au sein même de l'expression musicale. Les outils d'analyse utilisés comme la mise en paradigme d'unités semblables, la séparation entre signifiant et signifié et la distinction entre les approches étiques et émiques, ont permis à la fois la mise à jour des réseaux complexes de significations portées par la musique et de démontrer l'opérationnalité sémiologique de la musique. (Desroches, 2005 : 546)

Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez ont développé à leur tour cette approche méthodologique en proposant le modèle de la tripartition sémiologique. L'objectif de l'analyse tripartite est d'étudier les trois modalités d'existence du phénomène musical défini comme une forme symbolique : les dimensions *poiétique* et *esthétique* correspondent respectivement aux stratégies de production et de réception du phénomène musical. Enfin, la troisième modalité

d'existence correspond à l'objet lui-même : le phénomène musical en tant que matière soumise à une forme. Ce troisième plan de l'analyse du phénomène musical, appelé *niveau neutre*, permet de révéler les propriétés intrinsèques à l'objet.

À partir de l'approche sémiologique proposée par Boilès, Desroches, dans *Tambours des dieux*, révèle les fondements d'un véritable langage tambouriné à la base des cérémonies rituelles des Tamouls de la Martinique et montre l'existence d'unités minimales de significations à l'intérieur des battements de tambour. La dimension esthétique du phénomène musical proposée par Molino et Nattiez, lui a permis d'approfondir la relation musique / rituel en s'intéressant aux conduites d'écoute, aussi bien de ceux qui font la musique que de ceux qui assistent aux rituels. Elle a pu révéler les liens entre les traits musicaux dégagés et l'univers religieux et socioculturel dans lesquels s'inscrivait le rituel. (Desroches, 2005 : 546)

3.3 Expériences mystiques : transe et extase

Parmi les études sur la vocation médiatrice de la musique entre les hommes et les divinités, le rôle des éléments musicaux dans le déclenchement et le contrôle des états de transe ou de possession occupe une première importance dans ces recherches. Gilbert Rouget nous en donne une synthèse exhaustive dans son livre « La musique et la transe ». Après avoir défini les concepts de possession, de transe et d'extase, Rouget présente un panorama détaillé de ces pratiques dans le monde, afin d'établir une typologie et une description précise des mécanismes de déclenchement de la transe et du rôle exercé par la musique. Il parvient à la conclusion que les processus de déclenchement de la transe et de la possession s'opèrent sur des logiques distinctes, régies par les cultures qui leur donnent naissance et que les manifestations musicales exécutées dans les rituels sont culturellement définies tant dans leur forme que dans leurs modalités expressives. Au final selon lui, les phénomènes de transe et d'extase ne peuvent être étudiés uniquement sous les seuls angles acoustiques et musicaux, car toute musique peut conduire à ces phénomènes.

Selon Nattiez, cette part de relativisme culturel n'évacue cependant pas la rigueur du langage musical à étudier, le fait que la relation entre signal et transe repose sur une convention culturelle assimilée ne signifie pas que n'importe quelle figure musicale puisse provoquer cet état.

« Ce n'est pas parce que l'association d'un signifiant musical avec une divinité comme signifié résulte d'une convention culturelle, que cette convention ne trouve pas sa motivation

dans certaines propriétés immanentes du signe [...] La possession ne peut se comprendre que replacée dans l'ensemble des représentations du monde ayant cours dans la société concernée mais cela n'est pas du tout incompatible avec le fait que ces signifiants musicaux, porteurs à la fois d'une dimension dénotative (évoquer l'esprit) et affective-émotive construite dans la culture, agissent comme des signaux, c'est-à-dire qu'ils déclenchent physiologiquement l'état de transe ou de possession » (Nattiez, 2004 : 66-67).

Il nous semble que les deux paramètres : arbitraire du signe et convention culturelle doivent être pris en compte dans l'analyse afin de rendre compte de l'interrelation entre ces deux paramètres dans les conduites de transe et de possession.

Deux autres ethnomusicologues se sont intéressés au rôle de la musique dans les expériences mystiques : Jean During et Regula Qureshi. Ils ont montré dans leurs travaux de quelle manière le pôle de réception peut à son tour jouer un rôle dynamique dans la relation musique / rituel et combien le social est une visée centrale dans la tenue des rituels.

Dans *Quelque chose se passe*, During décrit les principes philosophiques associés à l'esthétique musicale en Asie centrale. Une des principales fonctions de la musique est d'agir sur les émotions et les représentations qui se traduit dans la musique soufi par l'expérience du *hâl*. Non verbalisable, cette expérience constitue le but à atteindre lors de la performance : le musicien, en respectant les règles sous-jacentes de composition et des modalités expressives, s'approprie la musique pour conduire l'auditoire dans un état transcendant. Selon During, la musique possède également une fonction sociale. Le rôle du musicien a pour but d'établir par la musique un mode affectif commun dans lequel l'auditoire se reconnaît et s'identifie. La musique resserre les liens sociaux horizontaux (convivialité, communication, rassemblement) ainsi que les liens verticaux en permettant au groupe d'accéder aussi à une transcendance d'ordre culturel, affectif ou métaphysique (During, 1994 : 185).

Regula Qureshi montre également l'importance de la musique dans les processus d'interaction entre les musiciens et l'auditoire dans le rituel du *qawwali*. Le rituel et la musique mettent en exergue à la fois l'autorité sociale des chefs spirituels et l'union entre le divin et l'auditoire. Le musicien interprète les chants en suivant la conduite d'écoute des auditeurs et a pour but d'éveiller l'émotion spirituelle des auditeurs soufis.

« L'interaction entre interprètes et auditeurs dépasse les comportements musicaux et gestuels ; c'est le sens partagé qui crée la forme. La source essentielle de ce sens est le système de croyances soufi qui accorde une grande importance à l'écoute (*sama*) qui permet de se

rapprocher de Dieu. La musique est donc un moyen d'atteindre ce but spirituel ; c'est pourquoi l'interprète est subordonné à l'auditeur » (Burckhardt Qureshi, 2007). En outre, dans le *qawwali*, l'exécution musicale est en même temps une action sociale, créée par les participants qui utilisent la musique comme un langage ayant un sens extra-musical qui naît de cette structure sonore.

Les musiques rituelles comme nous venons de le présenter renvoient au monde mystique et expriment également la culture et les structures sociales qui leur sont intimement liées. Expriment les valeurs et croyances propres à un groupe, la musique est alors conçue et perçue comme un véritable marqueur identitaire du rituel.

3.4 Construction identitaire

Les études ethnomusicologiques ont montré que la musique occupe une place prépondérante dans la construction des identités sociales et ethniques et confirment la pertinence de l'étude des musiques dans l'analyse des processus identitaires. À travers plusieurs études de cas, deux principales problématiques vont être présentées ici : soit la musique exprime les valeurs esthétiques, religieuses et sociales d'un groupe et constitue un marqueur identitaire, à travers les traits musicaux pertinents participant à la distinction entre les groupes. Les acteurs sociaux utilisent alors la musique comme un moyen de définir leur identité en érigeant et en maintenant les frontières entre Eux et les Autres. Soit la musique exprime et souligne l'évolution et les transformations exogènes ou endogènes des pratiques rituelles concernées.

La première problématique, développée par Martin Stokes dans son ouvrage *Ethnicity, Identity and Music : The Musical Construction of Place*, sera illustrée par deux exemples tirés de son ouvrage ainsi que par le travail de Desroches sur le rôle de la musique comme un élément manifeste de la construction identitaire rituelle et culturelle de deux groupes tamouls de l'île de la Réunion : les Malbars et les tenants de l'*indianité*.

Martin Stokes propose un nouveau regard sur le rôle et l'implication de la musique dans la construction des identités sociales et ethniques. Selon lui, la musique n'est pas seulement le reflet des structures sociales mais bien un des moyens par lequel les places hiérarchiques sont négociées et transformées. La musique n'est pas seulement une expression, un marqueur identitaire mais un moyen à travers lequel la société se structure et se pense. Ainsi la musique est un médium par lequel les gens reconnaissent les identités et les frontières qui les séparent. À partir de la définition de l'ethnicité proposée par Barth, Stokes questionne l'utilisation de la

musique comme moyen par les acteurs sociaux d'ériger et de maintenir la distinction entre Nous et les Autres. Nous reprenons deux exemples de son article « ethnicity, identity and music » pour illustrer son propos. Le premier exemple concerne le travail de Seeger sur la société Suya. Seeger propose d'étudier la culture « dans » la musique, à l'inverse de ce que propose Merriam, c'est-à-dire étudier la musique « dans » la culture. Ainsi, il démontre qu'à travers la performance musicale et dansée, les aspects fondamentaux de l'organisation sociale Suya sont reconnus, que le temps social est rituellement articulé et qu'un système cosmologique tout entier est compris. Dans un autre exemple, Stokes montre que la pratique musicale est un des moyens par lequel les comportements sexués sont enseignés et socialisés. « The boundaries which separate male and female and assign to each proper social practices are as « natural » as the boundaries which separate one community from another. Musical practice are no exception – it is « natural » that men will make better trumpeters as it is « natural » that women will make better harpists. Musical performance is often the principal means by which appropriate gender behaviour is taught and socialised » (Stokes, 1994 : 22). Selon Stokes, le sentiment identitaire peut être ainsi inculqué par la musique à travers sa pratique, son écoute et la danse.

Dans cette même perspective, Desroches montre que la distinction des deux sous-groupes tamouls de la Réunion, les Malbars et les tenants de l'indianité, se révèle dans leur pratique rituelle distincte au sein de laquelle la musique occupe une place de premier rang.

Descendants d'une société de plantation dont la majorité demeure des travailleurs agricoles, les Malbars sont ceux qui se sont installés dans les bourgs pour y exercer une profession libérale et se détachent des pratiques villageoises des premiers Tamouls qui affirment une Inde brahmanique et végétarienne.

Les rituels urbains et ceux des plantations sont pratiqués de manière distincte et le phénomène musical investi dans ces rituels est marqueur de chacune de ces identités. La musique rituelle des plantations présente une homogénéité au niveau de la couleur instrumentale, un jeu collectif où est absente toute possibilité d'improvisation individuelle et une musique circulaire à caractère répétitif. La conception esthétique et philosophique de cette musique rituelle passe par la fonctionnalité musicale dont le but ultime est la transe du prêtre qui conduit à la communication claire et directe avec les divinités. Tandis que la musique des temples urbains répond à une tout autre logique religieuse et musicale. Elle se veut un accompagnement dont l'enjeu n'est pas d'invoquer les dieux, mais de les honorer, de souligner leur présence. Elle n'est pas reliée étroitement à l'efficacité de la cérémonie. Les fondements de l'esthétique musicale reposent sur la beauté et l'originalité de l'interprétation, le truchement de la diversité

des timbres. L'harmonium et les tablas associés aux seuls cultes des temples urbains sont vus comme des marqueurs identitaires des tenants de l'*indianité* alors que le tambour *tapou* exclusivement utilisé pour les cultes de plantation devient un des symboles forts des *Malbars*. Ces deux types de musique, « investies de symboles spécifiques et ainsi contextualisées, participent à l'édification de deux modes qui répondent à des logiques sociales religieuses et culturelles distinctes » (Desroches : 2000).

Deux autres exemples révèlent également la pertinence d'étudier la musique des rituels afin de rendre compte des transformations subies au cours de l'évolution des pratiques que ce soit sur le plan diachronique ou synchronique. En outre, ils présentent des contextes d'identification similaires à ceux rencontrés dans le *bwiti* fang : l'influence de la religion chrétienne sur la pratique rituelle et l'appropriation d'une pratique exogène (*bwete* tsogho) dans la construction identitaire. L'étude de Dana Rappoport montre la transformation d'un rituel Toraja et de sa musique suite aux pressions religieuses et politiques en Indonésie. Celle de Susanne Fürniss concerne l'emprunt d'un rituel exogène et de sa musique par les Baka du Cameroun et le rôle de cet emprunt dans la construction identitaire et la variabilité culturelle du patrimoine rituel baka.

L'étude de Dana Rappoport sur la musique rituelle des Toraja (2004), habitants des hautes terres de Sulawesi en Indonésie, rend compte ici d'un contexte d'identification spécifique : l'influence de la religion chrétienne sur les pratiques rituelles traditionnelles et les répertoires musicaux qui leur sont associés. Cette étude montre les transformations des rituels traditionnels sous l'influence religieuse exogène, et de quelles manières la musique peut être à la fois un marqueur de ces transformations et un moyen par lequel l'église chrétienne transforme la vie sociale et contrôle la pratique religieuse locale.

La musique toraja s'inscrit exclusivement dans deux grandes familles de rituels, celle du côté du Couchant, relatif aux funérailles et celle du côté du Levant, relatif aux fêtes de fécondité, de la terre, des animaux et des humains. Chaque répertoire relève strictement de l'une ou l'autre des deux directions. Couchant et Levant forment les deux parties complémentaires d'un cycle de rituels que les Toraja nomment « échelle ». Chaque côté hiérarchise les rituels selon une échelle sacrificielle identique, à plusieurs niveaux. Ainsi, à un rituel funéraire correspond un rite au Levant, un rituel du Couchant doit être nivelé au même degré qu'un rituel du Levant, de plus, l'ordre graduel structure les rituels du Levant et du Couchant s'élevant de manière croissante, selon un principe d'élargissement et de complexification.

Chaque chant, mot, geste et rite de la catégorie Levant a son équivalent dans la catégorie Couchant. Ces deux catégories de rites sont donc complémentaires et forment un tout cohérent.

Le XX^e siècle a vu la modification de ces rites, suite à la conversion d'une grande majorité d'indonésiens au christianisme dans les années 60. Les protestants ayant fermement interdit les rituels appartenant à la catégorie du Levant, l'identité et la cohérence de la structure rituelle ont été alors complètement bouleversées puisque la partie Levant, pendant du Couchant, a disparu, et avec elle les répertoires musicaux. Abandonnés partiellement, ces répertoires ont été repris dans de nouveaux contextes religieux et sociaux. La suppression des procédés compositionnels comme la polymusicalité ou la texture dense, caractéristiques de ces répertoires, les mélodies soumises à des restrictions de durées et de variations, l'abandon de la pratique courante des procédés mélismatiques et des inversions des voyelles pour une meilleure compréhension des textes des chants, sont autant de transformations dans le but de « christianiser » ces répertoires. En outre, la modification des thématiques des chants a fait perdre la signification symbolique originelle du répertoire du Levant et a modifié complètement l'identité de ces musiques. En guise de conclusion, Rappoport pose alors la question des conséquences induites par la transformation de ces rituels et de leurs musiques au niveau de l'identité même des Toraja. (Rappoport, 2004)

Le dernier exemple décrit un autre processus, celui de l'appropriation d'une pratique exogène dans la construction identitaire. Dans son étude sur l'emprunt du rituel de circoncision *bèk`a* des bangando-kwélé par les Baka du Cameroun (2011), Susanne Fürniss traite de la question de la réélaboration de l'emprunt pour en faire un élément identitaire. En s'attachant autant à l'étude du système rituel que du système musical qui lui est associé, Fürniss montre comment un certain nombre d'éléments exogènes à la culture baka ont été adoptés par ces derniers et ont été transformés selon leur vision spécifique du monde. En effet, on peut relever, dans les musiques associées à la circoncision *bèk`a*, un certain nombre de traits musicaux et paramusicaux étrangers intégrés, dont une formule rythmique particulière. L'utilisation de cette dernière comme signifiant sonore d'un événement social en fait une expression symbolique au même titre que les autres formules de rythme baka. La formule polyrythmique qui en résulte, bien que fondée sur une structure formelle complètement étrangère à la musique baka, est toujours utilisée dans le contexte de la circoncision ou lors des cérémonies entourant le deuil d'un membre de l'association rituelle *bèk`a*. En cela, comme toute autre formule polyrythmique du patrimoine musical, sa forme sonore signifie en elle-même

l'événement rituel ou une allusion à celui-ci, ce qui conforte son statut d'élément exogène intégré. Mais la formule n'est intégrée qu'au niveau de sa signification symbolique puisque la structure formelle de cette formule polyrythmique ne correspond nullement au système musical baka. (Fürniss, 2011)

L'emprunt de cette nouvelle catégorie musicale participe à la construction identitaire rituelle baka. Son intégration avec les autres catégories musicales du rituel *bèk`a* participe à la diversification dialectale du patrimoine musical. En effet, Fürniss trouve une variabilité prononcée de la pratique rituelle chez les Baka au niveau des régions, fondée sur diverses modalités d'innovation : création de nouvelles associations rituelles au niveau local soit par transfert de connaissances d'une aire à une autre soit par emprunt de pratiques partagées avec leurs voisins non Baka (Fürniss, 2011).

Ces différentes études de cas montrent que l'étude de la musique peut nous révéler différents enjeux et stratégies réalisées à travers le rituel, notamment celles des processus identitaires. Support privilégié pour la diffusion des valeurs esthétiques, religieuses et sociales, le phénomène musical peut être révélateur de tensions sociales ou encore de changements mais également un moyen utilisé par les acteurs pour définir leur identité (sociale, rituelle, linguistique).

Notre étude du *bwiti* fang s'inscrit dans cette perspective de recherche. Au début de notre travail, plusieurs hypothèses ont émergé vers une interprétation du phénomène musical en tant que support privilégié des croyances et des valeurs tant au niveau culturel qu'au niveau culturel.

La première hypothèse proposait de vérifier si la musique était un marqueur identitaire du culte du *bwiti*. En empruntant le rituel aux Tsogho, les Fang ont-ils emprunté les fondements du *bwiti* « originel », dont la musique ferait partie ? Deux étapes sont nécessaires à l'étude de cette hypothèse : parmi les différentes branches du *bwiti* fang, retrouve-t-on des similitudes au niveau de la pratique musicale ? Ces similitudes se retrouvent-elles dans la pratique du culte du *bwiti disumba* des Tsogho ?

La deuxième concernait les transformations opérées par les Fang et les influences qui ont marqué la pratique rituelle des Fang, notamment celle de la religion chrétienne. La musique est-elle révélatrice de ces transformations ? ou encore, la musique du *bwiti* est-elle utilisée par les Fang comme un marqueur identitaire de leur patrimoine culturel et musical ?

Une analyse approfondie de chacune des sources musicales (tsogho, fang, chrétienne) est nécessaire pour pouvoir répondre à ces différentes hypothèses. Ne pouvant réaliser seul ce long et grand projet, nous avons recentré l'étude sur une seule communauté du culte du *bwiti* fang, tout en gardant la thématique des processus identitaires comme problématique principale. À présent, nous allons définir plus précisément ce que nous entendons par processus identitaire car de nombreuses définitions préexistent derrière le concept d'identité.

4. Le concept d'identité

En sciences sociales, l'usage du terme « identité » apparaît dans les années 60, aux Etats-Unis, avec notamment la popularisation du travail d'Erik Erikson sur l'« identité psychosociale ». La notion d'identification a été ensuite extraite de son contexte originel et s'est trouvée associée, d'une part à l'ethnicité et de l'autre à la théorie sociologique des rôles et à la théorie du groupe de référence (Brubaker, 2001 : 67).

Le terme identité s'est diffusé rapidement à la fois dans les différentes disciplines des sciences humaines et dans le discours public, social et politique. Ainsi vingt ans plus tard, le concept d'identité devient une problématique incontournable : on le retrouve dans les *gender studies*, les travaux sur la sexualité, la race, la religion, l'appartenance ethnique, le nationalisme, l'immigration, les mouvements sociaux, la culture, la politique identitaire... En France, dans le champ de l'anthropologie, le terme *identité* est étroitement associé à la question de l'ethnicité comme en témoigne le renvoi de l'entrée « identité » à celle d'« ethnie » dans le *Dictionnaire d'ethnologie et d'anthropologie* de Bonte et Izard (2004).

Au cours de son histoire, le concept d'identité a acquis de multiples significations. C'est la raison pour laquelle nous devons ici définir précisément à quel cadre théorique d'interprétation nous nous référons lorsque nous parlons de construction identitaire. Deux grands champs théoriques ont servi de cadre d'interprétation aux études sur l'identité. Les conceptions dites « essentialistes » mettent en avant l'existence d'une similitude fondamentale ou permanente de l'identité, et les conceptions « constructivistes », rompant avec la signification courante du terme et mettant en avant le caractère multiple, construit et changeant de l'identité (Brubaker, 2001 : 73-74). Au sein de ce deuxième courant, l'une des approches les plus innovantes est celle de Fredrik Barth qui constitue notre cadre théorique. A partir de l'étude de l'identité ethnique, Barth propose une conception dynamique de l'identité opposée aux conceptions « primordialistes » des groupes ethniques qui attribue des traits

culturels spécifiques vus comme la possession d'un héritage culturel commun et dont le maintien est garanti de façon endogène par le processus de socialisation, indépendamment de leurs effets dans l'organisation des interactions sociales (Poutignat et Streiff-Fenart, 1995). Tandis que Barth montre que l'identité ethnique, comme toute autre identité collective, se construit et se transforme dans l'interaction de groupes sociaux par des processus d'inclusion et d'exclusion qui établissent les limites entre les groupes.

« L'on conviendra avec Barth que l'ethnicité est une forme d'organisation sociale, basée sur une attribution catégorielle qui classe les personnes en fonction de leur origine supposée, et qui se trouve validée dans l'interaction sociale par la mise en œuvre de signes culturels socialement différenciateurs » (Poutignat et Streiff-Fenart, 1995 : 154).

Ainsi, cette définition minimale du concept d'ethnicité permet d'identifier différentes problématiques liées à ce concept :

« - Le problème de l'attribution catégorielle par laquelle les acteurs *s'identifient et sont identifiés par les autres*.

- Le problème des frontières du groupe qui servent de base à la *dichotomisation Nous / Eux*.

- Le problème de fixation des symboles identitaires qui fondent la croyance en l'*origine commune*.

- Le problème de la saillance qui recouvre l'ensemble des processus par lesquels les traits ethniques sont *mis en relief* dans l'interaction sociale » (Poutignat et Streiff-Fenart, 1995 : 154).

Selon nous, ces quatre problématiques ne sont pas spécifiques au concept d'ethnicité et peuvent être adaptés à l'étude de l'identité des groupes qu'ils soient sociaux ou religieux. Ainsi, nous souhaitons aborder dans notre thèse, la construction identitaire rituelle selon les trois premiers axes. L'étude privilégiera le versant endogène et interne de l'étude de la construction identitaire rituelle. En effet, nous n'avons pas eu le temps de réaliser des enquêtes spécifiques sur la perception et la catégorisation des bwitistes par les *outsiders*.

L'objectif de notre thèse est de mettre au jour les processus sous-tendant la construction des comportements rituels à travers lesquels la communauté d'initiés s'identifie. L'initiation permet au néophyte d'acquérir le statut de « banzi » (initié) et d'intégrer la communauté. Cependant ce statut cache en réalité une disparité entre les individus. Apparaissant comme un état fixe et immuable, le statut d'initié relève en réalité d'une construction permanente. Il existe des différences de degré de connaissance entre les initiés, tant au niveau de la pratique

rituelle que du savoir relatif au monde spirituel. En outre cette hétérogénéité est renforcée par les fonctions et les rôles différents qu'incarnent les initiés au cours de la pratique rituelle.

Parler de l'« identité » *banzi* ne permet pas de prendre en charge ces différents aspects. Nous privilégions donc les termes « identification » et « catégorisation » dans notre étude pour rendre compte des processus et des activités mis en œuvre. Notre principal but est de révéler les processus sous-tendant la catégorie « banzi » ainsi que ceux sous-tendant les autres catégories endogènes spécifiques aux différents rôles et fonctions initiatiques exercées dans la communauté à partir de l'étude de la pratique rituelle.

Dans cette perspective, cette étude se base sur trois axes principaux qui seront développés dans le chapitre 4 de la partie III.

Objet du premier axe : les processus de construction et d'entretien des frontières sur lesquels se base la dichotomie « banzi » et non-initié. De quelles manières est catégorisé et se catégorise un initié ?

Le deuxième, à travers l'étude de la pratique rituelle, s'intéresse au contenu culturel qui participe à la construction et à la caractérisation de la catégorie « banzi ». Quels processus et traits culturels sous-tendent la catégorie endogène « banzi » ? De quelles manières la pratique rituelle participe au processus d'identification de l'initié avec la communauté à laquelle il appartient ? Quels sont les symboles identitaires qui fondent la croyance en une appartenance commune ?

À partir des discours et observations de terrain, le troisième axe concerne la mise en relief des traits bwitistes dans le contexte social et culturel. Il s'agit de rendre compte des critères culturels mis en avant de la pratique rituelle selon le contexte d'identification.

5. Problématique

La pratique culturelle est un élément essentiel que les initiés invoquent lorsqu'ils parlent du *bwiti*. « Je fais mon *bwiti* » ou « ma dzi eboga » (je mange l'iboga) ce sont les termes à travers lesquels les initiés expriment leur relation au culte. Les connaissances sur l'univers *bwiti* ne peuvent être compréhensibles, selon les initiés, qu'une fois après avoir passé l'épreuve initiatique : la manducation de l'*eboga* provoque une vision où le néophyte « voit de ses propres yeux » la matière spirituelle. Enfin, la séparation entre le savoir et la pratique est impensable pour eux. Les deux aspects du culte, contenu symbolique et conceptuel, d'une part, et action rituelle, d'autre part, sont intimement liés. Par conséquent, l'analyse de la pratique rituelle doit être prise en compte autant que les discours sur l'univers *bwiti*. Le sens que les acteurs attribuent au culte est aussi important que l'acte qui en est le support.

L'activité musicale étant omniprésente dans le rituel du *bwiti*, nous avons choisi d'étudier le rituel en tant que performance, en se concentrant sur l'analyse des conditions et des modalités de réalisation de la pratique rituelle. Envisager l'étude du culte à partir de la pratique rituelle, nous amène alors à élaborer une méthodologie qui puisse prendre en compte l'ensemble des paramètres mis en jeu à savoir la pratique musicale elle-même, ses liens avec les autres éléments rituels et les significations qui leur sont attribuées. Partant du constat qu'il n'est pas pertinent dans l'étude du culte du *bwiti* de considérer l'activité musicale uniquement à travers le matériau sonore, nous allons définir le concept de performance pour pouvoir analyser l'expression musicale dans son ensemble à travers une approche interdisciplinaire. Le but étant de pouvoir étudier le matériau sonore musical et l'ensemble des différents types de relations qu'elle entretient avec les autres éléments du rituel à savoir les matériaux corporels et linguistiques.

Afin de pouvoir révéler la complexité de la performance dans une approche cohérente et unifiée le cadre théorique adopté concerne l'approche sémiologique de la musique élaborée par Jean Molino. L'approche sémiologique de la musique de Jean Molino se base sur le fait que le phénomène musical est une forme symbolique qui possède une autonomie relative, une existence propre et qui est également un objet produit et perçu. Les stratégies de production et de réception ne peuvent être confondues entre elles (Molino, 1975).

À partir de cette tripartition sémiologique, nous allons élaborer une méthodologie pour pouvoir analyser la performance selon les trois modalités : comme objet, comme production et comme réception. L'objectif étant d'étudier selon une même approche méthodologique la

sémiologie des trois formes symboliques composant la performance : le matériau musical, le matériau corporel et le matériau linguistique.

Deux niveaux d'analyse sont à envisager : l'analyse formelle et anthropologique de la performance, c'est-à-dire d'une part, l'étude systémique de la performance, et d'autre part, l'étude des significations de la performance et son rôle dans la construction identitaire rituelle.

La formulation de la problématique que nous proposons est la suivante :

« De quelles manières l'étude de la performance nous permet-elle de révéler les processus sous-tendant la construction identitaire des initiés ? »

Bien que le statut de *banzi* (initié) s'acquiert par le passage initiatique de la manducation de l'eboga, devenir un initié fait l'objet d'un apprentissage et d'une construction permanente tout au long de la vie. Quels sont alors les processus de construction et d'entretien des frontières entre la catégorie de « non-initié » et celle de *banzi* ainsi qu'entre les différents statuts initiatiques ? Quels sont les traits qui caractérisent cette dernière ? À travers quels éléments et comportements rituels la communauté d'initiés s'identifie-t-elle ? Quel rôle joue la performance dans le culte ? De quelles manières participe-t-elle à la construction d'un sentiment d'appartenance communautaire et à la construction identitaire individuelle ?

Face à l'importante littérature anthropologique sur le culte du *bwiti* pratiqué par les Fang, ce travail se propose d'apporter un nouveau regard sur le sujet à partir de deux aspects principaux : d'une part, en partant d'un angle d'approche spécifique, la performance ; d'autre part, en choisissant, dans une perspective interdisciplinaire, une approche qui lie davantage analyse formelle et réflexion anthropologique afin d'apporter des éléments de compréhension à propos de la problématique de la construction identitaire.

Enfin, nous souhaitons rappeler le caractère situé de la perspective adoptée pour ce travail de recherche. Le culte du *bwiti* est ici étudié à partir de son implantation dans une communauté vivant dans un village du nord du Gabon loin du milieu urbain et périurbain de Libreville. Il ne s'agit pas à partir de ce travail de généraliser les résultats à l'ensemble de la société initiatique du culte du *bwiti* pratiqué par les Fang mais d'apporter un nouveau regard et une nouvelle approche méthodologique qui pourra être utilisée pour l'analyse des autres communautés initiatiques voire même pour d'autres pratiques musicales en contexte rituel.

6. Plan

Une grande partie de la thèse va se concentrer sur l'étude de la performance dans la pratique rituelle du culte du *bwiti*.

La première partie vise à décrire dans une perspective historique les éléments de contextualisation du culte du *bwiti* en retraçant dans le premier chapitre les étapes de diffusion du culte du *bwiti* au Gabon et les étapes principales qui ont participé à l'emprunt du culte du *bwiti* chez les Fang et à sa transformation. Le deuxième chapitre s'attachera à décrire les conditions et le contexte dans lesquels les données ethnographiques ont été recueillies auprès de la communauté bwitiste *disumba mongo na bata*. Nous montrerons que l'analyse de notre expérience de terrain peut être un révélateur patent des enjeux sociaux et des faits pertinents liés à l'objet d'étude. Le troisième chapitre proposera une description des objectifs, des circonstances, du protocole rituel et des différentes composantes de la pratique rituelle principale appelée « ngozo ».

La seconde partie portera sur les aspects théoriques et méthodologiques de l'étude de la performance. Le premier chapitre présentera un état des lieux des recherches théoriques et méthodologiques sur la performance. Le second chapitre décrira les étapes du protocole d'analyse de la performance et les modalités de restitution des résultats.

La troisième partie rendra compte du sens de la performance dans le culte du *bwiti* selon plusieurs niveaux. Le premier chapitre rend compte du plan systémique où nous étudierons la systématique musicale suivie de l'étude de l'articulation du matériau musical avec les matériaux corporels et linguistiques. Le deuxième chapitre sera consacré au plan structurel où nous étudierons la catégorisation musicale, corporelle et linguistique de la performance. Ensuite nous rendrons compte dans le troisième chapitre de la signification symbolique de la performance. Enfin, le dernier chapitre révélera le rôle de la performance dans la construction identitaire rituelle.

Le tome II consacré aux Annexes a pour objectif de présenter plusieurs synthèses de résultats analytiques ainsi que des illustrations sonore et visuelles de ces résultats. Il se divise en trois parties. La première présente plusieurs tableaux de synthèse des analyses musicales de la cérémonie réalisée en 2008. Les traductions (littérale et globale) des textes des chants sont proposées. Un échantillon de fiche descriptive des pièces musicales est ensuite présenté suivie de la description des unités significatives des pièces dansées participant à la catégorisation des phases. La seconde partie des annexes est consacrée aux annexes audio où nous présentons un

échantillon de pièces enregistrées en situation analytique. La troisième partie est consacrée à la présentation d'un film de synthèse de la cérémonie réalisée en 2008 et de séquences vidéo choisies pour illustrer l'analyse du matériau musical et corporel. Enfin, la dernière partie présente un échantillon de photographies.

Partie I

Le Culte du *Bwiti* : Éléments de Contextualisation

CHAPITRE 1 – LA PRATIQUE DU *BWITI* AU GABON

INTRODUCTION

Ce chapitre sur le culte du *bwiti* a pour objectif de contextualiser l'objet d'étude sur lequel porte notre travail de recherche. Ayant volontairement privilégié le caractère situé à la fois de nos données de terrain et de l'étude de la pratique rituelle, il s'agira ici d'apporter une profondeur historique en présentant les différents contextes dans lesquels le culte du *bwiti* s'est diffusé au Gabon de la région centre (foyer originel) jusqu'au nord Gabon (dernière région à emprunter le *bwiti*) à partir de sources anthropologiques et ethnomusicologiques. La présentation de la société initiatique du *bwete*¹¹ pratiquée par les Tsogho, auprès desquels les Fang se sont initiés, a pour but d'exposer quelques éléments de compréhension concernant la structure et le fonctionnement de cette société chez les Tsogho. La troisième partie rendra compte des deux étapes principales qui ont participé à la diffusion et à la transformation du *bwiti* chez les Fang du point de vue historique, social et culturel. Enfin, la quatrième partie souhaite présenter un aspect marginal qui touche la société initiatique : la pratique touristique. Cet aspect nous semble être pertinent pour une compréhension plus globale et actualisée de la représentation de ce culte (au niveau national et international).

1. Les phénomènes de circulation des pratiques culturelles au Gabon

1.1 La diffusion du *bwiti*

La première diffusion du culte du *bwiti* daterait de l'époque de la Traite Négrière. Les premiers propagateurs du *bwiti* auraient été les esclaves venant de la région centre de l'intérieur du pays, notamment les Tsogho. Ils auraient initié leurs maîtres les Myene ainsi que les autres populations de la côte atlantique. Ces dernières (Galwa, Nkomi, Orungu, Mpongwé, Vungu, Varama) ont pu pratiquer le *bwiti* de manière occasionnelle, mais ne l'ont pas réellement adopté comme pratique dominante au sein de leurs activités religieuses. (Balandier, 1963 : 219)

Dans sa thèse, Sallée, étudiant l'origine des musiques de la harpe du littoral, expose l'hypothèse que le *bwiti* serait le dénominateur commun de toutes les sociétés d'initiation où

¹¹ Le terme endogène *bwete* désigne le culte initiatique pratiqué par les Tsogho et *bwiti* celui pratiqué par les Fang et communément celui pratiqué par les autres populations. Cette distinction linguistique se base sur la différence de prononciation du terme désignant le culte.

apparaît la harpe. La musique de harpe des Nkomi viendrait alors de la musique du *bwiti* pratiquée par les Tsogho, transmise à l'époque de la Traite négrière. (Sallée, 1985 : 18)

L'arc musical est également l'instrument caractéristique des populations pratiquant le *bwete/bwiti*. Bien que l'apparition de cet instrument dans les cérémonies soit plus sporadique que celle de la harpe, la musique de l'arc tient une place centrale dans l'univers symbolique du culte.

Au cours de ses expéditions en 1857 et 1865, Du Chaillu observe le « mbuiti », « idole du clan » chez les Ba-Kélé, mais également chez les Mitsogho, Baviya, Bapunu et Masangu. Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, le *bwiti* est déjà l'apanage de nombreux groupes du centre et du sud du pays. Comme il n'existe pas de traces écrites sur le *bwiti* dans cette région avant la fin du XIX^e siècle, nous ne pouvons affirmer si la diffusion de ce culte dans la région centre se serait réalisé avant, pendant ou après la période de diffusion du culte sur la côte atlantique réalisée pendant la Traite Négrière.

Le *bwiti* se serait répandu dans la région centre-sud par l'intermédiaire des Tsogho et des Apindji. Les Tsogho ont influencé les régions de Mouila, du Fernan-Vaz, du Sindara et de la Moabi. Et les Pindji en émigrant, ont continué à répandre leur pratique du *bwiti* sur deux zones principales : la région de Mouila (du côté de Saint-Martin) et celle de Lambaréné (Lac Zilet, Gomé, Anengué) (Swiderski, 1965 : 35). La progression du rituel vers le nord finit par atteindre les Fang au début du XX^e siècle, dans les chantiers forestiers autour de Lambaréné, puis plus tard dans l'Estuaire, dans le Woleu-Ntem, jusqu'au Cameroun et la Guinée-Equatoriale.

Du Chaillu observe également d'autres sociétés initiatiques que nous retrouvons encore pratiquées aujourd'hui (*ombwiri, nyembe, mwiri, okukwe*) ainsi que la circulation intense de ces rituels entre les populations de cette région centre-sud du pays.

Selon Mary, ce phénomène d'emprunt n'a rien d'exceptionnel : « il fait partie de cet échange de bons procédés entre ethnies voisines qui se pratiquait bien avant l'arrivée des Blancs. Ainsi les populations du Sud Gabon les plus proches des Mitsogho et des Apindji, les Eshira et les Bapunu, mais aussi les Massango, Povi, Simba, Ivili, Ivéa, Balumbu et Baseka, se sont plus ou moins converties elles-mêmes aux vertus de ce « nouveau » rituel [...]. Les observations de l'administrateur Le Testu, témoin de la propagation du *bwiti* chez les Bapunu aux environs des années 1910, confirment le véritable phénomène de mode qui s'empare à ce moment des villages » (Mary, 1999 : 26).

Selon Bonhomme, cette région comporte, aujourd'hui, de nombreuses sociétés initiatiques, soumises à des innovations permanentes et circulant par le biais de circuits locaux (mariages, migration économique, etc.) qui ne placent pas forcément l'origine ethnique au premier plan (Bonhomme, 2005 : 17). Il est à noter que la désignation « ethnique » se situe en réalité au niveau d'une différence d'appartenance linguistique : la distinction qui est faite des différentes populations au Gabon se base en premier lieu sur le caractère linguistique. La division en branches initiatiques dans le *bwete* provient le plus souvent de spécialisations fonctionnelles ou d'innovations locales du fait de la complète autonomie des communautés initiatiques et de la place accordée à l'innovation individuelle.

Dans le culte du *bwiti*, la logique des variations et des transformations rituelles n'est pas directement liée aux nombreuses populations qui le pratiquent puisqu'une même branche initiatique, comme le *misoko*, peut être pratiquée par plusieurs populations sans variations notables. (Bonhomme, 2006)

Selon les rituels (ou selon les branches pour le *bwete*), la caractérisation de la pratique rituelle se base soit sur le critère initiatique soit sur le critère « ethnique ». Par exemple, se faire initier à la branche *disumba* chez les Tsogho est obligatoire pour tout garçon afin de devenir un homme tsogho (identité d'un groupe) alors que l'initiation au *bwete misoko*, à vocation thérapeutique, n'est que la conséquence d'une infortune individuelle (identité individuelle initiatique). Le trait d'identité collective plus marqué qui se manifeste dans la branche *disumba* du *bwete* tsogho se retrouve sous une autre forme au niveau de la pratique rituelle des Fang. L'intégration dans la pratique rituelle du *bwiti* d'éléments de la religion chrétienne constitue l'un des principaux marqueurs identitaires de la société initiatique fang.

1.2. La question de l'origine du *bwiti*

L'origine du culte du *bwiti* ou *bwete* selon la langue vernaculaire utilisée, serait attribuée aux Tsogho. Leurs voisins, les Apindji, revendiquent également sa création. L'incertitude à établir l'origine véritable de ce culte se retrouve au niveau des différentes sources écrites et orales.

Du point de vue de la datation, les traces écrites remontent seulement au XIX^e siècle avec notamment Paul Du Chaillu qui rapporte les premières descriptions et témoignages de la pratique de ce rituel chez plusieurs populations : les Mitsogho, les Baviya, les Masangu, les Bakele et les Bapunu. Le *bwete* est donc né bien avant les premières expéditions occidentales qui ont pénétré la forêt équatoriale.

Du côté de l'histoire orale, les mythes fondateurs font remonter l'origine du *bwete* au début de la création du monde. Le recoupement des faits historiques à travers les récits de migration et

de fondation des villages pourraient dans une certaine mesure rendre compte d'une période d'apparition du culte chez chaque population. Cependant, il n'est pas certain, à partir de ces enquêtes, de pouvoir déterminer la population initiatrice de ce culte. La mémoire collective tend à être transformée : les faits réels deviennent au cours du temps des faits mythiques et historiques, représentatifs de la vision de la population qui la fonde. Par exemple, le mythe d'origine que j'ai collecté auprès de la communauté bwitiste fang indique que ce sont d'abord les pygmées « beküi »¹², ayant découvert la plante *eboga*, qui ont donné le *bwete* aux Apindji. Les Tsogho, l'ayant par la suite emprunté à ces derniers, l'ont diffusé auprès d'autres populations voisines. Les Fang étant les derniers à se faire initier à ce culte. Alors que chez les Mitsogho, il existe des récits mythiques concernant cette diffusion du culte faisant des Bakélé, les premiers pratiquants du *bwiti* appelé Ndéa par ces derniers¹³.

Du côté des écrits anthropologiques, l'argument principal, qui est donné pour déterminer la population initiatrice de ce culte, repose sur la langue rituelle dont l'analyse linguistique révèle un lien étroit avec la langue *ghetsogho*. Stanislaw Swiderski suggère que la langue rituelle *popi* dans le *bwiti* fang est un mélange à la fois de la langue des Tsogho et celle des Apindji.

Enfin, à partir de l'analyse comparative des mythes d'origine du culte, André Mary, analysant les transformations mise en œuvre au niveau des conduites symboliques, démontre que le mythe fondateur de l'histoire de Benzoghe est issue d'un bricolage de morceaux épars de diverses traditions (tsogho, fang, chrétienne) et de leurs transformations. Bien que les Fang affirment que ce sont les Mitsogho qui leur ont transmis le mythe d'origine de l'*ebogha*, ce dernier dans son contenu diffère entre la version fang et celle des Tsogho. Le récit décrivant la découverte de l'*ebogha* par une femme pygmée appelée Benzoghe n'existe pas dans les récits fondateurs du *bwete* tsogho. Selon Mary, « le fait qu'une femme y soit présentée comme la première initiée du culte et soit finalement sacrifiée par des hommes qui détourneront à leur profit l'héritage, pourrait suggérer que cette histoire a été véhiculée d'abord par l'*ombwiri*, société thérapeutique féminine d'origine *myènè* et plus particulièrement *nkomi* qui s'est diffusée parallèlement au *bwiti* chez les Fang » (Mary, 1999 : 270).

Par contre, on retrouve dans un mythe fondateur d'une autre société initiatique masculine tsogho, le *Ya Mwei*, de nombreux paradigmes communs avec les récits fondateurs du *bwiti* fang. Le mythe fondateur concerne la découverte du génie de l'eau *Ya Mwei* par les femmes

¹² Les Pygmées « Becüi » sont mentionnés également dans le mythe d'origine des Fang.

¹³ Communication personnelle de Jean-Emile Mbot.

au cours d'une partie de pêche. Ce récit rappelle les conditions de la découverte par Benzoghe des os de son mari défunt.

« Si les femmes sont au point de départ de la découverte de la « Chose » de l'eau, ce sont une fois de plus les hommes qui se l'approprient. La « Chose », qu'on appelle la « Mère Ya Mwei » et dont on nous dit qu'elle n'est « ni bonne ni mauvaise », se rapproche par sa voix caverneuse des voix issues de la grotte qui interpellent Benzoghe et peut être encore plus de la voracité de l'Evus par sa tendance à « avaler » tous les être vivants à sa portée (Mary, 1999 : 282).

En outre, l'emprunt syntagmatique le plus manifeste du mythe fang à l'univers tsogho est l'histoire de la mort du mari de Benzoghe. Dans le corpus des récits mistogho, le récit de la chute et de la décomposition du corps de Bussengue se retrouve dans les chants du culte. Ce personnage est toujours associé pour les Mitsogho à l'origine de la fabrication de l'arc musical et souvent présenté comme le premier instrumentiste en la matière. Les thèmes de la chute, du pourrissement du corps et surtout de la métamorphose des intestins en lianes aux « racines aériennes », sont repris dans le mythe d'origine fang de la branche Assumgha Ening. De même, les os de Bussengue ont généralement dans le *bwiti* fang la même vocation rituelle que dans le *bwete* tsogho.

« Les Mitsogho n'ignorent pas le thème de la transformation des os désarticulés du squelette de l'ancêtre mâle *Nzambe Kana* en éléments constituant la tringle sonore *obaka* : la colonne vertébrale formant la partie vibrante, les rotules les supports de la tringle et les avant-bras, les baguettes de percussions » (Mary, 1999 : 287).

Les phénomènes de circulation et d'échanges des pratiques rituelles étant courants entre les populations, rechercher l'origine exacte de ce culte semble moins pertinent que de rendre compte par l'intermédiaire d'une étude comparative des pratiques rituelles, des mécanismes d'emprunt et de construction identitaire. Ces différentes pratiques rituelles témoignent à la fois des contacts entre les populations et des particularismes culturels au sein d'une même population, mais également des changements causés par l'impact de la présence des « Blancs » dans cette région. En effet, les changements de structure sociales et économiques induits par la gouvernance des colons ont eu une influence sur les phénomènes de circulation et d'échanges économiques et culturels entre les populations. La gouvernance des « Blancs » a causé des déplacements de populations de la région centre vers la côte atlantique et vice

versa de la côte vers l'intérieur¹⁴ lors de la Traite Négrière et plus tard, vers la région de Lambaréné et de l'Estuaire, lors de l'ouverture des chantiers forestiers en demande forte de mains d'œuvre. De manière corollaire, ce déplacement de populations a engendré la circulation des pratiques culturelles, entre populations qui n'avaient jamais été en contact auparavant, notamment entre Fang et Tsogho.

Avant de retracer les étapes historiques de l'intégration du culte du *bwiti* chez les Fang, je vais présenter la société initiatique et ses modes de fonctionnement chez les Tsogho dont la pratique du *disumba* constitue la « pratique source » des Fang « emprunteurs ».

2. Le *bwete* tsogho

2.1. La société initiatique : structure et fonctionnement

Les Tsogho habitent, dans le Gabon central, une région montagneuse et boisée, située sur la ligne de séparation des eaux des bassins de la Ngounié¹⁵ et de l'Ikoï¹⁶. Sillonnée de nombreux cours d'eau torrentueux prenant leur source au cœur même du pays tsogho, la région est traversée par de multiples chaînes de montagnes. L'univers terrestre tsogho se divise en deux mondes : celui du village et celui de la forêt équatoriale avec ses rochers, ses innombrables cascades et rivières et ses arbres sacrés. Si le village est associé au monde des humains, celui de la forêt constitue le lieu par excellence des entités spirituelles, des ancêtres et des génies dont le plus puissant est *Ya Mwei*. Ce génie féminin désigne le génie de l'eau qui habite les cours d'eau et l'une des sociétés initiatiques masculines les plus importantes (Gollnhofer et Sillans, 1997).

On dénombre chez les Tsogho une dizaine de sociétés et corporations initiatiques réparties selon le sexe. Ces sociétés initiatiques, dont chacune détient un aspect particulier de la culture (politique, juridique, religieuse, etc.), fournissent aux membres de la communauté un cadre nécessaire à l'organisation sociale et à l'ensemble des connaissances. Tous ces ordres sont interdépendants, mais leurs activités s'exercent indépendamment les unes des autres. Les sociétés et corporations initiatiques masculines les plus importantes sont : le *Bwete*, le *Ya Mwei*, le *Kono*, le complexe *Nganga* et l'ordre des *Evovi*. Les formations féminines,

¹⁴ Les Apindji établis sur la côte Atlantique se seraient réfugiés dans l'intérieur du pays pour fuir l'esclavage. Communication personnelle de Jean-Emile Mbot.

¹⁵ Affluent principal de la rive gauche de l'Ogooué

¹⁶ Le plus fort tributaire de la rive droite de la Ngounié

essentielles dans la vie sociale et religieuse, ne comprennent que deux ordres fondamentaux : le *Boo* et l'*Ombudi* (Gollnhofer et Sillans, 1997 : 83).

La société initiatique masculine du *bwete* comporte une pluralité de pratiques dont le fonctionnement et la parenté sont représentés selon la métaphore de l'arbre et de ses ramifications. Le tronc de l'arbre du *bwete* c'est le *disumba*, appelé également mère de toutes les branches. Cette primauté est à la fois « une antériorité historique et hiérarchique » (Bonhomme, 2006). La deuxième branche principale est le *bwete misoko* à vocation thérapeutique. L'ensemble de la société initiatique est souvent désignée par le terme *eboga*, plante hallucinogène utilisée lors de l'initiation et des rites circonstanciels. Ce critère regroupe ainsi toutes les communautés pratiquant le *bwete* sous différentes formes.

Le *bwete* repose sur une séparation entre néophyte et initié qui s'articule autour du rôle fondamental du secret. L'intégration dans la société passe par la consommation ritualisée des racines de l'arbuste *tabernanthe iboga*, appelé également bois sacré. L'expression « manger le bois sacré » représente bien la nature du rite initiatique auquel se prête le néophyte pour devenir initié (*banzi*). Au cours du rite de passage, le néophyte absorbe de grandes quantités de râpures des racines de l'*eboga* à des fins visionnaires. Il effectue un « voyage dans le monde de l'au-delà » au cours duquel il rencontre l'entité spirituelle *bwete* et découvre son nom initiatique. Le néophyte explore alors son passé généalogique, découvre l'origine du *bwete*, du monde et ce qui vient après la mort. Il doit ensuite « parler le *bwete* », c'est-à-dire faire part de ses visions aux initiés pour valider l'initiation.

La consommation des racines, pendant les cérémonies hors initiation, permet de prolonger l'éveil et provoque des modifications de la perception spatiale, visuelle et auditive. Cet arbuste qui pousse au bord de la mer et dans les sous-bois de la forêt équatoriale aurait été découvert par les pygmées. Selon les mythes d'origine, les vertus de l'*eboga* auraient été révélées en songe à une femme pygmée.

À travers les récits visionnaires, on constate que le *bwete* possède une identité plurielle. « Selon certains initiés, le *bwete* est une femme ; d'après d'autres initiés, le *bwete* représente l'Être Suprême, *Njambe Kana*, « celui qui créa la terre, le ciel et les arbres fruitiers », selon le premier verset de la genèse du *bwete* : *Njambe Kana a makanaka tchina na ngongo na etete a midio*. Cet Être Suprême est connu sous diverses appellations : *muanga* (l'inconnaissable par

excellence), *koko-akanza* (Aïeul de l'univers), *ghevangadanga* (celui qui organise sans cesse) et *muanga-benda* (Verbe divin) » (Lechaux, 2005 : 19).

La compréhension du sens du terme *bwete* repose selon les initiés uniquement sur une expérience personnelle qui ne se réalise que dans la combinaison entre les effets hallucinatoires de l'*eboga* avec les autres éléments rituels (musique, danse, objets rituels, résine d'okoumé). Elles contribuent ainsi à l'accumulation d'énergies nécessaires pour accéder au monde des ancêtres et découvrir l'Être Suprême (Lechaux, 2005 : 19).

La société initiatique du *bwete* est acéphale : chaque communauté est organisée de manière autonome au niveau du village ou du quartier, autour d'un corps de garde qui sert de temple, avec à sa tête un père initiateur. Il n'existe aucun statut hiérarchique au-dessus de ces communautés locales.

Selon Bonhomme, le *bwete disumba* est une branche initiatique à fonction identitaire et d'orientation religieuse. Tout garçon tsogho doit se faire initier à son adolescence (généralement entre 10 et 15 ans) pour devenir un homme et participer aux décisions collectives prises par la communauté masculine. Orientation religieuse car le *bwete* reprend l'ancien culte des ancêtres sur lequel est venu se greffer l'usage visionnaire de l'*eboga*, mais aussi une complexité rituelle et un enseignement initiatique qui s'appuie sur un corpus de récits qui relatent la genèse depuis la création du monde jusqu'à l'histoire des hommes (Bonhomme, 2003 : 9).

Le rituel initiatique est la clé d'accès à la connaissance. Celle-ci se construit tout au long de la vie des individus à travers les discussions avec les aînés. Chaque communauté du *bwete disumba* est organisée selon une hiérarchie établie en fonction des niveaux de connaissance, liés aux degrés d'ancienneté des initiés. S'appuyant sur le principe hiérarchique de la séniorité, les aînés commandent les cadets. Il existe ainsi trois grades initiatiques qui ne correspondent à aucune spécialisation fonctionnelle mais seulement au droit d'aînesse : le néophyte *banzi* qui à la sortie d'initiation devient un initié confirmé *kombo* (*kombwe*) et l'aîné *ñima*. L'ensemble des initiés, comprenant les *kombwe* et les *ñima*, est désigné par le terme *ngondje* ou les termes *ñima na kombwe* (les « anciens initiés et les initiés récents »). Seul l'orateur *povi* désigne une véritable fonction rituelle (Lechaux, 2005 : 17 et Bonhomme, 2006 : 13).

Les différents niveaux de compréhension de l'univers *bwete* reposent sur deux principes qui permettent de maintenir une cohésion sociale au sein de la société initiatique. La stabilité de la société est régie par un système de dépendance au niveau de l'acquisition des connaissances et le respect de la hiérarchie entre *banzi* et aîné. Le deuxième principe concerne l'acquisition du savoir. Cette dernière se fait progressivement car l'initié peut supporter tout le poids de la connaissance nouvellement acquise seulement s'il possède les connaissances suffisantes à cela (Le Bomin, 2002 : 19).

Outre l'initiation, les cérémonies de *bwete disumba* peuvent être organisées pour d'autres circonstances : pour le retrait de deuil (*bwete a muenge*), pour l'inauguration d'un temple (le *bwete a mobota*), de statues ou d'objets rituels, ou encore pour un événement qui est source de réjouissance (*bwete a mayaya*). Tout moment de l'année peut se prêter à l'organisation d'un *bwiti* : cela dépend essentiellement des moyens, des ressources, et de la disponibilité des organisateurs et acteurs pour la préparation. La période de la grande saison sèche concentre une plus grande partie des cérémonies en raison du climat, de la fin des travaux agricoles et plus récemment de l'organisation du temps scolaire qui permet aux jeunes (partis à la capitale) de revenir au village pendant les vacances scolaires. Le début de la saison sèche (juin à septembre), est une période marquée par l'organisation des retraits de deuil. À la fin de la saison sèche, les cérémonies d'initiation des jeunes garçons sont organisées par les anciens (Mary, 1999 : 45).

La deuxième branche principale à vocation thérapeutique est le *bwete misoko*. Cette distinction correspond à une véritable spécialisation fonctionnelle. « D'une part, les initiés du *Misoko* sont des *nganga* (ou *nganga-a-misoko*), i.e. des devins-guérisseurs, ce que ne sont absolument pas les initiés du *Disumba*. D'autre part, l'initiation au *Misoko* répond elle-même à une nécessité thérapeutique plutôt que religieuse ou identitaire : on s'y fait initier suite à l'épreuve d'infortunes répétées. L'initiation est donc individuelle et circonstancielle, alors que celle du *Disumba* est collective et quasi-obligatoire. Et les visions concernent moins la rencontre d'entités mythiques que l'identification du sorcier à l'origine du mal » (Bonhomme, 2003 : 10).

Le *Bwete Misoko* se ramifie lui-même en sous-branches initiatiques dont le nombre varie. Bonhomme en retient trois principales : le *Myobe*, le *Ngonde* et le *Sengedy*.

« Le *Myobe* est la plus ancienne branche du *Misoko*. Le *Ngonde* est d'invention plus récente, et provient sans doute des *masangu* ou *bavove* (aussi appelés *pove* ou *puvi*) au voisinage des

mitsogo au sud et à l'est. Cette branche se distingue par une spécialisation dans la divination (diagnostic divinatoire), alors que le *Myobe* s'illustre plutôt dans les soins (traitement thérapeutique). La distinction entre *Myobe* et *Ngonde* correspond donc à une inflexion d'un côté ou de l'autre de la double fonction de devin-guérisseur. Le *Sengedy* (ou *Tsengedy*) est d'invention fort récente et provient moins d'une spécialisation que d'une innovation individuelle ayant entraîné une scission au sein du *Ngonde* » (Bonhomme, 2003 : 11).

La société initiatique du *Bwete* comprend donc plusieurs « voies » : à fonction identitaire et religieuse (*disumba*), à spécialisation fonctionnelle (le *Misoko* par rapport au *Disumba*, le *Ngonde* par rapport au *Myobe*), ou à innovation schismatique (le *Sengedy*) (Bonhomme, 2003 : 12).

Un grand nombre de populations du Gabon a été en contact avec la culture tsogho. Ainsi, différentes variantes du culte du *bwete* sont pratiquées aujourd'hui par de nombreuses populations du Gabon, telles que les Pindji, les Fang, les Punu, les Eshira, les Simba, les Lumbu, les Viya, les Vove, les Nkomi et les Kota. Au niveau de l'étude des processus d'emprunt, on peut remarquer que l'appropriation de manière massive d'une pratique rituelle catégorisée comme exogène se ferait à partir de pratiques rituelles dont les traits reposent sur des caractéristiques similaires. En effet, la diffusion du *bwete* a pris appui sur des sociétés initiatiques similaires déjà existantes : « ainsi le *Bwete* peut-il se diffuser dans le sud du pays (notamment parmi les *bapunu*) en s'appuyant sur la société initiatique voisine du *Ndjobi* (ou *Ndjobi na makumba* – à ne pas confondre avec l'actuel *Ndjobi* des Obamba de l'est du pays) qui devient alors progressivement une simple branche du *bwete* » (Bonhomme, 2003 : 14). De même, le *bwiti* pratiqué par les Fang a été, selon Balandier, une forme de conservatoire de la tradition fang s'appuyant sur l'ancien culte des ancêtres, le *byeri* (Balandier, 1963).

2.2 *Bwete disumba* : pratique rituelle et musicale

L'aménagement de l'espace cultuel du *bwete* reprend la dichotomie symbolique village / forêt qui se traduit aussi bien sur le plan mythique que sur le plan du déroulement des rites par l'existence de deux lieux rituels : le *mbandza* et le *nzimbe*.

Le *mbandza*, situé au cœur du village, sert de « corps de garde », où se rassemblent les hommes en temps ordinaire et de lieu de culte lors des cérémonies publiques du *bwiti*. Case de forme rectangulaire, fermée sur les côtés et sur le fond par des cloisons d'écorces battues, elle est couverte d'une toiture de feuilles de palmier qui tombe à l'avant, laissant à peine

entrevoir à l'entrée le poteau sculpté soutenant le temple. Le *mbandza* se compose d'une seule pièce avec des bancs latéraux, un feu de bois central, une torche d'okoumé plantée dans le sol, et dans le fond y sont entreposés les instruments de musique, harpe et tambours, des sculptures et les objets de culte de la communauté. Devant le *mbandza* est entretenu un feu auprès duquel les initiés au cours de la cérémonie tendent la peau des tambours pour les accorder.

Un petit sentier intermédiaire entre le village et la forêt mène au *nzimbe*. Ce lieu culturel strictement réservé aux rites secrets, interdits aux non-initiés, aux femmes et aux enfants, est un espace rectangulaire aménagé dans la brousse, délimité par quelques troncs d'arbres couchés servant de banc. Le terme *nzimbe* connote toute chose confidentielle, secrète, intime et cachée. Les *nzimbe* sont des énigmes initiatiques, des devinettes par lesquelles on juge du degré de savoir d'un initié dans la science du *bwiti*. Le *nzimbe* sert de lieu de réunion secrète où les initiés partagent leurs visions mais également pendant les cérémonies de lieu de préparation des masques pour la sortie des *mighonzi* (Le Bomin, 2002 : 24).

La nature de la cérémonie est déterminée par la circonstance qui en est à l'origine (cérémonie spéciale de l'initiation, cérémonie de deuil ou fête de réjouissance). Dans chaque type de cérémonie, ce sont les rites spécifiques, initiatiques ou mortuaires, liés aux motifs de l'organisation qui décident de sa coloration et de son appellation. Cependant, il existe des étapes similaires et une trame commune de danses, de chants et de rites qui se retrouve dans toutes ces cérémonies.

Après la réunion dans le *nzimbe*, les initiés arrivent en procession, épaule contre épaule, vers le temple en jouant des sonnailles, des hochets et en brandissant des jeunes pousses de palmier-raphia. Puis ils viennent prendre place dans le temple. Après une succession indéterminée de chants au son de la harpe, le *povi* (fonction rituelle attribuée à un initié pour réciter les récits et les prières lors des cérémonies), commence son homélie rituelle guidée par la circonstance et dont le thème central est toujours celui du voyage dans le monde des ancêtres. Debout, au centre du temple, il s'adresse aux initiés, assis le long des deux parois latérales, en agitant dans sa main droite le *soké*, hochet rituel. Pour les initiés, chaque cérémonie est le moyen de parcourir le chemin de la Connaissance, celle conduisant du monde des vivants au monde des ancêtres. Il s'agit d'assurer la protection des humains par la bienveillance de leurs aïeux et de donner à ces derniers la possibilité de révéler à leurs

ascendants leur vie future. Lors de leur voyage, les bwitistes ont des visions qui leur donnent accès à leur passé, leur présent et leur avenir (Le Bomin, 2002).

Le rituel enchaîne une série de danses ayant chacune sa signification et sa fonction. Chaque cérémonie propose un type de chemin à parcourir que chaque initié interprétera selon son niveau de compréhension. Les cérémonies représentent entre autres des scènes du mythe d'origine du culte. Ainsi le mythe du *bwete* révèle que les cérémonies s'organisaient au début sans l'utilisation de l'*eboga* qui n'avait pas encore été découverte par les bwitistes. *Nzambe Kana*, l'Être suprême s'adressait aux initiés sous forme d'esprit. Puis il révéla aux initiés que s'ils désiraient le voir directement, il fallait qu'ils trouvent un arbuste poussant dans la forêt, appelé « eboghe ». *Nzambe Kana* demanda aux initiés d'organiser une certaine forme de cérémonie, le *bwete a mombe*, pour invoquer les ancêtres afin qu'ils guident et protègent les initiés dans la découverte de l'arbuste. De ce *bwete a mombe* originel, dérivent d'autres formes de cérémonies qui retracent différentes étapes ou différents aspects de cette découverte de l'iboga. Le *bwete a mopeto*, par exemple, est une forme de cérémonie retraçant les différentes étapes de la découverte de ce bois sacré par les premiers initiés qui en ont été chargés. Le *bwete a biomba*, forme de cérémonie utilisée lors de l'initiation, commémore et retrace les différentes phases de la première cérémonie durant laquelle le premier initié a pu supporter de manger le bois sacré et découvrir en personne le *bwete* (Le Bomin, 2002 : 9).

Le terme *bwete* renvoie à une pluralité de sens qui reflète le jeu sémantique mis en œuvre à travers la langue rituelle du *bwete*. Gollnhofer et Sillans la décrivent comme un langage à déplacements sémantiques.

« C'est simplement du *ghetsogho* plus ou moins archaïque où l'on note de nombreuses expressions idiomatiques et des termes appartenant aux dialectes des tribus avoisinantes. Ce langage ne diffère donc en rien de la structure grammaticale *ghetsogho* sinon que la charge sémantique de chaque signifiant est transposée en des signifiés différents attribués conventionnellement et immuablement. Ce qui est intéressant de relever, ce sont les correspondances qui existent entre les signifiants et leurs signifiés. Ces derniers se répartissent en signifiés à charge sémantique correspondant à l'énoncé et en signifiés transposés » (Gollnhofer et Sillans, 1997 : 86).

Mis à part la thèse de Roger Sillans sur les mythes et énigmes initiatique des Mitsogho et les travaux de Swiderski sur les mythes et les chants du *bwiti* chez les Apindji, aucune analyse linguistique approfondie n'a été réalisée sur la langue rituelle utilisée dans le culte. Une

analyse ethno-linguistique comparative serait pertinente à réaliser pour une meilleure compréhension à la fois de la transmission du savoir rituel et des mécanismes de construction de l'univers symbolique du culte, mais également pour rendre compte de l'évolution de cette langue rituelle dans la circulation du *bwiti* parmi les populations qui la pratiquent.

Selon Le Bomin, les objets et entités rituels renvoient au moins à une trilogie de concepts liés à la nature humaine, au domaine écologique et au monde de l'au-delà. Le symbolisme de ces objets se retrouve en partie dans le mythe d'origine des Tsogho, le *Bokudu*, qui retrace les étapes de la création de l'univers et celles de la naissance des Tsogho marquées par le passage du monde d'en haut, celui des ancêtres, au monde d'en bas, celui des humains.

On retrouve également, au niveau du symbolisme de chaque objet, la dichotomie homme / femme. Par exemple, le côté gauche du *mbandza* qui représente les différentes parties du corps humain, symbolise la mort, les ténèbres et la femme, tandis que le côté droit connote la vie, la lumière et le mâle ; le pieu planté dans le sol devant le temple représente la barre de fer que *Môtsôe* a utilisé pour percer le ciel et permettre la descente des humains vers la terre. Ce pieu représente également la nouvelle accouchée et par là même le passage des êtres de l'état fœtal du monde d'en haut à celui d'êtres humains constitués du monde d'en bas. Les représentations sonores telle que celle de *Kombe*, le principe mâle, propriétaire du lieu de résidence des principes spirituels (*ghedidi*) et des défunts (*mighonzi*) participe également au symbolisme rituel (Le Bomin, 2002 : 17).

Les cérémonies représentent la communion du monde spirituel (endroit où les humains sont issus et retournent après leur mort) avec le monde terrestre, considéré avant tout comme un lieu de passage. En participant aux cérémonies de *bwete*, les initiés établissent cette liaison avec le monde spirituel qui leur permet le temps d'une nuit d'en faire partie. En dansant, en chantant, en jouant d'un instrument de musique, l'initié actualise les symboles de cette danse, de ce chant ou de cet instrument. En recréant le monde sur le plan symbolique, l'initié participe ainsi à la vie cosmique et s'identifie à cette dernière.

Lors des cérémonies, la musique est le moyen de communication privilégié entre le monde des vivants et celui des morts. La vue des instruments de musique aussi bien que leurs sons suggèrent aux initiés toutes sortes de significations et viennent enrichir leurs visions. La harpe (*ngombi*), l'arc musical (*mogongo*) et la poutrelle frappée (*bâkê*) assurent à eux trois la

communication biunivoque entre les humains et les ancêtres et représentent les trois entités formelles de l'Être Suprême Créateur, *Muanga*.

« Une des interprétations tsogho des liens unissant ces trois instruments explique que le ngombi, entité femelle et le mogongo, entité mâle, ont donné naissance au bâké. Né de l'amour, ce dernier est nécessairement supérieur à ses deux géniteurs » (Le Bomin, 2002).

Muanga est apparu par l'éclatement de l'œuf primordial et a fabriqué les hommes à partir de la terre et de l'eau. Sa fonction de fécondateur le rend assimilable au vent. Par son souffle, il a créé la parole. Il a également engendré le soleil (*kombé*), la lune (*ngondé*) et *Dinzona*, contenu primordial non structuré dont le symétrique est *Disumba* (contenu primordial structuré) et l'origine de toutes les manifestations phénoménales relevant de la structure et du fonctionnement de l'univers (Gollnhofer et Sillans, 1997 : 81).

La harpe anthropomorphe à huit cordes représente le corps de la première femme sacrifiée. Sa voix permet de guider les *banzi* dans leur voyage initiatique. Pendant les cérémonies, sa musique est assimilée aux sanglots des morts qui vont passer du monde terrestre au monde spirituel. L'arc musical représente le cordon qui relie l'esprit des vivants aux ancêtres. Par la pensée, les sons émis par l'arc deviennent des messages compréhensibles par les seuls initiés. Le troisième instrument de musique fondamental dans l'atmosphère sonore des cérémonies est le *bâké*. Constitué d'une poutrelle de bois disposée sur deux socles et frappée par deux musiciens, les impacts rythmés représentent l'éclatement de la foudre qui a fait éclater l'œuf primordial ayant permis la création du monde (Le Bomin, 2002).

Plusieurs autres instruments de musique considérés comme objet de culte possèdent différentes significations symboliques au cours des cérémonies rituelles : les tambours verticaux à peau lacée et clouée (*ngomo* et *misomba*) utilisés lors des danses acrobatiques ou la sortie des masques ; les cornes d'appel (*ghembomba* et *mokombi*) pour convier les ancêtres à la cérémonie ; les hochets (*soke*) utilisés par les *povi* lorsqu'ils prennent la parole ; enfin, les cloches (*mokenge* et *pambô*) et sonnailles (*bossenzo*) utilisées pendant les cérémonies d'initiation.

Toute l'activité musicale est orientée vers un climax qui permet aux initiés d'entrer directement en contact avec les ancêtres et l'apparition des esprits (*mighonzi*) représente le signal que l'objectif est atteint.

Les cérémonies publiques constituent un théâtre où les grands initiés donnent à voir et à entendre leur maîtrise de la relation aux esprits. Les principaux acteurs sont les jeunes initiés qui préparent à l'abri des regards néophytes les accessoires (masques visuels et sonores), supports de ce « théâtre sacré ». Les spectateurs sont les femmes, enfants et non-initiés qui se tiennent massés en retrait du feu, à moins qu'on ne leur impose la réclusion dans les cases (Mary, 1999 : 43). Le spectacle se compose de manifestations de prestidigitation, de montages sonores et de la sortie des masques qui incarnent les esprits. Le *bwete* tsogho est connu des profanes et des initiés à travers les phénomènes dits « magiques » qui ont lieu pendant les cérémonies, comme par exemple, les bananiers qui poussent en quelques minutes. Au cœur de la nuit, les porteurs de torches délogent les esprits incarnés par les masques à face blanche et de forme ovale, qui surgissent brusquement de l'arrière des cases ou de l'intérieur du temple (Mary, 1999 : 43-44). Enfin, la manifestation des esprits peut être réalisée à travers des montages sonores : on peut assister au dialogue entre un récitant et tel esprit qui s'exprime à travers une voix caractéristique venant de l'arrière du temple ou de la forêt proche. Cette voix spécifique est produite par un mirliton, membrane portée devant la bouche de celui qui parle pour modifier le timbre de sa voix.

Nous proposons un bref descriptif des systèmes social, religieux et thérapeutique de la société fang qui demeuraient avant la période de contact avec les Blancs (colons et missionnaires) avant de présenter les étapes de diffusion du *bwiti* chez les Fang.

3. Le *bwiti* pratiqué par les Fang

3.1. Structures sociale, religieuse et thérapeutique chez les Fang avant l'arrivée des Blancs

Le terme Fang désigne en premier lieu un groupe ethno-linguistique homogène comportant plusieurs parlers ou dialectes correspondant à différentes variantes de la langue fang. Ces divers groupes linguistiques parlent respectivement des dialectes d'une même langue, c'est-à-dire qu'il y a intercompréhension entre eux. La variation linguistique se base par exemple sur la prononciation différente des termes. Outre une origine commune attestée du point de vue linguistique, les mythes d'origine et certaines pratiques culturelles similaires viennent également conforter la catégorisation de ces groupes de populations sous un même ensemble homogène : les Fang.

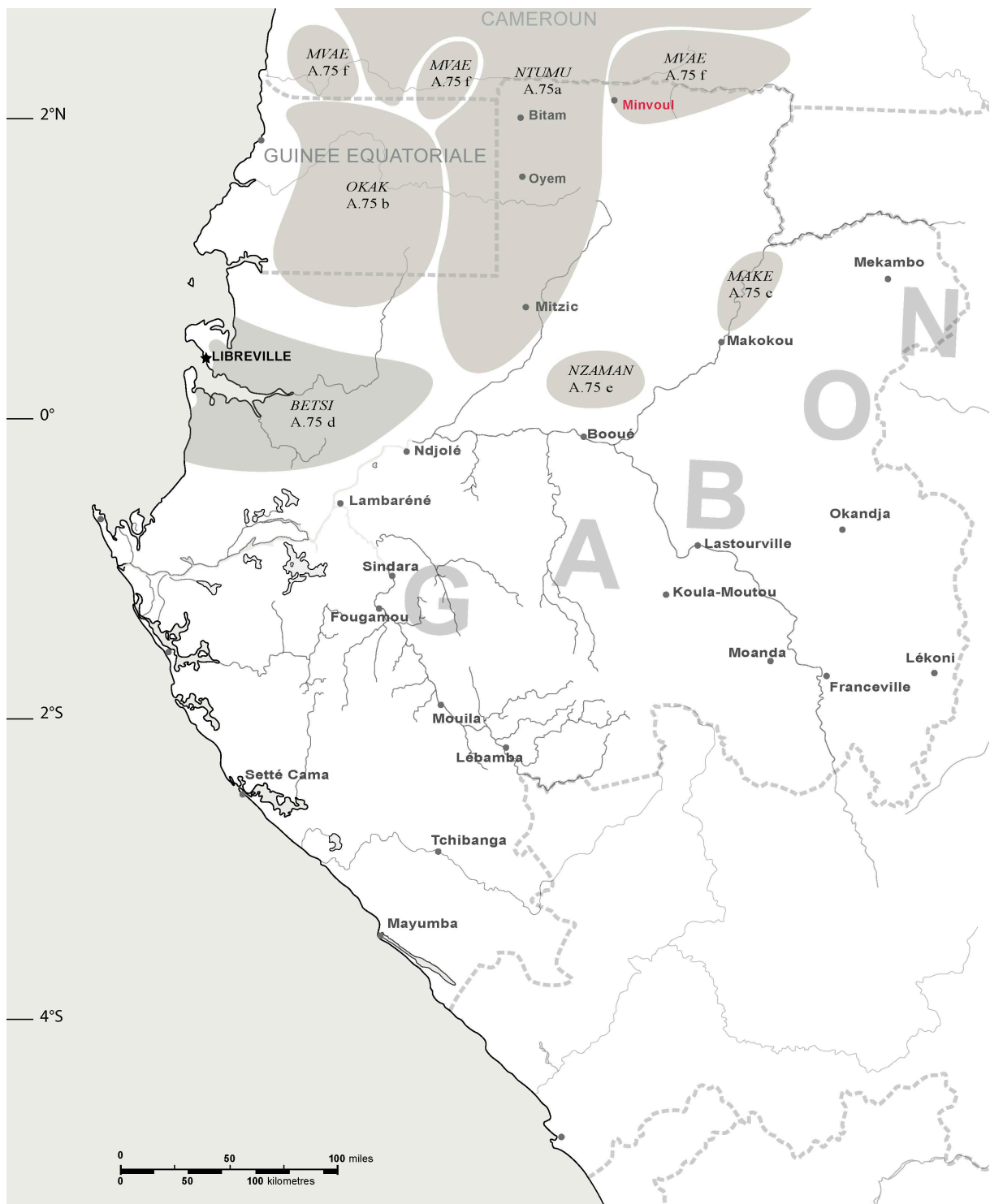
Ainsi, l'origine commune des Beti, Bulu, Mabea, Fang-Fang, Make, Betsi, Ntumu, Mvaï ou Mveng, Okak, Fang-Mekeny, Balengi répartis aujourd'hui sur trois pays (le Gabon, le Cameroun et la Guinée-Equatoriale) est attestée à travers la similitude de leurs mythes d'origine. Vivant au XVIII^e siècle dans le massif de l'Adamawa (centre du Cameroun), les Fang, probablement sous la pression de populations esclavagistes islamisées (expansion des Foulbé en 1800) se sont dirigés vers le sud, ont traversé à partir de 1810 la Sanaga et ont ensuite pénétré dans la forêt équatoriale. En cours de route, les « Pygmées » les ont aidés à percer un trou dans l'arbre « adzap », qui symboliserait l'arrivée dans la région forestière, puis ils auraient traversé une grande rivière appelée Yom ; plus loin, les Nzem de la vallée du Dja les ont attaqués, et c'est dans la région des sources du Ntem, dans le nord-est du Gabon, que les différents groupes se sont dispersés (Perrois, 2006 : 12).

Les Fang ont poursuivi leur migration en direction des côtes du Gabon, jusqu'au début du XX^e siècle, absorbant progressivement les Seki et les Kélé et repoussant les Myéné vers l'Estuaire. Cette poussée continue et la terreur qu'elle entretenait au sein des populations refoulées ont attiré très tôt l'attention des explorateurs et des colons (Du Chaillu, Fourneau, De Compiègne, Trilles). Ces derniers, qui découvrent l'intérieur du pays durant la seconde moitié du XIX^e siècle, sont surpris par une migration importante qui s'effectue sous leurs yeux en direction de la côte et le long du fleuve Ogooué, qui opère à l'inverse de leur mouvement de pénétration et vient en quelque sorte à leur rencontre. (Balandier, 1963 : 75)

L'établissement des Fang au Gabon remonte, selon Balandier, à la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ils auraient ensuite atteint le Moyen-Ogooué au début du XIX^e siècle et leur arrivée dans l'Estuaire doit se situer vers 1850.

« Le peuplement fang ne s'exprime pas, au Gabon, par larges zones homogènes, comme c'est le cas au Cameroun (où l'on distingue nettement, pays Evondo, pays Boulou, etc.). Les divers groupes fang se sont inter-dispersés et ont, au cours de leurs migrations quasi incessantes depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, « digéré » des traits étrangers particuliers aux peuples rencontrés. Et c'est dans le Bas-Gabon, à l'achèvement de leur course, que les groupes fang présentent un état de confusion maxima » (Balandier, 1963 : 80).

La carte ci-dessous indique les aires géographiques correspondant aux sous-groupes linguistiques du groupe Fang A.75.



Carte 03 : Sous-groupes fang

La désignation de tous ces sous-groupes sous le même terme générique « Fang » est lié à la dénomination donnée par leurs voisins et surtout par les Européens. Eux-mêmes n'emploient pas le terme fang pour se nommer. Ils s'identifient entre eux par leurs noms de groupe de filiation et de lignage, qui se retrouvent dans l'ensemble de ces sous-groupes. Selon le gouverneur Hubert Deschamps « certains noms de sous-groupes sont en fait des surnoms, tels

que Ntumu (du nom de la canne de chef ntum, portée comme symbole de grade lors des palabres), les Betsi (de ntsi, celui ou ceux qui « s'en vont sans rien dire »), les Nzaman (de nzam, « un mets savoureux »), etc. » (Perrois, 2006 : 12).

L'unité sociale de base, le *nde bot* ou *nda bot* selon le dialecte, est la cellule patriarcale qui possède une large autonomie au sein des villages. Le hameau regroupe généralement plusieurs familles de clans distincts. Le principe d'alliance est celui de la double exogamie, on ne peut se marier ni dans le groupe de filiation de sa mère ni dans celui de son père. Ainsi très tôt, on apprend aux jeunes garçons leur généalogie, c'est-à-dire la liste de leurs ancêtres mâles. « En connaissant les termes de sa lignée paternelle, l'individu sait à quels groupements de base il appartient, quelles femmes lui sont interdites et quelles relations il doit entretenir avec tels individus vivants ou morts » (Balandier, 1963 : 102).

L'apprentissage de la généalogie, à la faveur du système de dénomination conçu par les Fang, se base sur un enchaînement de couple de termes constitué du nom du fils et le premier nom du père.

Exemple :

L'individu A va réciter sa généalogie de la manière suivante :

A (fils) –B (père) ; B (fils) –C (père) ; C (fils) –D (père) ; D (fils) –E (père).... jusqu'à l'ancêtre commun : Nzame.

Le système religieux se base sur la conservation des reliques des ancêtres de la famille. Les crânes des ancêtres du lignage étaient conservés dans des reliquaires d'écorce montés d'effigies anthropomorphes en bois, appelés *byeri*. Ils étaient gardés dans la chambre du chef de famille. Les crânes étaient considérés comme la source de la force vitale des individus. Ils pouvaient également conserver les os du fémur, même de simples fragments osseux ou des dents. Ces reliques familiales étaient prélevées quelques mois après le décès du notable, préparées avec soin. Par l'intermédiaire de ces reliques, le père de famille invoquait les ancêtres pour demander la bénédiction, la fécondité des femmes, le succès à la chasse et la richesse.

Ces crânes familiaux étaient montrés au nouvel initié au cours du rite d'intégration clanique et familial appelé *melan*. Ce rite de passage était essentiel pour les nouveaux initiés puisqu'il leur conférait le droit de se marier et d'avoir eux-mêmes des enfants. Au cours des

cérémonies, les jeunes gens avaient la révélation de leur identité au sein du lignage. Chaque candidat devait avaler une décoction d'*alan* et rester la nuit face aux reliquaires du *byeri*. Sous l'effet de la plante, il voyait ses parents morts et recevait d'eux son vrai nom et ses interdits personnels. Les statuettes de *byeri* étaient également utilisées comme des marionnettes lors des rites. Les effigies de bois étaient manipulées par les initiés qui entendaient montrer aux novices de la confrérie que les défunts n'étaient pas morts et qu'ils devaient continuer à participer à la vie du *nda bot* (groupe de filiation), leurs héritiers. (Perrois, 2006)

Dans la société fang, tout homme et toute femme se range obligatoirement dans l'une des trois catégories d'êtres humains : *nnem*, *miemie* et *ngolongolo*.

Le *nnem* (pluriel : *beyem*) est associé à la catégorie des sorciers. Le *nnem* agit de façon occulte au détriment des autres. Il se dédouble la nuit « en vampire » pour acquérir un surcroît de force en suçant le sang de ses victimes. Il jouit de la puissance particulière que lui confère l'*evus*.

« Dans le système de pensée de la tradition fang, l'*evus* est à la fois une entité extérieure, une sorte de génie vivant dans les profondeurs de la forêt (dans le creux des arbres ou dans le marigot) et une composante interne parmi d'autres de la personnalité, logée dans le corps (généralement le ventre), dont on hérite ou qu'on vous transmet à la naissance » (Mary, 1999 : 78).

« [...] à mi-chemin entre un organe parasite et un animal, semblable, dit-on à un petit crabe qui prospère dans les viscères de certains sorciers pratiquant le *ngwel*, la magie maléfique. Cette alliance intime entre l'*evus* et son hôte permet à celui-ci de devenir riche, d'éliminer ses ennemis et donc de bien vivre aux dépens des autres. L'*evus* se transmettait, dans le cadre de la famille proche d'un sorcier, par une sorte d'initiation des bébés voués au *Ngwel* » (Perrois, 2006 : 24).

La deuxième catégorie d'homme est le *miemie*, celui qui n'a pas d'*evus* personnel, l'innocent, le naïf. Il n'a pas le pouvoir de se dédoubler. Son emprise sur les choses est quasi nulle car il ne connaît pas les ressorts cachés du pouvoir et de la possession. Il est souvent la victime des *beyem*. Enfin la troisième catégorie est le *ngolongolo*, celui qui a l'*evus* qui lui permet de voir et de déjouer les entreprises des possesseurs d'*evus* dans le monde du *ngwel*. Son privilège s'arrête à la connaissance mais dans l'action il reste neutre. Cette troisième catégorie permet la coexistence du *miemie* et du *nnem* (Bureau, 1996 : 66-67)

Avant l'arrivée des missionnaires, la pratique de la sorcellerie était une composante de la vie sociale. La société fang était structurée selon la dichotomie permanente : un ordre diurne, visible et sûr et un désordre nocturne, secret et angoissant. Le sorcier étant l'héritage du pouvoir conquis grâce à l'*evus*, il était admis que les familles et personnalités prestigieuses tirent leur richesse et leur pouvoir dans la sorcellerie, puissance profitable à l'ensemble du groupe.

Le caractère ontologique du mal s'explique également par la présence de l'*evus* depuis le premier jour de la création. L'ordre et le désordre font partie d'un même ensemble. L'inégalité des conditions et des destins entre les hommes, et celle entre l'homme et la femme, entre le riche et le pauvre trouvent leur raison d'être dans la sorcellerie. Cela est dû à leurs complicités respectives avec *evus*. Si quelqu'un se montrait meilleur guerrier, parlait mieux que les autres, ou jouissait de plus de richesses, de femmes et d'enfants, on attribuait sa réussite à son *evus*.

« Puissance externe et pouvoir incorporé, l'*evus* est également un et multiple. [...] Les *evus* [...] sont la source de tous les dons, capacités et pouvoirs, qu'il s'agisse de l'art de la parole, de la chasse, de la danse, de l'amour, de la prospérité, et ils se prêtent facilement au cumul ou à des formules de rechange » (Mary, 1999 : 78).

Pour être un homme, il fallait en quelque sorte avoir eu affaire à l'*evus*. La société remédiait seulement aux excès du système sans attaquer son fondement. Lorsque beaucoup de morts ou de catastrophes arrivaient, une autopsie était pratiquée de manière systématique pour contrôler le pourcentage de porteurs d'*evus* dans le groupe. Si la proportion d'individus suspectés de sorcellerie excédait un certain seuil, on réalisait alors des rites de purifications collectifs et individuels comme le *So* pour les hommes et le *Mevung* pour les femmes afin de stopper les attaques sorcellaires. Lors de ces rites le groupe revivait le mythe d'origine : la transgression de la loi étant la condition nécessaire pour exercer le pouvoir dans le monde humain.

Le désordre que réalise le sorcier dans la société est en quelque sorte nécessaire à l'ordre institutionnel. Le pouvoir acquis dans la société est ainsi complice du pouvoir acquis par le sorcier. Selon Balandier, la qualité de *nnem* libère l'individu dans une large mesure. Elle lui permet de s'affirmer contre l'ordre établi (de menacer ceux qui le maintiennent), mais elle impose une quasi-solitude, un état d'agressions et de défenses continuelles, une existence dangereuse. (Balandier, 1963 : 148)

« Dans une société où l'accès au pouvoir complet est reculé à la vieillesse et même au-delà, puisqu'en fin de compte seul l'ancêtre n'est pas contesté, l'échappée sorcière est la seule issue à l'agressivité quotidienne. Nul affrontement direct n'est possible pour l'individu, face à l'ancêtre inégalable et au groupe des anciens » (Bureau, 1996 : 179).

Selon Mary, la conception plurielle de la personne et la combinatoire des dons et des capacités qui prévalaient auparavant tend à s'effacer dans le *bwiti* pour laisser place à une représentation plus unifiée de la nature humaine. La triade *miemie / ngolongolo / nnem* sert encore de référence dans le *bwiti* mais fonctionne plus comme une espèce de caractérologie du mal à la portée de tous, laissant de côté la considération des statuts sociaux. La force qui sous-tend le pouvoir de l'*evus* ne laisse place désormais qu'à des différences de degré fort / faible ou de contrôle de celle-ci. (Mary, 1999 : 79)

La diffusion du culte du *bwiti* chez les Fang va avoir une importance majeure autour des années 1940-1950 lorsque les associations anti-sorcelleries proliféreront face à la disparition des anciens cultes, comme le *byeri* et le *ngi*, qui apportaient les réponses aux maux de la société fang.

3.2. Première étape de diffusion du *bwiti* chez les Fang

Les études consacrées aux Fang de l'Estuaire, de l'Ogooué et du Woleu-Ntem, dans les années 1910, ne signalent pas l'existence du culte du *bwiti* au sein de ces groupements. Les sources missionnaires et administratives ne fournissent pas non plus de témoignages de la présence du *bwiti* chez les Fang avant la guerre de 1914-1918. En revanche, selon le mythe d'origine collecté auprès de la communauté *disumba mongo na bata*, le premier fang initié au *bwiti* serait arrivé dans l'Estuaire aux alentours de 1850 dans le bateau de Pierre Savorgnan de Brazza. Il se serait fait initié à la branche *disumba* vers 1890.

Selon Mary, deux étapes principales doivent être considérées dans la construction du culte du *bwiti* chez les Fang. Ces deux étapes correspondent à des transformations et influences distinctes qui au niveau symbolique renvoient à deux types de syncrétismes : un syncrétisme fang-tsogho et un syncrétisme afro-chrétien. À ces deux processus un troisième se greffe, celui de la réactivation des anciennes pratiques culturelles fang.

La première étape correspond à l'époque de l'ouverture des chantiers forestiers dans la région de l'Estuaire et de Lambaréné. La période de 1905-1915 constitue une transition entre une activité économique qui était fondée sur la traite et le troc et une activité où l'individu devient salarié. Les jeunes hommes fang partent de leur village d'origine pour venir chercher du travail dans ces chantiers. Vivant cloisonnés avec des travailleurs de différentes origines, c'est dans ce lieu interculturel qu'ils vont prendre l'initiative de se faire initier au *bwete*. Du Chaillu note déjà, à la fin XIX^e siècle, la diffusion dans la région centre de ce culte chez les Mitsogho, Baviya, Bakele, Bapunu et Masangu. Pratique courante entre ces populations, les Fang vont donc jouer le jeu de la conversion auprès des Tsogho, Masango, Apindji et Alombo présents dans les chantiers forestiers.

La période de 1920-1930 correspond au retour de certains travailleurs fang dans leur village d'origine. Selon Balandier, les anciens recrutés ont été les colporteurs du nouveau culte et cette diffusion marquera l'influence prépondérante des Fang du Bas-Gabon lors de cette première étape de diffusion et de construction du *bwiti* chez les Fang (Balandier, 1963 : 220). Parmi eux, des jeunes fang riches venant de la ville vont ramener le *bwiti* au village. Ce culte considéré comme étranger et associé à la réussite des jeunes ainsi qu'à leur nouvelle richesse (l'argent venant des Blancs) va engendrer « le sentiment d'une force supérieure par rapport au vieux culte familial et une force alternative capable de relever le défi social et culturel que représentait la religion des Blancs » (Mary, 1999 : 29).

Le *bwiti* va se développer au départ dans les régions de Lambaréné et Kango, s'établir à Libreville puis se diffuser le long de l'Ogooué et le Woleu-Ntem par la piste qui relie cette région à la côte. Les jeunes adultes affectés par la vie du chantier (déracinement et nouveau mode de vie économique en tant que salarié) vont avoir l'occasion par l'intermédiaire du culte d'affirmer leur indépendance par rapport aux contraintes hiérarchiques du cercle familial et villageois. Puis plus tard, une fois devenus eux-mêmes chefs *bwitistes*, ils seront reconnus comme les nouveaux garants de la parole des pères (Mary, 1999 : 28-29).

Contrairement aux anciens cultes fang, la société initiatique du *bwiti* fang ne repose pas sur les fondements de la structure sociale traditionnelle (*nda bot*) et s'ouvre à l'association de membres au-delà du cercle familial et villageois. Deux contextes ont permis cette ouverture : le contexte d'emprunt interculturel qui opère dans les régions du centre où plusieurs populations pratiquent le même culte, et la diffusion du *bwiti* dans les villages fang par les

individus isolés. Cependant, cette ouverture ne possède pas un caractère « interethnique » et reste au niveau de la société fang. La volonté de diffusion du *bwiti* fang à la nation toute entière, quelle que soit l'origine ethnique, viendra plus tard avec l'apparition des prophètes dans les années 1940. Toutefois, cette volonté ne sera pas suivie des faits et restera uniquement au niveau du discours.

Dans certains milieux fang, un changement de pratique culturelle va s'opérer marquant le passage de l'ancien culte des ancêtres, le *byeri*, au culte du *bwiti* importé de l'extérieur. Selon Mary, en raison des changements causés par la situation coloniale, c'est le socle du *byeri*, religion familiariste d'allégeance à la protection des pères *esa*, qui s'est trouvé ébranlé.

« Les fondements sociaux et idéologiques de l'être ensemble, essentiellement la solidarité communautaire du groupe familial, le *nde bot*, et du groupe villageois, le *mvogabot*, et la hiérarchie statutaire entre les lignées, les sexes et les générations sont sérieusement remis en cause » (Mary, 1999 : 28).

Cette remise en cause apparaît notamment avec le retour des jeunes hommes qui ramènent avec eux non seulement la richesse des Blancs mais également un nouveau culte qui est associé à leur enrichissement et qui semble répondre aux attentes des villageois.

Malgré la christianisation, le *bwiti* est resté fondé sur l'expérience religieuse que les Fang pratiquaient auparavant, celle de l'expérience visionnaire réalisée lors du rite du *melan* associé au culte des ancêtres (*byeri*). Utilisée lors de l'initiation et des cérémonies circonstancielles, la plante *eboga* occupe une place fondamentale dans le culte : elle constitue la marque distinctive des initiés. Lors de l'initiation, l'expérience visionnaire prime sur l'enseignement reçu. C'est à partir de la connaissance révélée lors de la vision du candidat que les initiés jugent de son admission et lui attribuent sa fonction et son nouveau nom au sein de la société. L'initiation basée sur l'expérience visionnaire constitue la clé d'accès à la connaissance du monde spirituel. Ce voyage lie le néophyte à la communauté initiatique qui comprend également le monde des défunts. Le *bwiti* reprend donc les fonctions des anciens cultes : celle de l'accès au monde des ancêtres par la vision et celle de rôle protecteur et propitiatoire. La réussite du *bwiti* face au christianisme se base essentiellement sur le rappel d'une pratique culturelle ancienne, fondée sur l'expérience visionnaire. Les initiés perçoivent le *bwiti* comme une religion vivante alors que la religion chrétienne des missionnaires reste, selon eux, totalement rationnelle sans connexion directe avec Dieu. Ce phénomène va jouer

un rôle majeur dans le jeu des prophètes bwitistes des années 1940 en lutte contre les autorités religieuses missionnaires.

Le *bwiti* diffère du *byeri* sur deux points essentiels : son ouverture au-delà du cercle familial et son caractère public. On passe ainsi d'un culte réservé aux seuls ancêtres du lignage à une religion ouverte à tous. La cohésion repose sur le choix personnel des candidats (hommes et femmes) à intégrer la société et l'organisation du culte n'est pas contrainte par les limites claniques. De même, on passe d'un culte tenu dans un lieu privé à des cérémonies publiques qui sont le temps des fêtes au centre des activités villageoises.

Selon Balandier, cette diffusion du culte peut être considérée comme la première tentative de regroupement par les Fang et comme leur première réaction organisée aux entreprises de dépossession religieuse conduites par les missions chrétiennes. Elle vise à rétablir une cohésion, une solidarité et une pratique religieuse que les anciens groupements altérés ne pouvaient plus maintenir. Des zones d'influence se créent à partir de Libreville, Kango et Medouneu. Chaque centre impose non seulement l'autorité de son initiateur mais encore des modèles matériels et symboliques qui le caractérisent. Une hiérarchie s'établit entre ces différents centres selon l'ancienneté de leur création, leur renommée et le prestige des responsables des temples (Balandier, 1963 : 231).

Un autre phénomène va conforter la stabilisation des villages mais également la diffusion du culte : celui de la politique de regroupement des villages le long des routes par les autorités coloniales dans les années 1930. Dans certaines régions, notamment dans le Woleu-Ntem, les autorités se confronteront à une résistance de la part de certains groupements. Finalement, les villages vont petit à petit s'installer au bord des routes, créant de nouveaux liens sociaux et échanges, notamment avec les Fang du Cameroun. La politique de développement agricole qui est apparue, a conforté la stabilisation de la cellule familiale. La création d'exploitations du cacao a permis de garder les jeunes hommes au village en leur donnant du travail là où ils habitaient. Ce marché a créé des échanges économiques mais également culturels (diffusion du *bwiti*) entre les villages du nord du Gabon et notamment avec ceux du Cameroun.

Cependant, la force d'expansion du culte du *bwiti* s'affaiblit. Les rivalités entre leaders, entre clans, entre les initiés et les autorités coloniales, les missionnaires et les protecteurs du culte lignager vont restreindre les possibilités d'extension du *bwiti*.

La fin des années 1930 constitue un tournant décisif au sein de la société initiatique. Devant le doute des conversions effectives et fidèles de la part de la population fang, les églises catholiques et protestantes redoutent un retour aux coutumes païennes et au « fétichisme ». Elles décident alors de radicaliser les pratiques culturelles et les mœurs. Ce mouvement ira même jusqu'à radier de nombreux catéchistes qui fourniront des adeptes d'un nouveau type aux sociétés bwitistes (Mary, 1999 : 38). Dans ce même mouvement, les missionnaires catholiques soutenus par l'administration coloniale, vont persécuter les bwitistes en les pourchassant et en détruisant leurs temples et objets culturels. C'est la chasse aux fétiches. Les premiers martyrs de la société bwitiste vont ainsi apparaître au cours de cette période de raidissement de l'attitude missionnaire. De nombreux initiés vont fuir les répressions des autorités vers des régions moins faciles d'accès comme Coco-beach et Medouneu. À partir de ce moment, le *bwiti* va se diffuser également au Cameroun et en Guinée Equatoriale.

3.3. Deuxième étape de transformation du culte du *bwiti* fang

Des leaders religieux vont apparaître sur la scène liturgique du *bwiti* fang au cours de la période des années 1940-1950. Le système acéphale sur lequel repose toutes les pratiques culturelles gabonaises n'a jamais connu de leaders religieux. Chaque population possède une multiplicité de cultes laissant libre cours aux variantes rituelles ainsi qu'à une circulation et des échanges de pratiques entre populations. Par exemple, dans le *bwete* tsogho, les différentes voies symbolisées par différentes branches ne sont pas structurées sur un mode d'organisation centralisée et hiérarchique, mais plutôt sur un mode éclaté et indépendant. Ces différentes voies constituent plusieurs chemins possibles qui ne sont pas considérés comme des scissions au sein même de la société initiatique. Selon les branches, le caractère ethnique s'estompe même au profit d'une pratique ouverte aux populations voisines.

Le *bwiti* des Fang est selon Balandier, un analyseur des réactions de la société fang à la situation coloniale. L'apparition de prophètes ainsi que l'intégration d'éléments du christianisme au sein de la société initiatique sont les manifestations de l'attitude propre aux Fang par rapport au contexte spécifique dans lequel ils vivent : celui de la situation d'oppression exercée conjointement par l'autorité coloniale et les églises missionnaires.

L'apparition des prophètes n'a pu avoir lieu que par rapport à la présence européenne et au système sorcellaire traditionnel. La naissance de ces nouveaux personnages charismatiques va de pair avec la naissance d'un mouvement nationaliste en réaction à la situation coloniale. Ces

leaders relancent le mouvement initiatique dans le sens d'une nette accentuation de la revendication d'indépendance culturelle et politique. Les prophètes vont se servir de la répression exercée par les missionnaires envers le culte et de la radiation de nombreux catéchistes pour créer un contre-pouvoir. Ils dénoncent le secret bien gardé des Blancs à l'origine de leur pouvoir et de leur richesse. Selon eux, leur secret se cache derrière la religion du livre, celle de la Bible. Les prophètes accusent les Blancs de promesses non tenues : la conversion des nombreux Fang au christianisme n'a pas permis à ces derniers d'accéder au pouvoir et à la richesse des Blancs. Ils vont alors afficher une volonté d'unité qui va au-delà de la société fang, une unité nationale, une unité autour d'une religion qui sera celle des Noirs. Cependant le souci de légitimer le *bwiti* comme une religion incontestable va amener les prophètes à concevoir dans leurs discours la vocation du *bwiti* comme universelle, ouverte à tous (Noirs et Blancs).

Plusieurs prophètes ont été reconnus comme investis d'une mission à titre spécial et individuel. Cette vocation présente deux caractéristiques spécifiques du prophétisme : l'universalité de leur message et le rôle libérateur de leur action. C'est le cas de Ndong Obame Eya de la branche *Assumgha Ening*. Ce personnage charismatique s'est imposé au point que les communautés les plus nombreuses se réclament de lui. Les prophètes vont investir la scène religieuse grâce aux deux pôles qui menacent la société fang : l'autorité coloniale et la sorcellerie. En effet, les candidats à l'initiation cherchent deux valeurs cardinales traditionnelles dans ce nouveau culte : la puissance et la fécondité. Si le culte suit les besoins religieux traditionnels, protection et puissance, il souhaite répondre à des besoins nouveaux. Il s'efforce de répondre aux exigences de l'individualisme naissant, à la nécessité d'une construction politique sur la base de regroupements élargis, au souci de limiter l'emprise religieuse et politique exercée par la société coloniale. Le *bwiti* offre une protection individuelle : il protège contre les sorciers et contre les rivalités dangereuses. Il restructure la société en réintégrant les individus qui ont été séparés plus ou moins longtemps de leur groupement de parenté, et redonne une place aux jeunes hommes partis du village.

Les prophètes vont se servir de leur connaissance intime de la religion chrétienne pour faire valoir leur reconnaissance auprès des nouveaux adeptes. Les prophètes vont revendiquer leur légitimité en insistant dans leur récit de vocation sur un passé de séminariste ou de catéchiste plus ou moins volontairement interrompue ou refusée par les missionnaires. Ils veulent apporter la connaissance de l'autre monde, celui du pouvoir caché des Blancs. Né des réactions vis à vis des entreprises missionnaires, ils s'emparent alors de schèmes du

christianisme (idée de salut, de récompense et de châtement) pour les intégrer comme éléments fondamentaux dans le culte.

Du point de vue de la construction symbolique, le *bwiti* est à la fois un conservatoire des formes culturelles anciennes et ouvert aux influences nouvelles. Selon Mary, le travail symbolique accompli au sein du *bwiti* offre l'opportunité de saisir en acte l'emboîtement de deux types de syncrétisme : un syncrétisme fang-tsogho et un syncrétisme afro-chrétien. L'analyse de la transformation culturelle ne peut être séparée des catégories de pensée du champ idéologique dans lequel elle opère. Mary dégage des schèmes majeurs qui s'imposent comme autant de clefs d'une lecture du procès de symbolisation qui est à l'œuvre dans le *bwiti*.

« Le schème généalogique, le schème de l'inversion initiatique et le schème sacrificiel nous ont servi de repères pour un parcours de l'univers des mythes, des rites et des figures divines. [...] Il n'était pas pensable de faire un sort à part au schème sorcellaire et à la catégorie de pensée de l'*evus* qui s'impose à tous les carrefours du corpus et qu'il a fallu réinterroger à chaque fois. Ces schèmes ne sont pas indépendants et s'interpellent l'un l'autre, d'où des recouvrements fréquents : l'initiation peut se lire dans les termes de la logique sacrificielle ; le lien généalogique est inséparable du paiement d'une dette de sang ; le sacrifice entretient des rapports troubles avec le meurtre sorcellaire, etc. Mais le travail symbolique ne concerne pas seulement l'univers des symboles ou des choses symbolisées ; il se repère également dans la mise en scène de soi à laquelle se livre le prophète et dans l'appropriation d'un nouveau modèle de légitimation du pouvoir religieux, de même que dans le choix des formes sociales de la vie communautaire et dans l'expérimentation des voies culturelles de la communication avec les dieux ou les génies (vision / possession) » (Mary, 1999 : 22).

Il ne s'agira pas ici de reprendre l'ensemble de l'analyse des schèmes mobilisés dans le culte du *bwiti* fang, mais de décrire à partir de l'appropriation du culte et de l'apparition des prophètes, la différence de conception de la catégorie de l'*evus*, l'intégration de l'*eboga* et de la harpe sacrée dans la pensée catégorielle et enfin le rôle de la pratique rituelle comme condition à la lutte contre les sorciers et à la communication avec le monde spirituel. Je renvoie directement au travail de Mary (1999) pour une étude approfondie de l'ensemble des schèmes.

L'*evus* (le mal), le *biang* (le médicament) et le *byer* (les reliques) sont les trois principes traditionnels qui sous-tendent l'organisation des pouvoirs chez les Fang. Le culte du *bwiti* a mobilisé ces catégories de pensée en les transformant en fonction des nouveaux besoins.

L'*evus*, principe sorcellaire va être au centre de la lutte des prophètes. Cependant, selon la catégorie de pensée traditionnelle, la personnalité que l'on prête au prophète reste ambivalente puisque pour devenir devin-guérisseur il faut s'acquitter d'une dette de sang initiale qui consacre ses pouvoirs. Le prophète est considéré comme l'intermédiaire entre Dieu et les Hommes, tout comme Jésus-Christ qui était l'intermédiaire entre les *beyem* et les *miemie*. « Dans ce monde là, la réussite du prophète serait d'emblée vouée à l'échec s'il n'était que *miemie*. La catégorie de saint que les bwitistes se sont appropriés ne relève pas pour eux de la béatitude de simples d'esprits. Le saint est nécessairement une personne qui sait, un esprit aisé et subtil à la limite malicieux. La sainteté fait référence à une forme d'accomplissement et de complétude qui ne peut se concevoir sans la vision et la maîtrise des deux faces de l'existence que seule la possession de l'*evus*, et le dédoublement qu'elle permet, peut garantir » (Mary, 1999 : 65-66).

Bien que la catégorie traditionnelle de l'*evus* soit mobilisée pour rendre compte de la place du prophète dans l'environnement religieux, l'explication de la force qu'il possède n'est pas liée principalement à son *evus*. Il tire son autorité ultime de Dieu lui-même, dont il n'est que l'envoyé, le messager. De même, l'expérience visionnaire que chaque initié réalise lors de l'initiation au *bwiti* diffère du processus lié à la sortie de l'esprit du *nnem* (sorcier). La vision initiatique est reçue et non acquise. L'esprit qui voyage n'a pas de possibilités d'agir comme c'est le cas pour le *nnem*.

Conjointement au processus d'éradication de l'*evus*, les prophètes d'Eboga, comme Ndong Obame Eya, vont également faire la lutte aux « fétiches » – terme créé par les missionnaires pour désigner indifféremment le *biang* (médicament) et le *byer* (crâne des ancêtres). Ndong Obame Eya va au départ mettre en scène son pouvoir prophétique par la chasse aux fétiches en parcourant les villages et en participant à leur destruction sur la place publique. Le *byer* est notamment éliminé de la place qu'il occupait au fond du temple du *bwiti*, les Fang l'ayant intégré dans les lieux culturels, pour le dévoiler aux candidats lors de l'initiation ou pour l'exhiber aux moments forts de la cérémonie. Ainsi, le *byer* et le *biang*, dénoncés comme étant associés au sacrifice humain, vont être substitués par l'*eboga* dans le *bwiti*.

Cette plante hallucinogène va d'une part reprendre l'expérience religieuse traditionnelle et permettre d'accéder au monde des ancêtres. Les initiés peuvent être en relation directe avec le monde spirituel. L'expérience visionnaire provoquée par l'*eboga* se rattache aux expériences vécues lors des rites initiatiques du *melan*. En substituant le *byer* par l'*eboga*, les prophètes ne suppriment pas pour autant la vision qui permet au néophyte d'entrer en communication directe avec Dieu et ses ancêtres. Ils vont au contraire se servir de cette forme privilégiée de communication avec le monde spirituel pour mettre en avant leur initiative face aux tentatives échouées des missionnaires pour convertir les Fang au christianisme. L'*eboga* constitue ainsi le secret bien gardé des Noirs.

D'autre part, en raison de la disparition du *Ngi*, l'*eboga* est l'outil utilisé pour lutter et contrôler les sorciers (*beyem*) au sein de la société, par l'intermédiaire du pacte initiatique du *bwiti*. Lors de l'initiation, il faut confesser ses « péchés » avant de pouvoir accéder à l'expérience visionnaire : la vision, associée aux richesses potentielles que promet la manducation de l'*eboga*, est donnée en échange du renoncement au *ngwel* et à tout acte de sorcellerie. La puissance de dévoilement de l'*eboga* est double : elle permet de voir les sorciers qui menacent la vie du village, mais elle condamne l'initié à être vu. Tout homme qui a exercé le fétiche est condamné à ne pas voir Dieu s'il ne confesse pas tous ses crimes, le non-respect du pacte provoque la mort ou la folie.

« Comme toute accession à une connaissance supérieure, la révélation dont joui l'initié du *bwiti* comporte un risque et une épreuve. Manger l'*eboga*, c'est mourir. Et la science ainsi acquise est dangereuse. Les initiés ont coutume de dire : « si nous commettons des fautes, nous sommes plus condamnés que tous les autres, parce que nous, nous avons vu. C'est le même risque que celui qui est couru par le *nmem* dont l'*evus* peut rencontrer un *evus* plus fort. Mais avec la vision le danger n'est plus dans une compétition ou dans une lutte à mort avec d'autres individus « forts », mais dans le jugement divin lui-même » (Bureau, 1996 : 154).

Cette idée de présence et d'inspiration divine se retrouve dans le processus visionnaire spécifique aux prophètes. Les nouveaux leaders religieux qui apparaissent dans les années 1940-1950 vont instituer une distinction entre eux et les grands initiés par rapport à la vision initiatique. L'appel des prophètes par la vision diffère de celle liée à l'*eboga* pendant l'initiation. L'authenticité de la vision reste quand même basée sur des traits significatifs que l'on retrouve dans les récits des grands initiés afin de gagner la confiance des adeptes. Cependant, la logique de l'appel se situe en dehors du cadre initiatique ordinaire, et échappe aux procédures de contrôle par les aînés du récit visionnaire. Le mystère de la révélation n'a

pas pour destin d'être partagé. Le prophète s'autorise même à interpréter lui-même le sens de sa vision en s'imposant comme seul habilité à en rendre compte. La distinction dans le récit des prophètes à propos de leur vision se base sur la prééminence de l'audition dans l'appel, celle d'une voix intérieure qui va leur transmettre le message divin. Ils reçoivent la révélation d'une mission divine qui concerne non seulement la population fang, mais également la nation gabonaise et la « race noire ».

La suppression des *byer* (reliques) par les prophètes n'a pas éradiqué pour autant la catégorie de pensée qui lui est associée. Le mythe d'origine du culte et la découverte de l'*eboga* sont liés à la découverte par Benzogho, des os de son mari défunt (reliques) dans un trou au fond de la rivière. C'est par cette découverte et celle de la plante *eboga*, qu'elle va renouer le contact avec les ancêtres et le monde des morts. En outre dans le culte, la harpe sacrée constitue la substitution des boîtes à reliques du *byeri*. Incarnant la première initiée sacrifiée et *Nyingone Mebeghe* (l'ancêtre femme), la harpe occupe dans le temple et dans le culte une place essentielle. Le rapprochement avec les reliques se retrouve également avec la purification des harpes lors de la fête de *mesoso*.

Cette pratique est en fait l'héritage des bains de reliques qui étaient réalisés également au moment de la nouvelle année. Selon Mary, le passage du culte de l'os au culte de la harpe consacre surtout la transformation d'une religion dominée par les pères du clan à une religion de la Mère de tous les hommes. (Mary, 1999 : 152). Cependant, le culte du *bwiti* reste précisément le lieu de prédilection de l'exercice du pouvoir des hommes, que ce soit en tant que prophètes ou en tant que grands initiés. Rares sont, en effet, les femmes à incarner le rôle d'initiateur et lorsqu'elles y parviennent, elles sont considérées comme étant des hommes plus que des femmes.

L'hypercodification de la pratique rituelle participe à la dimension éprouvante et impérative de l'activité cérémonielle. Les initiés parlent des cérémonies en terme de « travail » et le discours sur l'épreuve et le sacrifice est constamment présent. Ils doivent travailler dur, tenir jusqu'à l'aube en luttant contre le sommeil et en réalisant au mieux l'ensemble des actes (danses, chants) qui ont été prévus pour la cérémonie. Le rituel est mis en avant également par les prophètes qui s'en servent comme un certain accomplissement de leur vocation mystique et prophétique. Leur discours se base sur la manière dont on doit accomplir le travail de Dieu. Les pratiques rituelles qui apparaissent sous différentes variantes selon la circonstance, la

branche ou encore le style de l'organisateur de la cérémonie, sont la conséquence du souci d'innovation revendiqué par chaque prophète. La compétition entre ces derniers se manifeste comme une lutte symbolique qui repose sur la production de nouveaux biens symboliques et sur la prééminence de tel ou tel schème métaphorique.

Ces différentes innovations sont matérialisées par les diverses branches qui composent la société initiatique. Selon Mary, on peut compter quatre branches principales : le *Disumba* (version fang du *bwiti* tsogho), le *Ndea* (version la plus christianisée), l'*Assumgha Ening* (le *bwiti* néo-traditionnel) et l'*Erendzi* (synthèse du *bwiti* et de l'*ombwiri*). Chaque branche regroupe plusieurs mouvances dont le nombre de temples et de fidèles diffèrent d'un lieu à un autre (Mary, 1999 : 155).

Dans le *bwiti* des Fang, l'accueil des initiés d'autres branches est une règle. Toute personne (initiée ou non) peut assister aux cérémonies de *bwiti*. Les non-initiés sont même admis à participer aux rites à condition que l'étranger respecte la codification rituelle propre au lieu d'accueil. On lui attribue son rôle et sa part d'offrandes selon son rang initiatique. La participation active d'un initié d'une autre branche aux cérémonies dépend essentiellement du lien étroit sur le plan culturel avec la branche d'accueil.

L'impossible unité que chaque prophète condamne à sa façon ainsi que la limite d'expansion des branches sont dues à la fois à la réactivation des anciens conflits claniques et également au lien communautaire privilégié, celui de la cellule familiale et villageoise. La communauté qui se rassemble autour du prophète tout comme autour des grands initiés est au départ constituée du noyau familial le plus restreint, c'est-à-dire, les pères, les mères, les enfants, les épouses des fils et leurs propres enfants. Le cercle initial s'élargit avec les membres de la famille étendue, les alliés ou collatéraux, et familles voisines. La plupart du temps, le rayonnement de l'activité initiatique ne dépasse pas ce cadre familial. En outre, la lutte entre les branches reposant à la fois sur les anciens clivages claniques et sur l'impératif d'innovation rituelle a rendu impossible l'apparition d'un « proto-prophète » qui réunirait les différents courants.

La volonté des prophètes de créer une unité nationale voire universelle est donc en totale contradiction avec les pratiques. Ces dernières sont en réalité nettement séparées et quand bien même, les cérémonies seraient ouvertes aux étrangers, les initiés non-fang ne viendraient

jamais participer aux cérémonies. Le culte du *bwiti* comme ciment national cache en fait une réelle disparité et séparation nette entre les populations. Par exemple, les Tsogho ou Apindji condamnent la pratique du culte par les Fang. Selon eux, le baptême et l'*eboga* sont incompatibles. C'est seulement à l'époque des chantiers et jusque dans les années 1930, qu'un réel brassage culturel s'est accompli, et que les Fang ont continué les échanges culturels avec les populations du sud. Paradoxalement, à partir de l'apparition des prophètes, une nette volonté de rupture et de repli identitaire sont apparues. Tout en conservant une place privilégiée à la langue rituelle *popi*, Ndong Obame Eya, par exemple, l'a doublée systématiquement par des chants et des prières traduites en fang, ménageant ainsi la possibilité d'une compréhension et d'une participation plus active des initiés (Mary, 1999 : 122). La légitimation universelle du culte, revendiquée par les prophètes, se retrouve encore contredite au niveau de la référence des discours à la généalogie fang. Au cours des cérémonies, avant de prendre la parole, les prophètes rappellent leur appartenance clanique et récitent leur récit de filiation généalogique qui remonte jusqu'à la divinité suprême par l'intermédiaire de leurs ancêtres. Le discours prononcé par le prophète se base sur l'histoire immédiate des figures ancestrales et légendaires du peuple fang. Ainsi, pour tout étranger ne pouvant s'identifier à la même filiation patrilinéaire, il est difficile, voire impossible de s'intégrer à la communauté et de se faire reconnaître. La volonté d'universalité pour une légitimation du culte reste alors un idéal qui ne pourra jamais être atteint.

Cette contradiction entre discours et pratique se retrouve même au niveau de la terminologie adoptée pour désigner le culte. L'appellation « *bwiti fang* » est utilisée par les chercheurs pour distinguer la pratique des Fang de celle des autres populations. La raison principale pour laquelle de nombreuses études ont porté sur le *bwiti* pratiqué par les Fang et l'ont distingué des autres pratiques du *bwiti* est due à l'intégration d'éléments chrétiens dans la pratique rituelle fang. Or les initiés réagissent avec irritation contre l'appellation « *bwiti fang* » et se refusent à voir leur mouvement assigné à l'expression d'une identité ethnique particulière. Lorsqu'ils parlent entre eux du culte, ils utilisent le simple terme « *bwiti* ». Les Fang ne considèrent pas leur mouvement comme exclusif des autres populations, puisque tout étranger peut prétendre y adhérer. Cependant, comme il a été écrit précédemment, les discours des prophètes (reposant sur des références uniquement liées à l'histoire des Fang) et la pratique rituelle (où la participation des initiés se réalise uniquement entre fang) viennent contredire leur volonté de promouvoir le culte au rang universel.

Pourtant depuis quelques années un nouveau phénomène vient investir, localement, la scène initiatique : celui du tourisme. Parmi l'ensemble des pratiques du *bwiti* étudiées, la pratique touristique appelée « mystico-spirituelle et thérapeutique » est révélatrice de la représentation de ce culte au niveau international.

4. Le *bwiti* : pratique touristique « mystico-spirituelle et thérapeutique ».

Cette partie se base essentiellement sur les données et analyses réalisées par Nadège Chabloz dans son étude sur la pratique initiatique touristique au Gabon (Chabloz, 2009). L'objectif de sa recherche a été de décrire et analyser les ressorts d'une pratique touristique appelée « mystico-spirituelle et thérapeutique », en s'intéressant aux parcours et aux discours de deux français partis au Gabon pour s'initier au *bwiti*. En se basant sur la figure du « primitif », elle a cherché à rendre compte des mécanismes sous-jacents et à comprendre les raisons poussant ces français à effectuer un voyage (long et coûteux) pour s'initier à un rite qualifié de local et d'authentique.

C'est à partir à la fois de la médiatisation du *bwiti* et de l'*eboga* en France (à travers des films documentaires, des festivals, des interviews à la radio et dans les journaux), des sites d'associations gabonaises sur internet, et des stages de « développement personnel » que les français ont découvert le *bwiti*, présenté comme une pure « tradition » locale. Les associations gabonaises offrent sur leur site une initiation « clé-en-main » présentant cette dernière comme un véritable retour aux sources et aux origines et décrivant rarement les réels risques d'une telle démarche. Certains gabonais, comme Mallendi, déclarent promouvoir et assurer la sauvegarde des savoirs traditionnels gabonais et plus particulièrement la médecine traditionnelle. Il a notamment créé un village culturel au Gabon, à Panga pour organiser des stages d'initiation au *bwiti* pour les Occidentaux et s'est rendu régulièrement en France jusqu'en 2007 pour animer, au sein de l'association *Meyaya*, des séminaires de développement personnel basés sur le rite du *bwiti* et la plante *eboga*. Pour la majorité des candidats, cette volonté de partir au Gabon fait suite à la participation de ces stages de développement personnel en France. Alors pourquoi aller jusqu'au Gabon ?

Selon les enquêtes réalisées par Chabloz auprès de deux initiés français et d'initiateurs gabonais et français, les candidats, venant pour se faire initier, appartiennent à différentes professions ayant des ressources financières non négligeables (étant donné le coût du voyage et de l'initiation) et se situent pour la majorité dans la tranche d'âge 25-35 ans.

Quatre types de profil de candidats apparaissent :

- les « malades », souffrant de troubles psychologiques (les plus nombreux);
- les « mystico-spirituels » en quête mystique et de développement personnel (minoritaires);
- les « néo-chamanes » qui expérimentent les traditions chamaniques du monde entier (rares) ;
- les « toxicomanes » qui souhaitent sortir de leur dépendance (plutôt peu nombreux étant donné le coût du voyage).

La frontière entre ces quatre catégories n'est pas étanche, un toxicomane peut venir se soigner pour sortir de sa dépendance et vouloir également réaliser une quête spirituelle. Enfin rares sont les personnes qui s'initient pour des raisons professionnelles (psychothérapeutes, anthropologues ou cinéastes) afin de tenter de comprendre et de restituer les mécanismes de l'initiation.

Les raisons principales données par les initiés concernant l'initiation au Gabon varient. Cependant, elles se rejoignent sur un critère principal : celui de l'authenticité. Se faire initier en Afrique, dans un contexte local par des personnes expertes tel est le but de leur venue au Gabon. Les stages de développement personnel constituent une première approche, qui conduit les apprentis à vouloir découvrir le vrai rituel authentique et original !

Cependant, rares sont les touristes français qui vont prendre l'initiative de s'aventurer dans les villages reculés pour se faire initier comme les autres autochtones. Une partie des « touristes » s'initient au *bwiti* fang car cette pratique est la mieux implantée à Libreville et dans la région de l'Estuaire. Pour certains, en quête d'authenticité, l'aspect « syncrétique » des rites (connoté religieux et catholique) ne les attire pas, voir les rebute. Par contre pour d'autres, les symboles du culte du *bwiti* fang empruntés à la chrétienté, recouvre selon eux un aspect plus universel et leur permet de se raccrocher à des points d'ancrage culturels qu'ils reconnaissent.

Afin de satisfaire le désir d'authenticité des touristes, mêlé à une demande de prise en charge rapide et efficace de l'initiation, certains initiateurs vont totalement transformer le rite pour offrir une troisième voie, autre que le *bwiti* des fang à Libreville ou celui pratiqué par les pygmées¹⁷... C'est le cas d'un couple franco-gabonais qui propose à 12km de Libreville « un

¹⁷ Personnellement je n'ai pas rencontré, ni eu connaissance de groupes pygmées initiés au *bwiti*, mentionné dans cet article de Chabloz. Dans le mythe d'origine du culte chez les Fang, il est mentionné que ce sont les pygmées « becuï » qui ont découvert l'*eboga* et ont ensuite transmis la plante aux autres populations. Cette recherche d'authenticité va de paire avec la

bwiti sans interdit ni obligation, qui ne suit ni la voie *disumba*, ni celle du *misoko*, mais la route du bois sacré ». Cette troisième voie est un consensus pour les touristes car il est adapté à leurs attentes. Ils proposent une initiation permettant à la fois une guérison thérapeutique et une recherche mythico-spirituelle, qui ne s'embarrasse pas des accessoires symboliques que l'on peut retrouver dans le *bwiti* des Fang ou des Tsogho, ni des histoires de pratiques sorcellaires, causes des demandes d'initiation chez les gabonais. Cette initiation est adaptée au monde occidental et moderne : elle est réduite à deux semaines, certains rites, accessoires symboliques et le rôle fondamental du secret sont également absents de cette pratique. L'objectif est « 100% de réussite à l'initiation ». Finalement le discours des touristes sur leur volonté d'aller s'initier chez l'autochtone dans un contexte local et authentique est en totale contradiction avec la réalité du terrain. Cette troisième offre satisfait totalement les attentes des occidentaux (100% de réussite, rapide et efficace).

La volonté de partir se faire initier au Gabon est d'abord une volonté de parcourir un chemin spirituel, de connaître son passé et son futur au cours de la vision initiatique. La recherche d'appartenance communautaire telle qu'elle préexiste dans les différentes variantes du culte du *bwiti* pratiqué au Gabon n'est aucunement recherchée ici. Il s'agit avant tout d'une quête intérieure personnelle.

L'étude approfondie des parcours d'initiation de deux français montre que leurs représentations évoluent en fonction des événements vécus. Leurs conceptions *a priori* de l'« Afrique », des « Africains », de leur maître initiateur semblent alors basculer au moment où ils vivent une sorte de désenchantement lié à la pratique initiatique. D'un côté, ils sont fascinés par la richesse spirituelle de l'Afrique et pensent qu'elle peut sauver l'occident de ses maux, d'un autre côté, le gabonais devient « archaïque » et « mortifière ». Ce malentendu interculturel profond sur lequel repose en partie la rencontre entre le touriste et l'initié gabonais serait, selon les observateurs, dû aux contraintes touristiques des européens ne leur permettant pas de vivre assez longtemps au Gabon pour comprendre la culture et gagner la confiance des autochtones. Cependant, un des touristes rencontrés par Chabloz, après un an passé au Gabon, et donc s'étant acclimaté au pays et à la culture, évoque pour la première fois un décalage culturel avec son maître initiateur. Ce phénomène pose donc la question de la rencontre : est-elle vraiment recherchée par les européens et par les gabonais ? N'est-elle pas

représentation des « pygmées » par les occidentaux comme les premiers habitants de la forêt équatoriale et connaisseurs des plantes.

biaisée dès le départ par la conception *a priori* des occidentaux sur la pratique initiatique du *bwiti* et celle des initiateurs par rapport à leur représentation des occidentaux?

Cette conception *a priori* qu'ils ont de la pratique initiatique du *bwiti* se base sur une catégorie de pensée qui associe le « Chamane » à une conception de la vie « originelle et primitive » où le corps et l'esprit ne font qu'un, où l'homme est en osmose avec la nature et en contact direct avec Dieu. Cette catégorisation s'inscrit dans le mouvement *New-Age*, chamanique, où la figure du primitif est opposée au monde occidental. Le primitif moderne est incarné par la figure du non-civilisé représentant une alternative aux normes contraignantes occidentales et aux illusions d'une science toute puissante. La majorité de la littérature non scientifique (universitaire) sur le *bwiti* et l'*eboga* proviennent de ce mouvement *New-Age*, apportant ainsi une vision ésotérique du culte du *bwiti* et qui malheureusement impose cette représentation comme unique et véritable.

Les personnes qui font la démarche pour s'initier au *bwiti* ne cherchent pas à réaliser une rencontre avec une autre culture, un autre pays, une autre catégorie de pensée, mais recherchent avant tout cette expérience mystico-spirituelle intérieure. Ils recherchent un savoir-faire qui selon eux est universel et ne s'inscrit nullement dans une culture spécifique. La quête d'authenticité repose finalement sur l'expérience intérieure (à travers la vision) et non pas extérieure (à travers la rencontre de l'Autre, de la culture et du pays) telle qu'on peut l'observer dans le tourisme culturel. La définition courante de pratique touristique ne s'applique donc pas strictement à cette forme de tourisme. Les français ne viennent ni visiter le Gabon ni découvrir une autre culture, ils viennent juste le temps de l'initiation pour accomplir cette expérience visionnaire mystico-spirituelle et thérapeutique.

Face à ce nouveau phénomène de pratique touristique, le gouvernement gabonais n'encourage nullement ces pratiques et refuse de manière systématique les demandes de visas qui indiquent cette motivation, même avant les problèmes survenus en France. Quelques années après le début de la médiatisation du *bwiti* et le début du tourisme mystico-spirituel et thérapeutique au Gabon, la représentation enchantée des rites initiatiques africains qui viendraient au secours de l'occident a été remise en cause, suite au décès d'un toxicomane au cours d'un stage en France. Cet événement a donné lieu à des articles de presses, de vives polémiques et finalement à l'interdiction de l'*eboga*, classé comme stupéfiant de catégorie IV en France. Le gouvernement gabonais et les citoyens considèrent ce phénomène de tourisme

comme marginal et folklorique, loin des pratiques initiatiques courantes réalisées au Gabon. La volonté de promouvoir leur culture au niveau international ne s'inscrit pas selon eux dans ce type de mouvement. Le Gabon, possède encore aujourd'hui une richesse et une diversité de pratiques culturelles qui ne possèdent aucunement un caractère folklorique mais qui s'inscrivent complètement dans la vie quotidienne des populations gabonaises. Le développement de ces pratiques touristiques est loin d'être accepté de manière unanime par les communautés et tend à être marginalisé. D'un autre côté, la revalorisation par le tourisme des rites initiatiques des sociétés traditionnelles vient conforter l'une des idéologies du tourisme culturel (qui préserve les cultures) véhiculées notamment par l'Unesco et l'Organisation Mondiale du Tourisme. Si l'idée selon laquelle, l'intérêt des occidentaux pour le chamanisme maintient vivantes certaines traditions, est répandue parmi les acteurs du tourisme, la rencontre avec l'autochtone est peu évoquée. Ainsi, les études anthropologiques sur ces pratiques touristiques sont pertinentes pour comprendre les évolutions des pratiques culturelles et leurs places dans la société ainsi que la représentation de ces pratiques par les touristes.

La prise en compte de ces phénomènes touristiques par rapport à notre objet d'étude permet une meilleure compréhension globale de la perception et de la représentation de ce culte au niveau national et international et constitue un autre regard pour le chercheur sur les possibles discours et réactions de la part des initiés sur le terrain. Même si le chercheur scientifique revendique sa place spécifique sur le terrain, il doit aujourd'hui expliciter son rôle et construire en permanence sa place parmi les autres acteurs : humanitaires, missionnaires, touristes...

CONCLUSION – SYNTHÈSE CHAPITRE 1

Le phénomène de circulation des pratiques rituelles est courant au Gabon. La diffusion du *bwiti* au sein des nombreuses populations révèle la dynamique des pratiques sociales de ces dernières ainsi que la constante actualisation des influences culturelles et sociales qui opèrent au cours de leur histoire. Ainsi, les déplacements (en groupe ou individuels) de ces populations (liés au mariage, à la Traite Négrière, à l'apparition de chantiers forestiers, au regroupement des villages au bord des routes, aux échanges commerciaux) ont conduit à des phénomènes de contact entraînant des échanges et emprunts des pratiques rituelles.

L'appropriation des cultes exogènes s'effectue à partir de la similarité de certains traits culturels. Les Tsogho auraient créé le *bwete disumba* en reprenant l'ancien culte des ancêtres auquel est venu se greffer l'usage visionnaire de l'*eboga* et un enseignement initiatique qui s'appuie sur un corpus de récits relatant la genèse depuis la création du monde jusqu'à l'histoire des hommes. Les différentes variantes du *bwete* que l'on retrouve chez les autres populations se sont créées sur l'appropriation de ce dernier dont certaines caractéristiques rappelleraient celles de sociétés initiatiques déjà existantes dans ces sociétés. Chez les Fang, le *bwiti* constitue un conservatoire culturel du *byeri*, leur ancien culte des ancêtres. Il reprend, par exemple, l'expérience visionnaire du *byeri* tout en transformant d'autres caractéristiques (comme l'ouverture au-delà du cercle familial et le caractère public des cérémonies).

Le *bwiti* possède des variantes qui reflètent les transformations des pratiques en raison à la fois des conceptions et des besoins différents des groupes et le contexte spécifique dans lequel est apparu ce culte. Le *bwiti* devient ainsi un moyen par lequel chaque groupe s'identifie et un marqueur du contexte historique, social et culturel. Ainsi, chez les Fang, le *bwiti* va se diffuser dans un premier temps par l'intermédiaire de jeunes individus partis travailler dans les chantiers forestiers près de Lambaréné où ils se sont fait initiés auprès des Tsogho. Les anciens cultes comme le *byeri* ou le *ngi* vont être remplacés par cette nouvelle pratique. Dans un second temps, ce sont les personnages charismatiques qui vont relancer le mouvement de diffusion en intégrant des éléments de la religion chrétienne afin de légitimer leur pratique en tant que religion universelle. Cette seconde période est caractérisée par une nette revendication d'indépendance culturelle et d'opposition politique de la part des prophètes.

Enfin, la pratique touristique « mystico-spirituelle et thérapeutique », nouveau phénomène marginal qui s'empare du *bwiti*, révèle d'une part la volonté de certains bwitistes de diffuser au niveau international cette pratique pour une reconnaissance de leur culture. D'autre part, la représentation a priori des étrangers concernant l'initiation à ce culte conduit les initiés à transformer les critères de la pratique rituelle en fonction des attentes des étrangers : authenticité, chamanisme et expérience spirituelle intérieure.

CHAPITRE 2 – LE TERRAIN

INTRODUCTION

En tant qu'anthropologue et ethnomusicologue, c'est un certain regard que nous portons sur le culte du *bwiti* fang. L'interprétation que nous en donnons est le résultat d'un processus de construction intellectuel élaboré à partir des différentes étapes du travail de recherche, c'est-à-dire de la collecte des données à l'écriture finale du manuscrit. Cette étude se base sur des données de premières mains collectées au cours de trois terrains. La contextualisation du culte, présenté dans le chapitre précédent, a permis d'apporter une perspective générale et une profondeur historique de la société initiatique fang à partir d'une synthèse des études anthropologiques et ethnomusicologiques réalisées par différents chercheurs sur cet objet.

Une description des conditions et du contexte dans lesquels les données ont été recueillies est nécessaire, d'une part, pour mieux rendre compte du caractère situé de la pratique rituelle étudiée à travers la description de la communauté, le déroulement des différents séjours de recherche, et la méthodologie adoptée pour la collecte des données. D'autre part, l'analyse de notre expérience de terrain a été un révélateur patent des enjeux sociaux et des faits pertinents liés à l'objet d'étude.

Après une analyse de notre expérience de terrain, nous décrivons la communauté au sein de laquelle nous avons vécu, le déroulement des différents séjours, la méthodologie utilisée dans la collecte des données et le corpus sur lequel repose l'analyse de la pratique rituelle.

1. Ethnologie de notre terrain

Il est important de restituer l'équation personnelle du chercheur dans l'examen des conditions de réalisation du travail d'enquête. Démontrer que la réflexivité est une condition de production des connaissances, en faisant de l'analyse de la situation d'enquête un instrument d'investigation, capable à la fois d'éclairer la pratique ethnographique et de fournir des connaissances sur l'objet d'étude.

« En ce sens, l'intérêt du travail réflexif n'est pas simplement de rappeler la part de subjectivité dans la recherche, mais de mieux comprendre l'objet d'étude, de le penser différemment pour éventuellement le construire autrement. En d'autres termes, il s'agit de considérer l'analyse de l'implication de l'ethnologue dans la situation d'enquête comme condition d'un savoir anthropologique [...] » (Leservoisier, 2005 : 22).

L'étude anthropologique doit reposer à la fois sur l'objet et la construction des liens sociaux établie entre l'ethnologue et les informateurs. Le chercheur est un des acteurs du champ social qu'il étudie. Il se situe à la croisée de deux types de cadre de pertinence : en tant qu'acteur social et en tant que chercheur scientifique. La situation de terrain dépend des paramètres propres au terrain et de l'équation personnelle du chercheur. On ne peut se passer de faire de l'ethnologie de sa propre enquête.

Le chercheur influence la conduite de son terrain, les événements de la vie quotidienne des informateurs et les relations sociales entretenues avec ces derniers. Cependant, la connaissance de ces faits dans la collecte des données ne suffit pas. L'intérêt et la difficulté sont de savoir déterminer les éléments et les paramètres rentrant en jeu dans la relation chercheur / terrain / interprétation de l'objet d'étude.

Les problèmes rencontrés lors de mon dernier terrain ont permis de confirmer la difficulté à travailler sur cet objet d'étude mais surtout de révéler la place et le rôle important du secret et du savoir dans ce culte. Le culte du *bwiti* est un culte initiatique pratiqué par une grande majorité de populations au Gabon, et le rapport au secret est un fondement de ces sociétés initiatiques. J'ai pu observer ce phénomène lors de mes enquêtes sur le *bwiti* tsogho pour mon mémoire de maîtrise. Outre le fait que c'était ma première expérience sur le terrain, mon statut de femme occidentale a, en quelque sorte, freiné l'accès aux connaissances de la pratique du culte du *bwiti* chez les Tsogho, réservé exclusivement aux hommes. La question du genre est souvent un paramètre récurrent qui transparait en premier dans le rapport au terrain. Cependant selon les sociétés, être une chercheuse ne limite pas forcément l'accès et l'étude des activités masculines. Au contraire, la chercheuse est acceptée à la fois par les femmes et les hommes, car son statut d'individu extérieur à la société et la représentation qu'elle renvoie dans son comportement, dans son attitude et dans son travail lui permettent de naviguer entre les deux catégories, et de ne pas se laisser enfermer strictement dans la catégorie endogène qui désigne le genre féminin. Chez les Fang, bien que le culte soit ouvert à la fois aux hommes et aux femmes, l'accès aux données ethnographiques du culte du *bwiti* fang fut difficile. Ici comme dans le *bwiti* tsogho, c'est moins la question du genre qui a empêché l'accès au rituel que le système initiatique mis en place basé sur un système social spécifique qui conditionne un certain rapport au secret et au savoir.

1.1 L'initiation

La demande récurrente qui m'a poursuivie pendant tous mes séjours sur le terrain fut celle de l'initiation. Pourquoi l'initiation au *bwiti* m'était-elle alors proposée et permise ? Les arguments avancés par mes informateurs pour me convaincre de me faire initier ont eu pour but de m'expliquer qu'il était impossible d'accéder au savoir et à la compréhension du rituel sans passer par l'entrée sociale au culte du *bwiti*.

1) Selon le mythe d'origine du culte, l'accès à la connaissance de l'au-delà doit se payer. Les premiers initiés ont payé le prix fort en sacrifiant la première femme qui a découvert la plante *eboga* permettant de voir le monde des morts. L'initiation constitue la rançon pour accéder aux secrets.

2) Selon les initiés, l'épreuve de la vision initiatique permet d'être en relation directe avec les esprits et les ancêtres. Cette expérience visionnaire fonde la connaissance du *bwiti* et la croyance en ce dernier. Le rituel et les connaissances sur le monde spirituel ne peuvent être compris sans le passage par cette expérience visionnaire.

3) L'initiation permet au néophyte d'accéder au savoir sur la vie spirituelle et d'intégrer la communauté initiatique. Cette intégration et appartenance reposent sur l'obligation de garder secret le savoir à l'intérieur de la communauté. Il est donc interdit de divulguer ce dernier aux non-initiés, sous peine de représailles de la communauté des vivants mais surtout des ancêtres et des esprits.

4) Malgré le discours communautaire souvent promu au sujet du *bwiti* – considéré comme une religion pour les « Noirs » en opposition à la religion chrétienne des « Blancs » – les informateurs ont insisté sur le fait que le *bwiti* est une religion à vocation universelle. L'initiation dans le *bwiti* pratiqué par les Fang, fonctionne sur un mode plus individuel que celle du *bwiti* tsogho. Dans ce dernier, l'initiation des jeunes garçons est collective. Dans le *bwiti* fang, ce n'est pas la société qui oblige l'individu à se faire initier. L'initiation provient d'une démarche purement individuelle sans contrainte sociale et est généralement à l'origine d'une situation malheureuse au niveau social, santé et vie personnelle. Enfin, la connaissance de la part des initiés, de l'initiation de « Blancs » résidant à Libreville a constitué une ultime preuve de l'universalité du culte et de la possibilité que je me fasse initier.

Afin que je puisse mener à bien mon terrain, la question de l'initiation s'est donc posée comme condition au recueil des données ethnographiques concernant le culte du *bwiti*. Cependant, j'ai choisi de ne pas passer par l'initiation pour mener à bien mon terrain. Ce choix fut prononcé clairement et de manière inconditionnelle au début et tout au long du travail d'observation et d'enquête de terrain. L'initiation constitue une épreuve physique et mentale très dure qui passe par l'assimilation de fortes doses d'*eboga* (plante hallucinogène) et dont l'accomplissement ne doit pas être pris avec légèreté. Je ne concevais pas d'investir mon corps et ma personne dans un processus dont la finalité n'était pas sans conséquence, tant sur le plan personnel que professionnel. En effet, accepter de se faire initier signifie d'accepter d'intégrer la communauté initiatique et de se soumettre aux règles de cette dernière. Sur le plan personnel, je n'étais pas venue dans la perspective d'intégrer la communauté pour des raisons spirituelles ou autres. Je ne voulais pas non plus jouer le jeu de l'initiation seulement pour accéder aux connaissances nécessaires à mes enquêtes de terrain. Quant à l'impact sur mes recherches, il était clair que cela n'allait pas plus faciliter mes enquêtes, bien au contraire.

Devant ma décision, les initiés ont quand même accepté de travailler avec moi et de me transmettre certains savoirs. Nous avons alors convenu avec mes informateurs avant le commencement du travail d'enquête du montant d'une compensation financière par rapport au temps de travail passé. Il en a été de même lors de chaque terrain. Le statut de musicienne m'a clairement aidé au départ pour gagner la confiance des informateurs en leur montrant mon intérêt pour la musique. Cependant, tout au long de mes séjours sur le terrain, l'initiation m'a été proposée. Cette demande incessante de la part de mes informateurs malgré mon refus clairement prononcé, ainsi que les arguments utilisés pour me convaincre, m'ont incitée à analyser ces phénomènes et les relations dans lesquelles j'étais inscrite.

1.2 Compte-rendu d'une anecdote, révélatrice des fondements sous-tendant le système rituel

C'est précisément suite à un événement survenu lors de mon dernier séjour que j'ai entrepris une analyse de mon rapport au terrain. L'étude des difficultés rencontrées lors de la collecte des données a permis ainsi de révéler les fondements sous-tendant le système rituel.

Comme pour les précédents terrains, après leur avoir présenté au départ le programme de travail que j'allais mettre en place, je leur ai annoncé la somme d'argent que j'allais leur

remettre en compensation du travail, du temps qu'ils allaient m'accorder pour les enquêtes et les enregistrements audio. De plus, j'ai également financé l'organisation de trois nuits de cérémonie. Concernant la compensation financière, il a été convenu que je participerais cette fois-ci à la finition des travaux de la nouvelle maison, avec le budget que j'avais prévu. Le devis obtenu, la somme totale correspondait au triple du budget que j'avais prévu pour le travail. Je ne pouvais donc assumer financièrement la totalité des travaux.

Lorsque je leur ai expliqué que mon budget n'était pas extensible, les initiés ont refusé de négocier et de continuer le travail. Selon eux, il fallait que je les rétribue pour tout le savoir qu'ils m'avaient donné.

« Il faut marquer le coup par rapport à tout le travail qui a été fait, il faut nous laisser un souvenir qui puisse être visible de tout le monde. Car s'il n'y a pas de changement visible, après ton départ, cela voudra dire que nous t'avons donné gratuitement le « bwiti », et de surcroît à une blanche, une étrangère ». « Nous t'avons tout donné ! tu ne peux pas partir comme ça sans rien nous laisser ! »

Aucune possibilité de discussion par rapport aux événements et à ma position n'a pu être trouvée. J'ai donc été pendant plusieurs jours dans une situation très inconfortable scientifiquement et personnellement. M'interrogeant sur tout le travail qui avait été réalisé, le positionnement de mes informateurs et la représentation qu'ils avaient de moi, j'ai remis en question ma responsabilité par rapport aux événements survenus sur le terrain.

Vers la fin de mon séjour, lors d'une nuit de cérémonie de *bwiti* qui m'était dédiée, le conflit est arrivé à son paroxysme. Les initiés, sans me prévenir à l'avance, décidèrent de consulter les Esprits pour régler le conflit selon leur système rituel. La divination appelée « consultation » est réalisée pendant les cérémonies pour toutes prises de décisions importantes, que ce soit pour initier une personne ou pour résoudre un problème. Ainsi, un troisième agent est intervenu dans la relation chercheur / informateurs : les Entités Spirituelles.

La consultation des Esprits a révélé qu'il fallait que je paie une compensation équivalente à une fois et demi le devis de la maison afin que je puisse partir sans problème avec les données que j'avais collectées et que la cérémonie que j'étais en train de filmer puisse se poursuivre. Les initiés me présentaient alors la chose comme indépendante de leur volonté. C'était le

« choix des Esprits », aucune autre issue existait pour régler le problème de compensation. J'avoue que cet événement a été l'apogée de mon désespoir et de ma nervosité. J'ai expliqué tant bien que mal mon positionnement quand à l'impossibilité de payer plus que la somme établie au départ en me demandant de quelles manières cette histoire allait terminer. J'étais à la fois prise entre l'impossibilité de contredire une croyance et un système établis, tels que les initiés concevaient la manière dont devaient se régler les problèmes du *bwiti*, c'est-à-dire avec l'accord des Esprits, et un soupçon de méfiance par rapport à la possible perversité de mes informateurs d'utiliser les esprits comme médiateurs pour obtenir ce qu'ils voulaient de moi : l'argent.

J'étais face à une incertitude par rapport à l'attitude qu'ils adoptaient réellement par rapport au secret. Le savoir ne doit pas sortir du cadre initiatique. Le mythe d'origine du culte est lui-même fondé sur l'échange : le don du culte et de la connaissance de la vie après la mort ont été transmis aux hommes en échange du sacrifice de la femme qui fut la première initiée. Or dans ma situation, les initiés ont enfreint la règle. Ils craignaient donc des retombées sur cet acte interdit. L'autre attitude est d'avancer comme argument cette crainte des retombées pour exiger une importante compensation financière. On se situe dans le cadre rituel, mais la demande qui est postulée n'est en fin de compte nullement dans une réelle inscription rituelle, elle est pervertie par mon statut de « Blanche ».

Un deuxième incident se produisit la même nuit. Pendant la pause de 3h du matin, je retournai dans ma chambre et je m'aperçus qu'une somme d'argent assez conséquente avait été dérobée. Il s'avère que voler est quelque chose de très mal vu dans le *bwiti*. Cet incident a eu en quelque sorte une influence dans la résolution de mon problème de compensation. En effet, ne voulant pas porter préjudice à la communauté, je n'avais pas l'intention de porter plainte pour ce vol d'argent. Les initiés ont alors, après la pause de 3h, réalisé des consultations pendant la cérémonie pour trouver qui était l'auteur présumé de ce vol. À la fin de la cérémonie, épuisée, je demandai l'arrêt des soupçons envers telle et telle personne et que cet événement soit clos. Mon comportement les rassura. L'initiateur choisit alors de ne pas suivre la décision des Esprits mais de s'en tenir à la somme d'argent que j'avais prévue au départ pour la compensation, afin je le cite « que nous nous séparions dans de bons termes, avec le bon cœur et pas le mauvais cœur ».

Le choix complètement personnel de l'initiateur de ne pas respecter le choix des Esprits, de me laisser partir avec le savoir qui m'a été transmis en échange de la somme que je leur avais promise, révèle l'incertitude des informateurs eux-mêmes par rapport à la situation hors norme dans laquelle ils s'inscrivaient. Ils ont tout d'abord accepté, malgré mon statut d'étrangère, que je puisse intégrer le culte du *bwiti* par l'initiation. Face à mon refus de me faire initier mais face à ma demande réelle d'accéder à certains savoirs, ils ont accepté d'adapter leur système. Cela prouve la capacité de changement de la communauté. Toute société n'est pas figée. En adoptant une position transparente et claire par rapport à l'initiation, ma position a permis à la communauté de s'adapter de manière confiante.

L'introduction d'une compensation financière a créé une situation hors norme qui n'existait pas auparavant et qui a transformé les modalités de transmission du savoir. Ce changement dans le processus de transmission du savoir est la principale explication des événements complexes survenus lors de mon dernier terrain. Quelles ont été les conséquences fondamentales de ces modifications ?

1.3 Le savoir : fondement du culte

En refusant de me faire initier au *bwiti*, j'ai engendré une situation hors norme qui a dévoilé les fondements sous-tendant la fonction du secret initiatique et le rapport au savoir.

Dans le *bwiti* pratiqué par les Fang, le savoir, composante essentielle du culte, ne peut être détaché de son contexte rituel, et structure le système rituel lui-même. Les données de terrain qui m'ont permis de construire mon corpus, mes analyses, et mon travail de recherche sont pour mes informateurs un enjeu très important. Le savoir possède plusieurs valeurs : à la fois sacré et secret, il met en jeu les phénomènes d'appartenance et de pouvoir établis au sein de la communauté bwitiste.

1.3.1 « Voir le bwiti » : clé d'accès au savoir

Les connaissances sur le *bwiti* proviennent des ancêtres, et les principaux détenteurs de ce savoir sont les initiés confirmés, les aînés. L'épreuve initiatique est le passage obligatoire pour intégrer la communauté et accéder au savoir. Lors de l'initiation, le néophyte doit confesser tous ses « péchés ». Ainsi, cette confession assure à l'initiateur, une mise en confiance par rapport à l'intégration du futur initié dans la communauté. L'épreuve de la manducation des racines d'*eboga* (plante hallucinogène) est l'étape principale qui permet au néophyte de voyager dans le monde des ancêtres. Lors de la vision initiatique, il reçoit un

nouveau nom, rencontre les entités spirituelles et les ancêtres qui le guideront pour résoudre ses problèmes d'ordre personnel. S'il s'avère que le néophyte n'a pas avoué tous ses péchés notamment en rapport avec la sorcellerie, la personne sera punie par les Esprits à travers la plante sacrée. Les accidents survenus pendant l'initiation menant le novice à la folie et parfois à la mort sont interprétés par les initiés comme la punition des Esprits pour avoir caché certains péchés lors de la confession. Ainsi, l'initiation permet à la communauté de contrôler l'accès au savoir et de se protéger des individus voulant s'en accaparer à des fins préjudiciables. Une fois admis, le nouvel initié est dépendant de la communauté des vivants et des Esprits. Il doit se soumettre à la volonté de ces derniers et des aînés.

1.3.2 La fonction du secret liée au savoir

Le savoir, protégé par le secret, constitue un enjeu de pouvoir. À l'intérieur de la communauté, une hiérarchie est établie entre les initiés qui « savent » et les apprentis. Afin de conserver leur pouvoir, les détenteurs du savoir procèdent à une rétention de ce dernier.

L'essentiel du contenu du savoir repose sur l'interprétation de la pratique rituelle. L'apprenti initié commence d'abord à participer activement aux cérémonies en intégrant progressivement les règles sous-jacentes à la pratique rituelle, c'est-à-dire au savoir-faire. Sans saisir le sens exact, il imite les initiés confirmés en accomplissant les gestuelles et en prononçant les énoncés chantés avec un temps de retard. Au fur et à mesure de sa participation répétée aux cérémonies, il mémorise les chants, les danses et les séquences de gestes rituels. Cependant, la signification attachée à l'ensemble des actes rituels ne lui est pas pour autant révélée.

L'apprentissage du savoir-faire est dissocié de celui du savoir interprétatif. Plusieurs raisons sont liées à la dissociation de ces deux niveaux de connaissances.

- 1) La cérémonie de *ngozo*, où se réunissent les initiés pour communiquer avec les ancêtres, constitue la principale activité rituelle. Les initiés doivent réaliser au mieux les actes rituels, selon les règles établies par les ancêtres, pour pouvoir communiquer avec eux et obtenir leur protection et leur aide. L'apprentissage de la pratique rituelle est donc primordial par rapport à l'interprétation de cette dernière.
- 2) Les profanes peuvent venir assister aux cérémonies mais la signification des actes rituels doit leur rester secrète.
- 3) Enfin, la dissociation de l'apprentissage de ces deux types de savoir permet aux détenteurs d'exercer leur pouvoir sur les apprentis. L'explication des significations des actes rituels est

réalisée en dehors des cérémonies entre initiés. Plusieurs dispositifs sont mis en place pour garder secret la signification des éléments pendant le rituel. La langue rituelle appelée « popi » est incompréhensible des néophytes. Elle ne sert pas dans la communication entre initiés, mais est utilisée dans les chants, les paroles rituelles et pour désigner toutes les composantes du rituel. En outre, la polysémie appliquée à la majorité des termes rituels permet une lecture plurielle de la cérémonie et nécessite une explication de la part des connaisseurs. Ainsi, l'apprenti commence à acquérir le savoir « en surface », puis suivant le cheminement hiérarchique, il peut accéder aux significations « en profondeur » des actes rituels et des chants. Le savoir constitue un méta-savoir de la représentation symbolique des cérémonies.

1.3.3 Le rapport au savoir : barrière ontologique et enjeu de pouvoir

L'enseignement initiatique du *bwiti* se situe dans une conception du savoir qui n'est pas partagé par les membres extérieurs à la communauté. Quant à ceux qui font partie de la communauté, le savoir n'est pas donné d'emblée, il constitue un enjeu de pouvoir et de hiérarchie à l'intérieur du groupe. Dans le *bwiti*, il y a une mise en danger de l'initié et de sa communauté dans la transmission et le partage du savoir. La situation hors norme que j'avais engendrée a ainsi révélé cette catégorisation spécifique du savoir par les initiés.

La démarche la plus courante menant à l'initiation a pour objectif de résoudre les propres problèmes personnels au niveau social ou santé qui n'ont pas pu être réglés auparavant par une autre voie. Cependant, l'enseignement initiatique correspond à un enseignement religieux qui, selon les initiés, vise à révéler le savoir sur l'au-delà et le monde spirituel, c'est-à-dire les secrets qu'aucun profane n'est censé connaître. Le système initiatique est réglé par cette quête du savoir. Et ce dernier constitue à la fois une barrière ontologique entre la communauté initiatique et le monde profane ainsi qu'un enjeu de pouvoir à l'intérieur de la communauté. Le rapport au savoir gardé secret permet de maintenir cette frontière entre les bwitistes et les profanes. Une fois admis dans la communauté, l'initié apprenti doit se soumettre à la hiérarchie et suivre l'enseignement qui lui est donné pour acquérir progressivement les connaissances sur le monde spirituel. Le savoir est donc un fondement du rituel. Les connaissances sur la vie spirituelle sont enseignées principalement à partir de l'interprétation des cérémonies de *bwiti*. La protection du savoir à travers le rapport au secret permet de protéger la communauté bwitiste. Source de pouvoir, le savoir ne peut être révélé à n'importe

qui et encore moins à un sorcier. Le culte du *bwiti* vise à protéger les initiés de toute attaque de sorcellerie et à la combattre.

Enfin, le savoir ne peut être donné d'emblée au néophyte. Il constituerait une violence personnelle et sociale, en détruisant l'individu et non en le construisant. Bien que l'enseignement initiatique se focalise sur le savoir, nous sommes moins dans la construction d'une connaissance spécifique que celle de l'individu du point de vue religieux et social. La pratique du culte sert à inculquer les fondements « religieux » mais également les règles sociales et les valeurs morales de la vie de tous les jours. La pratique rituelle et l'enseignement initiatique ont pour but de construire un comportement rituel et social à travers lequel l'initié et la communauté s'identifient. Or pour ma part, l'acquisition des connaissances n'a pas du tout eu le même objectif, ni le même statut. Il a constitué la base de mon travail de recherche dans le but de donner une interprétation scientifique de la pratique rituelle et musicale dans le culte du *bwiti* fang.

1.4 Conséquences des changements opérés dans le processus de transmission du savoir

En refusant l'initiation, le secret a été transgressé, le savoir est sorti de la communauté et a remis en cause le système de pouvoir établi par les détenteurs du savoir à l'intérieur de la communauté et par rapport aux profanes. C'est pour cela que l'initiation m'a été proposée tout au long de mes terrains afin de rétablir le système rituel. Il est certain qu'une fois soumise à l'initiation, je ne possédai alors plus un statut particulier mais devenais une initiée à part entière. J'aurais été obligée de me soumettre à la subordination de mes informateurs, ne pouvant rien faire face à leur volonté de me considérer comme une initiée ordinaire dont le savoir ne peut être acquis que très progressivement.

Cependant mon statut hors norme ne m'a pas empêché d'échapper aux processus de rétention du savoir. En effet, au cours de mes trois terrains, l'accès au savoir a été réalisé au compte-goutte. Le processus initiatique m'a été finalement imposé malgré moi. Ce fut un moyen de créer une certaine dépendance.

Mon implication au sein de la communauté n'a été que ponctuelle alors que les initiés, en échange du don du savoir, possèdent une dette à vie envers la communauté et les ancêtres. La compensation financière est devenu alors le seul contre don en échange de l'acquisition du

savoir. Le protocole initiatique du *bwiti* impose une certaine rétribution financière pour se faire initier. Cependant, elle ne constitue pas le seul contre don, elle vise à payer l'initiateur et correspond à une somme symbolique pour intégrer la communauté et accéder aux secrets du *bwiti*. En revanche, dans ma situation, le savoir acquis est devenu une valeur marchande. Dans la plupart des échanges à valeur symbolique et non matérielle, l'introduction de l'argent pose problème car la valeur symbolique du savoir est transformée en valeur financière. Étant donné que les modalités de transmission du savoir (initiation, protection par le secret et dispositif rituel) ont été transformées voire supprimées, l'argent est devenu le seul moyen d'échange. La valeur du savoir a ainsi été modifiée et surévaluée car l'argent doit compenser à la fois l'acquisition du savoir lui-même et les multiples transgressions (secret, initiation, sortie du savoir). Enfin, mon statut social et « ethnique » de *Blanche* a certainement eu une influence non négligeable sur l'acceptation de cette situation hors norme et dans la surévaluation de la compensation : les initiés ayant vu un moyen de gagner de l'argent.

En conclusion, mon statut extérieur à la communauté d'initiés (du point de vue initiatique) qui avait prévalu jusque-là dans l'enquête de terrain, a été renversé par la demande de compensation financière et par l'incident du vol d'argent. À partir de ce moment, je ne pouvais plus rester distante et pure observatrice de la cérémonie. D'un côté, j'ai été directement prise dans le réseau de communication avec les Esprits. De l'autre, le vol d'argent a engagé ma personne dans un jeu d'énonciations et de prise de position à l'intérieur de la communauté. Cette dernière m'a assignée une position qui ne pouvait plus être neutre ou extérieure. C'est d'ailleurs grâce à mon implication dans le vol d'argent que j'ai pu accéder et observer les consultations (divination) destinées à trouver le « voleur ». Ces consultations sont réalisées régulièrement pendant les cérémonies à l'abri des regards néophytes afin de répondre aux problèmes et aux malheurs des initiés.

Les problèmes rencontrés lors de mon dernier terrain ont été le point de départ d'une réflexion sur ma relation au terrain, sur les liens sociaux construits avec les informateurs et sur l'interprétation de l'objet d'étude. Cette réflexion a été déterminante dans l'interprétation des données ethnographiques et a permis de révéler les fondements sous-tendant la fonction du secret initiatique et le rapport au savoir.

André Mary, confronté aux mêmes difficultés dans son travail, incite également le chercheur à procéder à une réflexion sur les problèmes rencontrés sur le terrain tant elle s'avère productive au niveau de l'analyse de l'objet d'étude :

« Le projet ethnographique ou sociologique par l'extériorité et la nature du regard qu'il porte à son objet et par la gratuité apparente de sa démarche ne va pas de soi. Si nous abordons ici ce problème c'est non seulement parce que nous pensons que tout chercheur se doit d'explicitier les difficultés rencontrées dans la relation au terrain mais aussi parce que, très vite, celles-ci nous sont apparues comme un facteur d'analyse du fonctionnement des sociétés religieuses fréquentées. Notre projet se révéla être un « analyseur » des rapports au secret, au savoir et au pouvoir qui fondent l'existence de ces sociétés. La formalisation des malentendus et des résistances qu'a suscités notre présence pendant plusieurs mois dans ce milieu est une contribution directe à la réflexion sur l'objet d'étude » (Mary, 1983 : 25).

2. Contextualisation

2.1 Nylonville

L'étude sur le *bwiti* s'est déroulée au village de Nylonville auprès du *kombo* N'No Foenden Etienne. Le choix du *kombo* fut guidé par l'ethnomusicologue Sylvie Le Bomin qui avait déjà filmé une cérémonie de *ngoza* dans ce village, quatre ans auparavant. Le village de Nylonville est situé à l'extrême nord du Gabon, dans la province du Woleu-Ntem, à une vingtaine de kilomètres de Minvoul et à sept kilomètres seulement de la frontière avec le Cameroun.

Créé en 1907, la province du Woleu-Ntem a connu plusieurs gouvernances, devenant possession allemande puis française. En 1908, la frontière définitive est fixée. Mais le Woleu Ntem est cédé aux allemands suite au traité du 04 novembre 1911 entre la France et l'Allemagne, où Berlin accepte de reconnaître le protectorat français au Maroc en échange de l'abandon par Paris de 270 000 km² en Afrique équatoriale. Ce ne sera qu'à partir de 1916 que sera rattaché définitivement le Woleu au Gabon après des combats dans la région entre français et allemands (Owona, 1973 : 16-36).

L'est de la province est pratiquement inhabitée et comporte un grand massif forestier appelé Minkébé, aujourd'hui classé Parc National. Cette énorme portion de forêt centrafricaine couvre près de 5600 km² et fait partie des zones de forêt équatoriale du bassin congolais les mieux conservées. Ce massif a reçu son nom de l'ancien poste administratif colonial,

abandonné dans les années 1930. La zone de Minkébé était déjà habitée par les Fang à l'arrivée des colonisateurs français. À l'est du massif, il existait à la fin du XIX^e siècle un village nommé Nkin-Ngonga fondé par un groupe fang qui fuyait les guerres claniques du Cameroun (Ndong-Akono Mbiaga, 1984, p.31). Ce village a été rebaptisé Minkébé, par les colonisateurs en référence aux fossés (Mi : les ; Nkegbe : fossés) qui entouraient les champs et qui permettaient de piéger les prédateurs des plantations (Castro, 2004 : 12).

Minvoul, entouré à l'est de ce massif forestier se situe en haut d'une colline à environ 600 mètres d'altitudes. Ce chef lieu de département du Woleu-Ntem doit son nom à la présence de l'antilope qui se dit *nvoul* en fang. Trois axes routiers partent de ce point. La route principale va en direction de l'ouest vers Oyem et Bitam. Le deuxième axe va en direction du nord, vers la rivière kom (affluent du Ntem), frontière naturelle avec le Cameroun. Enfin le troisième axe en direction du sud-est s'arrête à Doumassi, seulement à 11 kilomètres de Minvoul.

La région de Minvoul fut dès le début un foyer de rébellion face aux colonisateurs qui avaient mis en place un système de travail d'exploitation du caoutchouc, du copal et surtout de l'ivoire, associé à un prélèvement d'impôts. À cause des rebellions incessantes de la part de la population locale et de la difficulté d'acheminer les marchandises, il était très difficile pour les colons de réguler le commerce. Les routes impraticables et peu sûres, ont profité aux haoussas, population d'origine sahélienne et islamisée. Ils se sont enrichis en commerçant avec les colonisateurs mais aussi en fournissant des armes et de la poudre aux rebelles en échange d'ivoire (Ndong-Akono Mbiaga, 1984 : 78).

En 1926, afin de contrôler le marché noir et de percevoir l'impôt douanier, Minvoul a été érigé en poste douanier, devenant le plus important centre administratif de la zone. De 1919 à 1922 les colonisateurs ont développés la production de cacao à Minvoul. Dans le même temps la production de caoutchouc de Minkébé a chuté à cause de la surexploitation et du manque de main d'œuvre (Ndong-Akono Mbiaga, 1984 : 72).

En 1927, afin de résoudre ces problèmes, la décision est prise de déplacer la population de Minkébé à Minvoul, créant des tensions entre les groupes. On a assuré aux chefs de Minkébé qu'ils conserveraient leur pouvoir là-bas. Cependant les chefs déjà présents ne pouvaient accepter le partage du pouvoir avec les nouveaux arrivés. Il s'en est suivi une guerre pour le pouvoir entre ces différentes factions Fang. Une partie de la population de Minkébé a refusé

d'aller à Minvoul et ce malgré l'exemption d'impôt promise par le gouvernement en 1934 pour les inciter à s'y installer (Castro, 2004 : 13).

Minvoul a continué à se développer en devenant un centre de production de cacao jusqu'en 1945, date à laquelle le cours du cacao a chuté, réduisant considérablement l'influence du village dans la région. De nos jours, la situation économique de Minvoul est très peu enviable. Les cultures qui jadis ont fait sa renommée à savoir le caoutchouc et le cacao ont toutes deux été pratiquement abandonnées. On peut retrouver encore dans certains villages des plantations de cacao dont la faible production est revendue aux marchés régionaux.

La région en raison de ce passé et de sa forte opposition toujours actuelle au gouvernement a été laissée à l'abandon, sans soutien réel d'un point de vue économique. Minvoul est resté un village avec des infrastructures en désuétude. La préfecture qui se situe en haut de la colline comporte quelques vieux bureaux contrastant avec l'imposante antenne de téléphonie mobile surplombant la colline.

Le sous-groupe fang majoritaire dans la région de Minvoul se nomme Mveng (ou Mvaïe, notation que l'on peut retrouver dans la littérature anthropologique). Aux côtés de ces agriculteurs et administrateurs de la région, vivent les Haoussa, commerçants venant du Cameroun et de confession musulmane qui se sont installés à Minvoul, et les Baka, dénommés « Pygmées » par les Fang.

Les rapports entre Fang et Baka sont complexes. Les Fang exercent une domination sur les Baka. Ces derniers travaillent dans les plantations des villageois en échange de produits en nature comme l'alcool de cannes ou d'autres produits que les Baka ne peuvent se procurer. L'alcoolisme est, malheureusement aujourd'hui un des problèmes majeur que l'on rencontre chez les Baka, réduisant une partie de la population à une certaine dépendance chronique et à la déchéance.

Les brimades et insultes proférées par les Fang envers les Baka contrastent avec la reconnaissance qu'ils ont de ces derniers en tant que bons musiciens, redoutables chasseurs et puissants devins guérisseurs. Les différents villages-campements des Baka, installés aux alentours de Minvoul, témoignent de l'histoire des migrations (Doumasi se situe sur l'ancienne route qui mène à Minkébé). Ils sont révélateurs des activités de chasse et de pêche pratiquées par les Baka (par exemple, Bituga et Oveng-alèn servent de campement de chasse) et également des relations qu'ils entretiennent avec leurs voisins (les villages-campements

baka sont installés à proximité de villages Fang avec qui ils ont des relations privilégiées). J'ai pu croiser assez souvent des Baka à Mebem, rarement à Minvoul et jamais à Nylonville. Ainsi, à Mebem où les Fang entretiennent des liens étroits avec les Baka, j'ai pu goûter de la trompe d'éléphant chez l'ancien professeur. Certains baka ont été initiés au culte de l'*ombwiri* par la *nima* fang, Nyameyo Alame. Enfin, les Fang vont également voir les Baka pour se faire soigner auprès d'un tradipraticien, appelé *nganga*.

Lors de mes différents terrains, j'ai séjourné pour des courtes durées à Mebem soit chez Nfolo Séraphin et sa femme Claudine, qui furent avec leurs enfants des personnes de confiance et d'amitié, soit chez Essone Emane, ancien professeur des écoles, malheureusement aujourd'hui décédé. Ces courts séjours étaient destinés à recharger mes appareils électroniques et réaliser des enquêtes à Mebem et Minvoul.

L'essentiel de mes terrains, je les ai passés à Nylonville, village situé à 20km de Minvoul. Nfolo Séraphin m'a souvent accompagnée en voiture jusqu'à ce village. L'autre option de transport pour s'y rendre est le « pick-up » faisant office de taxi-brousse. Partant généralement tôt le matin de Minvoul, deux à trois pick-up font deux à trois « courses » (trajet) dans la journée selon la saison (niveau pluviométrique). Les clients sont généralement ceux des villages de la région venant à Minvoul pour faire des provisions de nourriture ou d'ustensiles nécessaires à la vie quotidienne. La route menant à Nylonville est une piste de latérite rouge ocre qui va jusqu'à la rivière *kom*, frontière naturelle avec le Cameroun. Poussiéreuse en période de saison sèche, la route se révèle être rapidement en période de saison des pluies un dangereux borbier pour les automobilistes. Ayant emprunté cette route un nombre incalculable de fois pour faire le ravitaillement de nourriture ou pour se rendre à Mebem, je peux témoigner des dures conditions de vie auxquelles les habitants de cette région sont confrontés.

Nylonville compte environ une quinzaine de foyers répartis de part et d'autre de la route. La maison dans laquelle j'ai été accueillie se situe au tout début du village, côté gauche de la piste. Trois générations composent le foyer.

N'No Foenden Etienne est l'aîné, le patriarche de la maison. Il vit depuis 1954 à Nylonville, dans le quartier « ambon ati » rebaptisé depuis mon passage « Petit-Paris » (encore un témoignage des conséquences de la présence de l'ethnologue malgré lui et une preuve du

dynamisme de la culture qui actualise constamment les événements...). Né en 1941 à Andome II, il réalise sa scolarité à Ndjoum puis à Minvoul, et obtient son certificat d'étude en 1960.

Il se marie en 1967 avec sa première femme, Edzinga Micheline (aujourd'hui décédée) et a eu quatre enfants dont deux seulement sont encore en vie aujourd'hui : Mekane N'No Stéphanie et Oye N'No Thierry. Durant cette période il vivait de l'agriculture et de petits boulots de charpentier. Il a suivi également une formation pour devenir catéchiste à Medzong IV auprès de deux prêtres père Nicolas et père René.

En 1971, il se marie avec sa deuxième femme, Eyone Bidzo Marie-Jeanne. Peu de temps après, elle tombe gravement malade. Les médecins de l'hôpital ne pouvant la soigner, il décide de l'emmener se faire initier à l'*ombwiri*. Rien n'y fait. Il la conduit alors à Andome I chez le *kombo* Ngwé Ngama pour l'initier au *bwiti* disumba. Guérit, elle lui transmet le message qu'il doit lui aussi passer par l'initiation.

Après avoir vu en rêve sa mère défunte lui disant de s'initier au *bwiti*, il va chez le même *kombo* de la branche "disumba mongo na bata" passer l'initiation le 14 avril 1974. Pendant les dix-huit années qui ont suivi, il a passé les sept sacrements de l'*eboga* pour devenir kombo, grade le plus élevé. Son nom d'initiation est "kanga monga benda mekoku akandza", le nom de sa harpe sacrée est "Avéla mintombo", et le nom du temple *eboga* s'appelle « éduta me ndzamba obango paka na kombo bididi asodo » (église fraternelle du Christ de Dieu). Influencé par sa formation de catéchiste, il lit régulièrement la Bible (traduite en fang et en français) lors des temps de repos. Son objectif en tant qu'initiateur est de poursuivre la formation de l'église chrétienne catholique mais selon l'approche du *bwiti*. Son souhait est d'unifier les différentes branches de l'*eboga* afin de donner naissance à une religion de rang mondial.

Il a initié de nombreuses personnes, tour à tour, à Nylonville, à Andome I chez son initiateur, à Oding ötö chez Nkomo Ella son parrain spirituel, à Minvoul chez sa fille spirituelle Mengue Emame (qui est la belle-mère de son fils Oye), également à Yahoundé au Cameroun, à Libreville dans le quartier d'Akébé plaine chez Medzaga Enguru son frère spirituel (qui possède le même parrain et la même marraine d'initiation) ou encore à pk5 (5km de Libreville) chez une tante maternelle.

Lors de mes séjours, N'No Foenden vivait à Nylonville avec ses trois femmes : Eyono Bidzo Marie Jeanne (deuxième femme), Emane Nfulu Delphine (troisième femme) et sa future cinquième femme Ningone Ella Natacha. Sa quatrième femme que j'avais rencontré lors de mon tout premier terrain est repartie au Cameroun. Le fils de N'No Foenden, Thierry, y vivait également avec sa femme, Rachida et ses trois enfants. Enfin, les trois enfants de la fille aînée de N'No Foenden habitaient le même foyer. L'aînée étant aujourd'hui à Libreville, le second suit sa scolarité à Minvoul.

Les activités journalières et saisonnières du village tournent autour de l'agriculture de subsistance. Il s'agit de cultures vivrières (manioc, taro, igname, banane plantain, banane douce, arachide, concombre, maïs, huile de palme). La culture des champs est réservée aux femmes mais, N'No Foenden, va souvent les aider pour la récolte. Les travaux pour la préparation des champs est réalisé principalement par les hommes (débroussaillage, abattage des arbres, brûlis). Les autres activités concernent la construction des maisons, la chasse au piège de petits gibiers. De temps à autre, lorsqu'ils peuvent se procurer des cartouches, ils vont chasser la nuit au fusil. L'élevage étant très peu développé dans la région à cause du climat humide et tropical, la viande fait défaut la plupart du temps dans la nourriture quotidienne de ce foyer. Lorsqu'ils ont de l'argent, ils achètent aux chasseurs ou pêcheurs qui passent sur la route du gibier ou du poisson tout frais, mais la majorité du temps où j'ai séjourné ils me demandaient d'acheter de la viande et du poisson surgelés à Minvoul chez les commerçants haoussas.

Les cultures vivrières sont pour l'autoconsommation. Le surplus est vendu localement entre les villages sous forme préparée. Les bâtons de manioc sont accrochés au toit des maisons pour la vente. Les femmes du village proposent quelquefois des plats préparés ou des beignets. Les produits comme le cacao ou la banane sont vendus sur les marchés régionaux ou à Libreville.

Les femmes s'occupent de la culture des champs, du foyer et apprêtent la nourriture. Le manioc demande une longue préparation : après avoir fait trempés dans l'eau les tubercules pendant un à deux jours, elles les sortent et les pressent. Ensuite elles pilent la pâte en enlevant à la main les fibres pour obtenir une texture souple et homogène. Puis elles enroulent la pâte de manioc dans deux feuilles de bananier et la ficelle pour former un long bâton. Enfin, ces bâtons sont cuits dans l'eau bouillante avant de pouvoir être consommés.

Les enfants vont à l'école du village en semaine. Malgré le manque de professeurs et de financement, l'ensemble des enfants sont scolarisés. Dès le retour à la maison, ils participent aux tâches quotidiennes, vont chercher l'eau à la rivière, aident à la préparation des repas pour les filles et les garçons participent aux activités des hommes. Une fois le primaire terminé, les jeunes vont à Minvoul pour suivre l'enseignement au collège.

Les activités journalières laissent peu de temps au divertissement. Levées à six heures du matin pour aller travailler aux champs, les femmes reviennent vers treize heures pour ensuite s'occuper de la préparation du manioc ou du concombre. Lors des périodes de grands travaux, elles restent aux champs toute la journée. Pendant les phases de débroussaillage et d'abattages, les hommes passent leur journée en brousses afin de tenir les dates d'échéances pour la semence. La nuit tombe tôt. Vers 18h-19h, c'est l'heure du repas. Oye va avec ses enfants manger dans la cuisine de sa femme, et N'No mange dans la maison principale avec ses trois femmes et les enfants. Le repas pris, chacun gagne son lit pour dormir. L'absence d'électricité sur la route qui mène à kom rend la vie quotidienne plus pénible qu'à Minvoul, où les soirées sont animées par la télévision ou la radio et les villageois restent à bavarder autour d'une boisson fraîche. Le dimanche est le jour de repos et de visite à la famille ou aux amis.

Les cérémonies de *bwiti* et d'*ombwiri* constituent les principales activités cérémonielles fréquentes de la région. À partir du jeudi après-midi, voire même dès le mercredi, les initiés s'activent à la préparation de la cérémonie qui va durer jusqu'au dimanche matin. La fréquence à laquelle les initiés participent aux veillées varie en fonction des périodes de l'année. En général, les initiés participent une à deux fois par mois aux cérémonies de *ngoza*. Cependant, certains initiés, comme les harpistes par exemple, peuvent être sollicités pour pratiquer le *bwiti* par différents temples plus fréquemment en raison de leurs compétences musicales et rituelles.

Le culte de l'*ombwiri*, société thérapeutique féminine d'origine myènè, s'est diffusé chez les Fang parallèlement au *bwiti* dans le milieu urbain des années 1940-1950. Dans la région de Minvoul, il semble s'être aujourd'hui beaucoup plus répandu que le *bwiti*. En comptabilisant les lieux de culte sur la route allant à kom, on dénombre trois temples *bwiti* (à Obeng, Nylonville, et Mimbang) pour sept temples *ombwiri* (à Nylonville, Andom, Andom I, Séléville, Eyane-Bot, Mindoumou et Essang) et à Minvoul même, un temple *bwiti* (quartier 5

palmiers) pour quatre temples *ombwiri* (quartier châteauville, Yemkak, Nkök alen et Missa bè).

Les bwitistes de Nylonville sont également initiés à ce culte. Ils participent régulièrement aux différentes cérémonies qui se produisent dans la région. Selon eux, les deux cultes sont complémentaires. Ces deux pratiques font intervenir comme épreuve initiatique la manducation de l'*eboga*. La communication avec le monde spirituel se matérialise de deux manières différentes : dans le *bwiti*, seule la vision au cours de l'initiation permet de voir de « ses propres yeux » le monde spirituel, alors que dans l'*ombwiri*, les initiés peuvent rentrer en transe lors des cérémonies. Pour reprendre l'analogie que N'No Foenden m'a donné pour m'expliquer le rapport entre les deux cultes : « le *bwiti* c'est l'église et l'*ombwiri* c'est le dispensaire. L'*ombwiri* sert à résoudre les problèmes de la vie terrestre, à soigner les maladies. C'est le rôle des femmes de protéger et de soigner les enfants. Alors que le *bwiti* parle des choses spirituelles, de la mort, de choses beaucoup plus profondes. Le savoir dans le *bwiti* est plus important et fondamental que dans l'*ombwiri*. L'homme est beaucoup plus sérieux que la femme pour conserver ce savoir ! »

Même si ces deux rituels sont ouverts à la fois aux hommes et aux femmes, le *bwiti* est considéré comme appartenant plutôt aux hommes et l'*ombwiri* plutôt aux femmes. La répartition des rôles entre les sexes se retrouve exprimée à travers la distinction des deux sociétés initiatiques. Cette complémentarité entre cultes masculins et féminins est également présente dans de nombreuses populations au Gabon. L'*ombwiri* fang, d'origine myènè, a ses correspondances chez d'autres populations : le *mabandji* des Eshira, l'*ombundi* des Tsogho et l'*elombo* des Nkomi, par exemple. Elles font toutes intervenir la possession. L'origine et le liens de parenté entre ces sociétés initiatiques ne peuvent pour le moment être définis. Mais l'emprunt de pratiques rituelles et sociales entre les populations est un phénomène courant. L'apparition de l'*ombwiri* chez les Fang peut être daté aux alentours du début du XX^e siècle. La complémentarité entre le *bwiti* et l'*ombwiri* présentée par les initiés se base sur des transferts de connaissances et de pratiques entre les deux cultes. J'ai pu constater des similitudes entre les cérémonies de *bwiti* et celles d'*ombwiri*, notamment au niveau des lieux rituels, de l'utilisation de l'*ebogha* et des instruments de musique. En outre, cette complémentarité et lien de parenté est exprimée à travers la participation des bwitistes et ombwiristes aux mêmes cérémonies lors de certaines fêtes comme *Mesoso*, par exemple, fête à laquelle j'ai pu assister à Minvoul.

Si le *bwiti* semble aux yeux des bwitistes plus important que l'*ombwiri*, pour quelles raisons le nombre de temples d'*ombwiri* est-il supérieur à celui des temples bwitistes dans cette région?

Deux hypothèses apparaissent :

- Les personnes vont beaucoup plus faire appel à l'*ombwiri*, pratique rituelle à visée thérapeutique, pour soigner leurs maux et problèmes de la vie quotidienne. L'initiation à l'*ombwiri* est plus accessible que celle du *bwiti* et se déroule de manière individuelle.
- Le *bwiti* reste l'apanage de certains initiateurs de la région. Le savoir relatif au *bwiti* n'est pas transmis à n'importe quelle personne, il est plus difficile de devenir *kombo* (initiateur dans le *bwiti*) que *nima* (initiateur dans l'*ombwiri*).

2.2 Les différents séjours de recherche

Le premier terrain dans la communauté *disumba mingo na bata* a été réalisé en 2004, la deuxième année de ma maîtrise. Partie pour un séjour de huit mois au Gabon, dans le cadre d'une convention signée entre l'Université RENNES II (où je suivais ma formation en musicologie) et l'Université Omar Bongo de Libreville, (où j'ai suivi des séminaires en anthropologie, en linguistique et en littérature orale) le terrain que j'ai poursuivi à Nylonville était envisagé pour les recherches futures de DEA.

La prise de contact avec la communauté a été réalisée avec Sylvie Le Bomin plusieurs semaines auparavant le début de notre terrain qui s'est déroulé du 22 mars au 8 mai 2004. Le 27 mars, une première nuit de cérémonie d'*Efun* (naissance) a été organisée par la communauté pour fêter mon arrivée au village. Du jeudi 8 avril au dimanche de Pâques, une cérémonie fut organisée à Minvoul chez Ekuaga François, le beau-père de Oye N'No Thierry. Cependant, la première nuit d'*Efun* fut remplacée par une nuit d'*ombwiri*, pratique courante entre ces deux temples (celui d'Ekuaga François et celui de N'No Foenden), destinée à satisfaire les initiés ombwiristes, plus nombreux à participer à la cérémonie que les bwitistes.

Un évènement tragique qui a marqué fortement mon séjour parmi la communauté est survenu pendant la deuxième nuit de la cérémonie. L'un des deux jumeaux de Oye N'No Thierry est décédé pendant la deuxième nuit de *ngoza*. Le mercredi lorsque nous sommes arrivés au quartier 5 Palmiers où s'est déroulée la cérémonie dans le temple de la belle-famille d'Oye, son fils jumeau, arrivé une semaine auparavant pour se faire soigner était très malade. Fiévreux, sa respiration augmentait à un rythme effréné. Devant la gravité de la situation, j'ai

proposé de l'amener à l'hôpital canadien à Oyem. Oye et la famille avait au début accepté puis ils ont refusé l'offre, en m'expliquant qu'ils préféreraient le soigner d'abord à l'« indigène » avant de l'amener à l'hôpital des Blancs. Voulant respecter leurs choix et ne voulant pas les offenser, je n'ai pas insisté. Pendant la première et la seconde nuit, les *Nima* et *Kombo* lui ont prodigué des soins à base de plantes. Malheureusement, à bout de force, il s'en est allé au cours de la seconde nuit sans que personne ne puisse le sauver.

Complètement choquée par cet évènement, j'ai fait part à N'No Foenden de ma volonté de partir et d'aller à Mebem pour respecter leur deuil. Cependant, il insista pour que je reste à l'enterrement et ensuite retourner avec eux à Nylonville. C'est ainsi que nous sommes revenus au village une semaine après l'enterrement : j'ai beaucoup échangé avec Oye N'No sur sa vie, sur les difficultés qu'il rencontrait avec sa famille et sur sa vision de la vie et de la mort, fondement majeur dans l'enseignement du *bwiti*. Pendant ce terrain, Oye et Foenden m'ont transmis beaucoup de connaissances concernant les instruments de musique, le répertoire vocal, le déroulement d'une cérémonie et ses composantes rituelles. Ce premier terrain, éprouvant du point de vue émotionnel, a été très enrichissant tant du point de vue scientifique que personnel. Cela m'a incité par la suite à remettre en question en permanence mon travail de recherche, mon positionnement et mon rôle par rapport aux évènements qui se déroulent sur le terrain.

Deux années plus tard, je suis revenue à Nylonville dans le cadre de la thèse. Tout le village fut agréablement surpris de mon retour. J'ai été accueillie avec enthousiasme. Ce terrain a duré dix-huit semaines (du 16 octobre 2006 au 22 février 2007), dont quatorze semaines au nord de la province du Woleu-Ntem et quatre semaines à Libreville. Les deux premières semaines passées à Libreville, m'ont permis de préparer le terrain au nord du Gabon et lors des deux dernières semaines j'ai rencontré quelques bwitistes fang de la province de l'Estuaire.

Pendant le terrain de quatorze semaines dans la province du Woleu-Ntem, j'ai séjourné alternativement à Nylonville et à Mebem. Du point de vue technique, l'alternance entre les deux villages s'est effectuée en fonction de la disponibilité des informateurs, des occasions de transport qui se présentaient pour me déplacer d'un village à l'autre et de mes besoins en alimentation électrique, car Nylonville n'est pas alimenté en électricité.

À ce stade de mon travail, je n'avais pas encore défini de manière précise la problématique. J'envisageais de réaliser une analyse comparative entre le culte du *bwiti* pratiqué par la communauté *disumba mongo na bata* avec d'autres communautés bwitistes fang ainsi qu'avec d'autres répertoires musicaux fang.

Du point de vue de la progression générale du terrain, le travail avec les informateurs s'est effectué en fonction de leur disponibilité et des différents événements survenus pendant le séjour. Ainsi, je suis restée trois semaines à Nylonville pour échanger avec les bwitistes. Ensuite je suis partie à Mebem pour une semaine de convalescence et pour transférer sur mon ordinateur les données musicales enregistrées. Revenue à Nylonville, j'ai poursuivi les enregistrements provoqués des répertoires et les enquêtes auprès des bwitistes durant deux semaines. Le programme des deux semaines suivantes a été quasi nul en raison des campagnes législatives qui ont monopolisé la population entière. En effet, lors de ces événements, les candidats à l'élection régionale font la tournée des villages en distribuant les T-shirt, casquettes à leur image et surtout de l'argent liquide. Ainsi chaque village s'apprête pour accueillir les candidats. Les femmes sont aux cuisines pour préparer la nourriture, les hommes se réunissent au corps de garde pour discuter politique et les associations de danse répètent les chants et les danses afin de recevoir au mieux chacun des candidats. C'est en ces circonstances que j'ai pu découvrir d'autres répertoires musicaux pratiqués dans la région. Les cinq dernières semaines dans le Woleu-Ntem ont été consacrées aux enquêtes sur l'*ombwiri*, sur les anciens cultes traditionnels fang et enfin sur les cérémonies de *bwiti*.

Des perspectives nouvelles ont émergé de ce terrain, notamment l'importance du culte de l'*ombwiri* et son rapport avec le culte du *bwiti* fang dans cette région. Lors de mon premier terrain, j'avais assisté à une veillée d'*ombwiri* et j'avais été étonnée de remarquer que de nombreux éléments, notamment les instruments de musique, étaient similaires à ceux utilisés dans le culte du *bwiti*. En outre, les initiés au *bwiti* sont pour la majorité initiés à l'*ombwiri* et lors de certaines fêtes, les initiés ombwiristes et bwitistes participent ensemble aux cérémonies. J'ai commencé à enquêter auprès de Oye et de Foenden au sujet de l'*ombwiri*. Mais ils ont montré des réticences et préféraient qu'on discute du *bwiti* plutôt que de l'*ombwiri*. Selon eux, il était plus intéressant d'étudier le *bwiti* car « cela parle de choses plus en profondeur, de la vie et de la mort ». Je décidai alors d'aller voir dans le même village, un couple d'initié à l'*ombwiri* pour collecter plus d'informations. Mais lorsque je fus sur le point de partir, N'No Foenden me déconseilla fortement d'y aller à cause d'une consultation qu'ils avaient fait la veille, indiquant qu'il fallait que je sois « bien gardée » et que je n'aille pas voir

d'autres personnes pour causes des possibles jalousies envers N'No Foenden. Je me suis résignée à ne pas aller voir le couple en question pour ne pas créer de tensions au sein du village.

C'est lors de mon séjour à Mebem, chez Séraphin, que j'ai repris l'enquête sur l'*ombwiri*. Je ne suis pas allée voir à Minvoul la *nima*¹⁸ Mengue Emane, belle-mère d'Oye que je connaissais bien, pour ne pas créer de problèmes familiaux. Au cours d'une conversation à Mebem, j'ai su qu'un baka, nommé Tong Otsaga Steeve, avait été initié au *bwiti* et pratiquait souvent le culte avec les Fang. Je suis allée le rencontrer pour recueillir des informations sur les raisons pour lesquelles il s'était fait initier. Au cours de l'entretien, il s'est avéré qu'il ne pratiquait pas le *bwiti* mais qu'il s'était fait initié à l'*ombwiri*, suite à une maladie. Harpiste, il joue souvent dans les cérémonies pratiquées par les Fang. A défaut de pouvoir collecter des données sur le *bwiti*, j'ai profité de ce contact pour mener des enquêtes sur l'*ombwiri*.

J'ai dans un premier temps réalisé des enregistrements provoqués de quelques pièces du répertoire de l'*ombwiri* avec ce harpiste et une *nima* baka, nommée Oyé Monda Sylvie. Ensuite, ayant su qu'ils pratiquaient l'*ombwiri* de leur côté, j'étais curieuse de voir une cérémonie « d'*ombwiri* baka ». Après avoir convenu du lieu et de la date de la veillée, j'ai demandé la liste de nourriture et de boissons à acheter. La cérémonie a eu lieu à Evéla mais le village ne possédait pas d'électricité rendant les conditions d'enregistrement vidéo assez délicate puisque la caméra que je possédai lors de ce terrain n'avait pas de mode nuit. J'ai donc enregistré, à certains moments où il n'y avait pas assez de lumière, les chants sous format audio. La veillée s'est déroulée jusqu'à l'aube. Trois initiés fang étaient présents à la cérémonie, la *nima*, Nyameyo Alame et ses deux fils. Plusieurs jours après, nous avons visionné le film avec la *nima* baka, son mari Emane Ndong Justin (également *nima*), Steeve le harpiste et Mbazöghö Mervin (*kambo*). Au cours du visionnage, Sylvie m'explique que la *nima* fang et ses fils se sont imposés pour participer à la cérémonie alors qu'ils ne devaient pas être présents. La *nima* fang voulait en fin de compte diriger la cérémonie. Lorsque je suis allée voir cette dernière pour discuter de l'*ombwiri*, elle m'a expliqué que les baka ne savaient pas bien pratiquer les cérémonies, et que la pratique et tout ce savoir venait d'elle, puisqu'elle les a tous initiés.

¹⁸ *Nima* est le plus haut grade dans le culte de l'*ombwiri*, il est en quelque sorte l'équivalent du titre de *kambo* dans le culte du *bwiti*. Entre ces deux titres, celui de *kambo* est supérieur.

À travers ces enquêtes, j'ai pu observer :

- les luttes de chapelles entre les temples.

N'No Foenden ne voulait pas que j'aie vu les autres bwitistes ou ombwiristes, car selon lui, les possibles jalousies de la part des autres initiés envers lui pouvaient avoir des retombées néfastes sur moi. On peut également interpréter le fait que N'No Foenden ne voulait pas que j'aie enquêté auprès d'autres initiés par peur que je parte, perdant alors « l'honneur d'héberger une blanche » et la renommée de son enseignement du *bwiti* face aux autres *kombo* de la région et aux profanes.

- la circulation des cultes entre les populations et le dynamisme de ces pratiques.

Les Baka ont emprunté le culte de l'*ombwiri* aux Fang pour le pratiquer entre eux et pas uniquement avec les Fang. Ce phénomène doit cependant être étudié dans le long terme pour mieux définir la fréquence réelle de ces pratiques (la cérémonie à laquelle nous avons assisté a été provoquée) ainsi que les raisons qui les ont poussés à emprunter ce culte précisément, et pas le *bwiti*. Je renvoie aux articles de Susanne Fürniss et de Joiris (Fürniss 2011, Fûrniss et Joiris, à paraître) sur la création rituelle et musicale chez les Baka du Cameroun pour approfondir la réflexion sur ce sujet.

- enfin la domination qu'exerce les Fang sur les Baka.

Lors de la cérémonie d'*ombwiri* organisée par les Baka, la *nima* fang et ses fils sont venus pour surveiller, espionner et contrôler le déroulement de la cérémonie. Devant cette intrusion, les Baka ne leur ont pas interdit d'y participer. Cependant, pendant la phase de *nzimba*, la *nima* Baka pour montrer son mécontentement envers les Fang a refusé de suivre les chants qui devaient être réalisés à ce moment là. Cette explication, la *nima* baka m'en a fait part lors du visionnage du film. L'attitude de la *nima* fang pendant la cérémonie et son discours sur la méconnaissance des Baka de la pratique de l'*ombwiri*, témoigne à la fois du désir de reconnaissance de tout initiateur (le savoir vient de lui) et le désir de contrôle envers ses initiés. Cet incident traduit également le rapport social de domination qui existe entre les Fang et les Baka. Ainsi, en confrontant les deux discours (baka et fang) j'ai pu mieux interpréter la pratique cérémonielle des Baka dans son contexte social.

Lors de mon séjour à Mebem, j'ai parcouru la région de Minvoul en compagnie de Séraphin qui a accepté de me conduire en voiture et de faire office de traducteur lors des enquêtes sur les anciens cultes fang. Je me suis entretenue avec les anciens de plusieurs villages de la région de Minvoul, Séléville, Mebem II, et Bissone. L'objectif de ces enquêtes était d'obtenir

des informations sur les anciens cultes, notamment du point de vue de la pratique musicale, de situer précisément à quel moment ils ont été abandonnés, et de comprendre *a posteriori* les possibles liens avec le culte du *bwiti* et celui de l'*ombwiri*.

De ses enquêtes, il est apparu dans un premier temps que les personnes interrogées connaissaient ces pratiques de par leur père ou un parent de leur famille. Ils étaient très jeunes lorsqu'ils ont vécu ou entendu parler de ces rituels. Ces descriptions et informations proviennent de personnes pour la majorité n'ayant pas pratiqué en tant que tel ces activités rituelles et dont les souvenirs remontent à un demi-siècle en arrière. C'est donc avec une certaine précaution que j'ai recueilli et interprété ces données sur le *Ngî*, le *Melan* et le *So*.

Ngî, comme de nombreux noms vernaculaires, désigne à la fois le lieu cultuel, la figure sacrée ou le « fétiche », la danse qui l'accompagne, le guérisseur ou initiateur et le remède. Le *Ngî* est un remède pour protéger le village contre les sorciers et les personnes qui sortent la nuit en « vampire ». Lors des initiations, les femmes et les enfants ne sont pas présents. Les néophytes sont emmenés dans la brousse pour être préparés à la guerre. On les scarifie avec un remède pour contrer les sorciers. Lors de leur sortie au village la cérémonie consiste à essayer toutes sortes d'armes (machette, fusil..) pour voir s'ils sont « blindés » grâce aux remèdes. Ces derniers sont composés d'écorces d'arbre, d'herbes, de lianes que l'on mélange avec de la poudre d'ossements humains et une huile que l'on enduit sur le crâne d'un ancien du clan décédé. Ce crâne est le *Ngî*, celui qui protège le village. Il est entreposé dans une maison tenue par le maître *Ngî*, interdite aux yeux des femmes et des enfants. La nuit, le maître guette pour protéger le village des sorciers (*beyem*). Pour pratiquer ce rite, de multiples interdits sont à respecter, comme par exemple « ne pas sortir en vampire la nuit, ne pas suivre les femmes le jour ». Face aux nombreux interdits, on dissuadait les jeunes à pratiquer ce rite pour éviter la mort de ces derniers. Lors de la cérémonie de sortie des initiés, les énoncés des chants incitaient les guerriers à aller combattre et renforçaient leur courage.

Le *Melan* fait également intervenir les crânes humains. C'est le maître initiateur qui possède ce crâne et lui seul connaît à qui il appartient. Il le conserve dans un tronc sculpté en bois (*andun*) qui se ferme par le bas. Lors de l'initiation, le néophyte suce de la canne à sucre mélangée à de la poudre d'une racine, l'*alan*. Cette plante procure des visions au néophyte et il voit ce qu'il faut faire pour résoudre son problème et ce qui va se réaliser dans l'avenir. Ainsi, lors de ces séances, les personnes désirant résoudre leur propre problème posent des

questions à l'initiateur ou l'initié et ce dernier à travers ses visions leur prédit ce qui va arriver. La pratique du *Melan* se faisait à Minkébé, elle s'est éteinte juste après l'arrivée des gens de Minkébé à Minvoul. Selon les personnes questionnées lors de l'enquête, le nombre de personnes tuées à travers cette pratique a conduit les colons blancs à l'interdire.

Le *So* vient du nom de la grande antilope nocturne. Les femmes ne doivent pas en manger ni les garçons qui n'ont pas encore été initiés à ce rite. Le *So* est réservé aux hommes qui représentent les guerriers défenseurs du village, de la communauté. Lors d'un malheur, d'un décès suspect d'un homme, d'un mariage incestueux, pour purifier le village ou pour que de bonnes naissances arrivent, on initie un jeune « vierge ». L'initiation consiste à l'enfermer dans une maison du village. À sa sortie, les initiés se mettent sur deux rangs face à face et à son passage, ils le piquent avec des épines, des lames de rasoir, ou du verre afin de purifier son sang. On lui transmet de cette manière toute la puissance du village. Il fait partie désormais de ceux qui protègent le village.

Ces sociétés initiatiques exclusivement masculines participaient à la protection du village (du clan) contre les sorciers, et avaient également une fonction thérapeutique, curative pour soigner les maux et malheurs survenus dans le village. Malgré la disparition de ces cultes, on retrouve dans le *bwiti* les mêmes fondements et principes culturels utilisés dans ces cultes notamment dans le *melan*.

Dans les deux rites initiatiques, le néophyte découvre au cours de sa vision les causes de ses problèmes et ce qu'il devra faire pour les résoudre. L'utilisation, dans le *melan*, des ossements humains comme protection et comme intermédiaires entre les deux mondes, a été remplacée dans le *bwiti* par l'utilisation de la harpe sacrée. Cette dernière incarne l'esprit d'un ancêtre. Elle est le messager entre le monde terrestre et spirituel. Les sacrifices humains réalisés dans le *melan*, ont eu cours, selon les initiés, au tout début de la pratique du *bwiti* et ont été remplacés depuis par le sacrifice d'un coq. Enfin, le principe des systèmes d'interdits à respecter pour les initiés (au niveau de la pratique culinaire, sexuelle) et celui des remèdes et protections préparés à partir de plantes, d'herbes et d'écorces font également partie du système rituel du *bwiti*.

Bien que le rôle du *bwiti* sert, selon les initiés, à les protéger du vampirisme et des sorciers, les anciens auprès desquels j'ai réalisé les enquêtes sur le *Ngî*, le *Melan* et le *So* qui ne pratiquent ni le *bwiti* ni l'*ombwiri*, considèrent ces pratiques comme de la sorcellerie. Le côté

secret du culte a une influence certaine sur sa perception négative et son association avec la sorcellerie pour les « outsiders », les non initiés.

Lors des enquêtes, j'ai été à chaque fois interrogée par les informateurs sur la raison pour laquelle je leur posais des questions sur les anciens cultes. Pour eux, il était paradoxal que moi (en tant que « blanche ») revenait leur poser des questions sur les anciens cultes alors qu'à l'époque, les Blancs leur avaient interdit de pratiquer ces cultes. En effet, « pour les Blancs, les anciennes pratiques rituelles étaient associées au diable ! » « Pourquoi êtes vous là ? Est-ce que pour les Blancs on a avancé ou reculé ? ils veulent quoi exactement au final ? »

Cette situation, quelque peu inconfortable dans laquelle j'étais, m'a permis de souligner les rôles majeurs que les missionnaires et les administrateurs coloniaux ont joué dans l'éradication de ces anciens cultes et l'impact psychologique encore présent par rapport à ces interdictions ainsi que les conséquences sociales quant à la déstructuration de la cellule clanique. En outre, ces enquêtes ont permis d'interroger le discours collecté sur ces anciens cultes par rapport à notre présence et la représentation qu'ils avaient de l'Occident, du Blanc. Au final, ces enquêtes ont été essentielles dans la compréhension du contexte historique dans lequel ces anciens cultes ont disparu, la place de la sorcellerie dans la société et l'impact de la colonisation au niveau des pratiques rituelles.

Le dernier type d'enquête réalisé lors de ce terrain avait pour but de comparer différentes pratiques du *bwiti* en partant de discours d'initiés sur la pratique rituelle et musicale de la communauté de Nylonville. Nous avons réalisé des séances d'écoute d'enregistrements des répertoires pratiqués à Nylonville, auprès d'un harpiste ombwiriste de la région de Minvoul, et auprès d'un autre harpiste bwitiste et ombwiriste de Libreville. Le but de ces séances était de faire entendre aux initiés ne fréquentant pas le temple de N'No Foenden les chants du répertoire de la harpe et des rythmes pratiqués pendant les cérémonies pour obtenir un premier aperçu des similitudes et des différences possibles concernant les répertoires et la pratique rituelle. La démarche a été la même concernant le visionnage d'une vidéo d'une cérémonie pour la Noël avec le *kombo* (l'initiateur) de la branche *Assumgha Ening* qui vit à Ntoum près de Libreville.

Ces séances qui malheureusement n'ont pu être renouvelées faute de temps, ont permis de rendre compte du dynamisme à l'intérieur de la société bwitiste. Selon les discours, la

pratique réalisée à Nylonville diffère de celle réalisée à Ntoun, cependant des similitudes se retrouvent au niveau des chants par exemple. Les liens de parenté entre les deux branches peuvent donc être explicités à travers les éléments rituels. Cependant, l'enquête reste partielle puisqu'elle se base seulement sur l'étude des discours concernant les pratiques et n'a pas pu être complétée par une analyse comparative des pratiques elles-mêmes. Se limiter aux discours peut biaiser mes interprétations car l'un des principaux enjeux entre les branches est de souligner les différences entre les pratiques.

En outre, d'après le discours de l'initié de la branche *Assumgha Ening*, le *bwiti* pratiqué à Nylonville est proche de l'*ombwiri*. Il a remarqué que le maquillage des initiés pendant la phase *nzimba* se fait également dans l'*ombwiri* qu'il pratique mais aucunement dans « son *bwiti* ». Il pense qu'ils ont emprunté donc cela à l'*ombwiri*. Cette interprétation rejoint notre hypothèse quant aux liens étroits entre ces deux pratiques rituelles, étant donné que la communauté bwitiste de N'No Foenden s'associe lors des grandes fêtes avec les initiés de l'*ombwiri* pour réaliser les cérémonies.

Ce terrain nous aura permis de contextualiser d'un point de vue synchronique et diachronique la pratique du culte du *bwiti* à Nylonville.

Mon dernier terrain s'est déroulé un an après. J'ai séjourné alternativement à Nylonville et à Mebem entre le 28 janvier et le 13 mars 2008. Ce terrain fut difficile à la fois sur le plan émotionnel et scientifique. Il régnait au village et dans la région une atmosphère de mort, de tristesse et de recueillement en raison de plusieurs décès survenus à quelques jours d'intervalle. Je suis allée assister à la grande cérémonie d'enterrement qui a eu lieu à Ebomane pour « papa Jérôme » (oncle paternel de Monsieur Mbot) le 02 février et sommes restés deux jours là bas. Trois semaines plus tard, Oye et sa femme se sont rendus à Mebem pour l'enterrement d'Emane Essono. Une troisième annonce de décès est arrivé à Nylonville : celle du frère d'une initiée qui était venue passer plusieurs semaines de vacances auprès de N'no Etienne, son initiateur.

Ces tristes événements ont été accompagnés d'autres difficultés sur le terrain. J'ai eu l'honnêteté d'annoncer aux initiés que ce terrain allait être sans aucun doute le dernier. Etait-ce une erreur ? Absolument pas mais, ce fut l'élément déclencheur des incidents décrits précédemment dans la partie 1.2, c'est-à-dire les problèmes de compensation par rapport au

travail réalisé. Ces problèmes ont eu des conséquences néfastes sur le travail de collecte des données mais ont permis d'entreprendre un travail réflexif sur mon terrain. Il est clair que je n'ai pas pu réaliser la totalité de ce que je souhaitais faire au cours de ce dernier séjour. Les aléas du terrain font partie de l'apprentissage du travail d'ethnologue.

3. Méthodologie utilisée dans l'établissement du corpus

3.1. Choix des informateurs

En aucun cas, je prétends donner un reflet de la société initiatique tout entière, mais je souhaite présenter la pratique rituelle et musicale d'une communauté en particulier. L'appellation commune de *bwiti* fang regroupe une multitude de communautés (localisées dans la province de l'Estuaire et celle du Woleu-Ntem), où est absente toute directive centralisée d'homogénéisation. La multiplication de ces branches est même le fruit de luttes entre prophètes ou grands initiés ayant eu comme vision la nécessité de créer une nouvelle pratique du culte. Cependant, l'appellation commune « bwiti fang » sous-entend qu'il existe bien des similitudes ou des liens de parenté entre elles. Ces derniers sont le fruit des contacts et influences entre initiés d'appartenance diverses. Mettre au jour les caractéristiques communes de ces communautés demandent une analyse comparative approfondie. L'objectif premier de ce travail est différent. La problématique principale concerne le rôle de la performance dans la construction identitaire.

L'ethnologue recueille les matériaux selon des objectifs de recherche précis qui influencent le choix des informateurs. En effet, les connaissances concernant certains sujets d'étude ne sont pas forcément partagées par l'ensemble des individus de la communauté. Par exemple, l'étude de la pratique d'un instrument de musique amène l'ethnomusicologue à s'orienter vers les musiciens les plus « experts » dans le domaine. Les enquêtes auprès d'autres types d'informateurs, comme les enfants, les non musiciens sont pertinentes pour recueillir des informations complémentaires sur l'apprentissage, par exemple, et un regard différent sur la pratique. Il faut donc, selon les objectifs d'étude, évaluer le statut de chaque informateur et passer par une identification de la nature et de la provenance des données collectées. Pour ce faire, il est essentiel de réaliser une analyse de la situation d'enquête en distinguant entre ce qui relève de la problématique scientifique et ce qui relève de l'expérience de terrain. Mon choix d'étudier la pratique musicale et rituelle de la communauté *disumba mongo na bata* a eu pour conséquence une restriction dans le choix des informateurs et cela pour deux raisons :

d'une part, en proportion du nombre de personnes compétentes et expérimentées dans la pratique rituelle et d'autre part, en conséquence de la situation de terrain particulière à laquelle j'étais dépendante.

Plusieurs motifs ont déterminé la conduite de mes enquêtes auprès de deux informateurs privilégiés. Les deux initiés (Etienne et Thierry, respectivement Père et fils et *kombo* et *béti*) ont des compétences dans tous les domaines et savoir (savoir pratique (rituelle et musicale) spirituel), ce sont des experts, Etienne est initiateur et Thierry est harpiste mais connaît bien les autres fonctions rituelles.

Le choix privilégié de ces deux informateurs lié à l'objectif de recherche, a été conditionné également par la situation de terrain : le rapport au secret, les enjeux de pouvoir autour du savoir rituel et les "luttres de chapelle" entre les communautés. Etienne et Thierry, étant hiérarchiquement supérieurs au sein de la communauté, ils ont eu une influence sur l'attitude des autres initiés envers moi. La quête d'informations auprès des autres membres a été difficile en raison du rapport au secret et des enjeux de pouvoir liés au savoir rituel. J'obtenais de la part des autres membres, des réponses évasives ou corollaires aux données collectées, et bien le plus souvent, ils refusaient de répondre aux questions. De manière implicite, ils évoquaient leur non capacité à répondre aux questions (de peur de me fournir des informations secrètes) et de manière explicite, ils me disaient que je ne pouvais accéder aux informations demandées car je n'étais pas initiée. Mon choix de se limiter dans un premier temps à la communauté *disumba mongo na bata* fut confirmé par les difficultés que je rencontrais pour travailler avec les autres communautés de la région. En raison de la concurrence avec les autres *kombo* de la région, N'no Foenden Etienne contrôlait mes déplacements et prises de contact avec les gens extérieurs et spécifiquement avec les initiés bwitistes et ombwiristes des autres communautés.

Ainsi, le choix des deux informateurs principaux et corollairement, la provenance des données recueillies, ont été déterminés à la fois par la problématique de recherche et le contexte social sur le terrain. Cependant, les enquêtes auprès des deux harpistes (à Minvoul et à Libreville) n'appartenant pas à la communauté *disumba mongo na bata* ainsi que la séance de visionnage des cérémonies avec un initié de la branche *Assumgha Ening* m'a permis de croiser certains discours et observations sur cette pratique située de la communauté *disumba mongo na bata* afin d'obtenir une certaine mise à distance et mise en regard des données collectées.

3.2 Différents types de données

La collecte des données a été guidée dans un premier temps par l'ouvrage de l'ethnomusicologue Geneviève Dournon. Selon elle, l'enquête de terrain a pour objectif de recueillir des informations sur les instruments de musique, les musiciens et les répertoires musicaux :

- sur les instruments de musique : leur dénomination, leur identification organologique, leur mode de fabrication, leur mode d'utilisation, les modalités de jeu de l'instrument, leur mode de conservation, la propriété des instruments enfin leur fonction socio-culturelle (répertoires et circonstances auxquelles ils sont associés, leur mythe d'origine et leur symbolisme).
- sur les musiciens : leur statut social, de quelles manières est réalisé l'apprentissage des instruments, quels sont les interdits liés à la pratique?
- sur les pièces musicales : leur identification, leur appartenance (répertoire) et origine (créée, empruntée), leur modalité d'exécution, les interprètes musicaux qui les exécutent (instrumental/vocal), les modes de transmission, le texte associé au chant et sa traduction, enfin la fonction socioculturelle de la pièce musicale.

J'ai axé la collecte des données sur les répertoires musicaux dans le but d'inventorier les traits constitutifs de l'activité musicale étudiée. Pour ce faire, ma démarche méthodologique s'inscrit dans un paradigme d'analyse utilisé par plusieurs chercheurs¹⁹ du LMS²⁰. L'étude de la systématique musicale, c'est-à-dire l'analyse du système formel qui sous-tend le "langage" musical est au centre des recherches de ces ethnomusicologues. Les outils méthodologiques et conceptuels ont été élaborés par Simha Arom au début des années 1970, auprès de populations essentiellement centrafricaines comme les Banda Linda, les Aka et les Ngbaka. Ces outils concernent l'enregistrement, la transcription, la modélisation et les procédures de validation par une expérimentation interactive. Les autres ethnomusicologues ont ensuite testé et adapté cette méthodologie sur leur propre terrain (Centrafrique, Gabon, Cameroun, Ethiopie).

¹⁹ Simha Arom, Susanne Füniss, Nathalie Fernando, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola et un sémiologue Jean Molino.

²⁰ Simha Arom fonde le département d'ethnomusicologie en 1980 dans le laboratoire du LACITO (Langues et Civilisations à Tradition Orale) créé par la linguiste Jacqueline M.C. Thomas en 1976. Ce laboratoire, constitué de chercheurs de formation linguistique, ethnologique et ethnomusicologique a pour but d'étudier et de faire connaître les langues et cultures à tradition orale. En 1999, l'équipe des ethnomusicologues intègre un autre laboratoire à vocation interdisciplinaire, le LMS (Langues-Musiques-Sociétés, UMR 8099 CNRS – université Paris Descartes) dirigé par Frank Alvarez-Pereyre.

Au-delà de l'étude de la systématique musicale, plusieurs chercheurs de l'équipe analysent l'articulation du système musical avec le monde symbolique dans lequel il s'inscrit. Pour ce faire, ils explicitent dans l'article collectif "la catégorisation des patrimoines musicaux dans les sociétés à tradition orale" (Arom *et al.*, 2008) la démarche et la méthode d'analyse qu'ils ont élaboré (pendant près de 10 ans) pour permettre la modélisation des principes qui sous-tendent la catégorisation vernaculaire des patrimoines musicaux. Deux approches sont à envisager dans l'étude de la catégorisation musicale. L'approche systémique s'attache à explorer de façon minutieuse l'analyse intrinsèque de la matière musicale. L'approche stratégique rend compte des manières dont les potentiels des différents critères musicaux vont être sélectionnés et mobilisés dans la catégorisation endogène de l'objet étudié.

Dans cette même perspective de recherche, Hugo Ferran dans sa thèse sur le culte des ancêtres chez les Maale d'Ethiopie démontre de quelles manières l'analyse de la musique permet de mettre au jour le système de canaux d'échange qui relie les ancêtres et leurs descendants par l'intermédiaire des aînés rituels.

« Ainsi, le flux ascendant des offrandes, que les cadets adressent aux aînés et les aînés aux ancêtres, assurent le bien-être du monde ancestral, et s'équilibre avec le flux descendant de la force *shempu*, dont tous les êtres vivants ont besoin pour vivre et se reproduire, et que les ancêtres distribuent aux aînés et les aînés aux cadets. Le sonore fait partie intégrante de cet échange réciproque. En effet, les cadets « nourrissent » en paroles, en gestes et en musique leurs aînés (vivants et ancestraux). En retour, les aînés rituels redistribuent la force qu'ils reçoivent de leurs ancêtres par le biais de bénédictions (*ots'o*, sing. *ots'a*). Celles-ci sont indispensables à la jouissance de la force vitale et régénératrice (*shempu*), sans laquelle les êtres vivants ne pourraient vivre et se reproduire » (Ferran 2010 : 415-416).

L'étude de la catégorisation musicale fait apparaître que le monde musical est divisé en deux univers sonores :

« - Les bénédictions des aînés (*ots'o*) sont des productions sonores qui se distinguent de toutes les autres puisqu'elles se présentent sous la forme de prières déclamées.

- Les offrandes musicales des cadets (*ershitsi*) constituent des catégories complexes, fondées sur la combinaison d'au moins quatre sous-catégories, dont chacune d'elles véhicule un niveau de signification distinct mais complémentaire. C'est ce qui explique que chaque offrande véhicule simultanément quatre niveaux de signification. En termes culturels, toute

offrande vise à « faire connaître » le contexte et la circonstance dans laquelle elle est réalisée, ainsi que le statut social des donateurs et destinataires de cette offrande » (Ferran 2010 : 417).

L'écoute de chaque pièce musicale (offrande) permet aux initiés de reconnaître divers niveaux de significations. Une même séquence musicale comporte une partie invariante (noyau) et une ou des partie(s) variantes. Ces différentes unités renvoient à des niveaux de signification qui sont complémentaires. Ainsi, chaque offrande musicale exprime le contexte (noyau musical), la circonstance (extension musicale) et le statut social des destinataires et/ou des donateurs de l'offrande (extensions musicales). En analysant d'une part, la systématique musicale, de l'autre, le système qui sous-tend l'articulation du musical, du para-musical et du social, Ferran a pu mettre au jour les logiques anthropologiques sous-tendant l'échange sonore. Ce dernier façonne le temps et l'espace social des *Maale*, et participe à la mise en œuvre du système statutaire entre cadets (offrandes) et aînés (bénédictions).

En se basant sur cette méthode de la catégorisation musicale, j'ai ainsi collecté de manière systématique les répertoires musicaux, les textes des chants et leur traduction, les mythes d'origine du culte et des instruments de musique, le protocole rituel, le calendrier liturgique et les significations des composantes rituelles (instruments de musique, lieux, objets et acteurs rituels). Simultanément à cet inventaire systématique, tout au long des différents terrains, j'ai adopté une démarche empirique afin de repérer les axes pertinents autour desquels j'ai pu établir ma problématique de recherche.

Du point de vue formel, les entretiens se sont déroulés la plupart du temps dans un rapport de maître à élève. La problématique que j'aborde n'a pas de pertinence dans l'univers de sens des informateurs. Ma volonté d'étudier le *bwiti* représente, selon eux, une volonté de s'accaparer leurs secrets et corollairement leurs pouvoirs liés à la pratique du *bwiti*. Aborder l'étude du rituel par la musique permet d'amoindrir la suspicion des interlocuteurs envers mon travail en la transformant en un intérêt commun, celui de l'engouement pour la musique. La représentation que j'avais de la musique en tant que langage universel m'a incité à apporter sur le terrain mon instrument de prédilection : le violon. Je souhaitais pouvoir à la fois susciter leur curiosité envers mon travail, faire découvrir aux informateurs de nouvelles sonorités musicales et mieux appréhender leur système musical en utilisant un instrument de ma connaissance. En définitive, j'ai utilisé le violon seulement à deux reprises. Ces deux

événements ont permis de faciliter la prise de contact avec les informateurs et de leur montrer mes capacités à jouer de la musique.

Mon statut de musicienne reconnu, les initiés ont donc interprété le but de ce travail comme étant l'apprentissage de leur musique. Ainsi, avant de pouvoir enregistrer les répertoires musicaux de l'arc musical, j'ai dû, dans un premier temps, apprendre les chants liés aux répertoires, selon le protocole d'apprentissage endogène. Pour ma part, cela m'a permis de me familiariser avec ces pièces musicales et de comprendre leur processus d'apprentissage.

Deux types de données ont été collectées dans le but d'analyser et d'interpréter l'objet d'étude : les données écrites et les données enregistrées sous format audio et vidéo.

Le premier type concerne les informations et connaissances consignées dans le "carnet de terrain". Ces données ont été obtenues par différents procédés :

- suite à l'observation. Je me suis attachée à prendre des notes le plus souvent *a posteriori*, et j'ai tenté de décrire sous forme écrite ce à quoi j'assistais, comme par exemple le déroulement d'une cérémonie... Le carnet de terrain constitue ainsi "le lieu où s'opère la conversion de l'observation participante en données ultérieurement traitables" (Olivier de Sardan, 1995). Même si mes observations sont dirigées par les objectifs de recherche et influencées par ma formation et ma personnalité, j'ai tenté d'observer l'ensemble des phénomènes avec un regard le plus ouvert possible. Les adjectifs "neutre" et "objectif" ne sont pas pertinents car toute interprétation est par essence subjective.

- suite à un entretien. Les discours des initiés et les informations issues de questionnaires précis composent l'essentiel du corpus. En effet, l'observation ne permet pas d'accéder à bon nombre d'informations essentielles à notre projet de recherche et, les représentations des informateurs sont indispensables à toute compréhension du social et du culturel.

Les questionnaires, opérations particulières de production des données, sont orientés selon un projet de recherche précis : aborder sous l'angle ethnomusicologique la pratique rituelle du *bwiti*.

La nécessité dans le travail de collecte de multiplier les points de vue du chercheur à travers la pratique de l'observation mais également celle des entretiens et des enquêtes se retrouve également au niveau de la collecte des données musicales. En effet, l'ethnomusicologue a besoin à la fois d'analyser l'activité musicale en situation mais également de collecter, selon des objectifs précis, les techniques de jeu, les pièces musicales dans le but de les analyser.

C'est ainsi que nous avons réalisé deux types d'enregistrements audio dont les objectifs diffèrent. Pour désigner ces deux types d'enregistrement, les termes « en situation » et « analytique » (ou « provoqué ») sont privilégiés par rapport à la dichotomie “en contexte” et “hors contexte”, car même si la situation provoquée d'enregistrement n'est pas réalisée dans le contexte dit “habituel”, elle représente néanmoins un certain contexte spécifique, celui de la situation d'enquête. En effet, demander aux musiciens de jouer les répertoires musicaux en dehors de leur contexte d'exécution consacré, occulte le sens et la fonction première du jeu musical. Bien qu'il ne s'inscrive pas dans un contexte nommé par la culture, l'enregistrement provoqué des répertoires musicaux se situe bien dans un contexte qui est spécifique et qui possède des objectifs précis : fixer le matériau musical pour permettre au chercheur de transcrire, analyser les pièces musicales dans le but de révéler la systématique musicale sous-tendant les répertoires musicaux, et de dégager les conceptions et les modalités de réalisation des pièces musicales.

Le premier type d'enregistrement concerne l'enregistrement de la musique en *situation rituelle* afin de fixer et de conserver une ou plusieurs versions des différents répertoires musicaux dans leur “environnement naturel”.

- le deuxième, de type analytique, s'applique à l'enregistrement de la musique exécutée en dehors de son contexte consacré : en *situation provoquée*. Ce type d'enregistrement permet, d'une part, de recueillir des versions de répertoires musicaux de meilleure qualité mais, surtout de collecter (suivant le protocole d'enregistrement élaboré par Arom, 1985) les pièces musicales selon différentes modalités d'exécution (notamment obtenir pour chaque pièce les parties voco-instrumentales séparées) afin de pouvoir les transcrire et les analyser.

Les enregistrements en *situation provoquée* concernent certains répertoires : ceux de l'arc musical et de la harpe (version apprentissage et versions avec harpiste seul, harpiste et plusieurs chanteurs), les rythmes des instruments de percussion (tambours et *obaka*) et les prières. Par faute de temps, les répertoires vocaux des phases *nginda*, *nzimba* et *obango* n'ont pu être collectés sous la forme d'enregistrements analytiques avec plusieurs initiés. J'ai pu recueillir seulement auprès du harpiste, sous forme d'énoncé, l'ensemble du répertoire vocal du *nginda*, du *nzimba* et de l'*obango* qui avait été préalablement fixé par écrit lors des enquêtes sur le protocole rituel. Seuls les enregistrements vidéo en contexte rituel constituent des versions enregistrées de ces répertoires.

Il n'y a pas eu de réticence de la part des initiés concernant l'enregistrement audio. Puisque selon eux, le but premier des enregistrements en *situation provoquée* ou en contexte d'apprentissage est de pouvoir se mémoriser les répertoires.

J'ai également réalisé des enregistrements sous format audio en *situation provoquée* des types de données suivants dans le même but de pouvoir les transcrire et les analyser : la traduction des chants du répertoire de la harpe et de l'arc musical, le lexique musical et rituel, les mythes d'origine des instruments de musique, le récit de l'avènement de l'*eboga*, l'histoire de vie de l'initiateur et le protocole rituel. C'est principalement lors des entretiens et des enquêtes pendant les séances d'enregistrements en *situation provoquée* que le chercheur accède aux discours des musiciens sur leur propre pratique et à leurs connaissances, éléments indispensables pour une meilleure compréhension de leur conception de la musique et du rituel.

Parallèlement, j'ai privilégié l'enregistrement vidéo des cérémonies de *ngoza* afin de pouvoir étudier les types d'articulation entre la composante musicale et la pratique rituelle dans laquelle elle s'inscrit. Des enregistrements analytiques sous format vidéo ont été également réalisés pour étudier les différents types de technique de jeu de la harpe et ceux de l'arc musical.

L'utilisation du support vidéo dans la collecte permet de garder en mémoire comme un carnet de note le déroulement des cérémonies. En aucun cas, les vidéos ont été réalisées dans le but premier de les diffuser pour rendre compte d'une pratique rituelle, elles ont servi uniquement comme outil d'analyse.

Ayant en ma possession une seule caméra, je n'ai pas pu multiplier les points de vues pendant les cérémonies. En outre, les conditions de prise de vue furent difficiles en raison de l'absence d'électricité dans le village. J'ai privilégié le mode nuit pour filmer la cérémonie de 2008.

Au fur et à mesure de mes fréquentations des cérémonies, meilleure était ma connaissance du déroulement du rituel et meilleure était mon anticipation et mon cadrage par rapport à la succession des événements. Je savais ce qu'il fallait filmer et à quel moment.

Filmer nécessite une part de connaissance et d'analyse en amont dont dépendent ensuite les choix de cadrage et de prise de vue. Le problème concerne le choix des éléments pertinents à prendre en compte. Ceci n'est pas forcément évident au départ, car filmer donne l'illusion de

l'exhaustivité et de l'objectivité. Mais derrière la caméra se cache toujours un certain regard que porte le chercheur sur son objet.

J'ai privilégié de filmer les cérémonies selon un même angle de prise de vue pour plusieurs raisons. D'une part afin de pouvoir réaliser plus facilement une étude comparative entre les cérémonies et les différentes phases. De l'autre, afin de minimiser autant que possible l'impact de ma présence et de suivre au plus près le protocole rituel. Je suis, par exemple, restée essentiellement du côté du temple réservé aux femmes.

Les initiés ont accepté sans problème que j'enregistre les cérémonies. Cependant, la plupart du temps, ils m'incitaient à participer aux danses car, selon eux, c'était la meilleure façon d'apprendre. Ma participation financière aux cérémonies a varié selon les circonstances (j'ai payé entièrement la cérémonie qui m'était dédiée en 2008).

À partir de ce support, mon intention était d'une part de restituer aux initiés une sorte de "souvenir" de leur pratique. D'autre part, je voulais utiliser ce support comme outil d'enquête, c'est-à-dire, visualiser avec les initiés ces cérémonies afin d'obtenir des informations complémentaires sur leur pratique. Malheureusement, ce travail n'a pas pu être réalisé au sein de la communauté, faute d'électricité au village rendant ainsi l'organisation du travail trop complexe, voir impossible faute de temps pour pouvoir déplacer les informateurs de leur village à Minvoul pour réaliser des séances de visionnage. J'ai pu réaliser ce travail uniquement avec les Baka à Mebem en visualisant avec eux la cérémonie d'*ombwiri* enregistrée plusieurs jours auparavant.

Enfin, ce support filmique m'a permis d'étudier l'articulation entre la musique et les autres composantes du rituel. Il permet de réitérer le visionnage des cérémonies observées *in situ*, mais surtout d'observer ces cérémonies des mois plus tard, à la lumière d'un regard plus avisé.

Au-delà des données classées dans le carnet de terrain et celles enregistrées sous format audio et vidéo, je me suis imprégnée de bon nombre d'informations implicites tout au long des séjours. Acquises pour la plupart de manière inconsciente, elles m'ont permis de mener à bien les enquêtes et les observations en assimilant les codes rituels et ceux de la vie quotidienne. Cette part de collecte inconsciente à travers l'immersion du chercheur dans la culture est essentielle dans toute enquête de terrain.

3.3 Le corpus

Sources écrites :

J'ai collecté par écrit le protocole rituel servant de référence pour la réalisation des cérémonies ; le calendrier liturgique propre à la communauté ; les termes vernaculaires et significations des lieux culturels, des objets rituels, des instruments de musique et des acteurs rituels ; la traduction des répertoires chantés ; la description et la signification des instruments de musique, mythe d'origine des instruments de musique, les étapes de fabrication de la harpe, les modalités d'apprentissage de la harpe et de l'arc musical, la description d'une consultation (divination); l'histoire d'initiation de l'initiateur du temple et enfin, l'historique des différentes branches constitutive du *bwiti* fang.

Sources enregistrées sous format vidéo :

J'ai choisi d'analyser la performance à partir d'une cérémonie qui m'a été dédiée en 2008. Une autre cérémonie (Noël) à laquelle j'ai pu assister en 2006 servira de terme de comparaison.

Sources enregistrées sous format audio :

Dans le but d'inventorier les traits constitutifs de la musique étudiée, j'ai enregistré : les rythmes de l'ensemble des instruments à percussion et de la poutre frappée (situation provoquée), l'ensemble des pièces des répertoire de la harpe et de l'arc musical (situation provoquée, version apprentissage, situation provoquée avec chœur).

J'ai également enregistré le récit de l'avènement de l'*eboga* en fang et en français, le déroulement du protocole rituel et le lexique rituel.

Pour le protocole rituel, nous avons demandé au harpiste de suivre, pour chaque nuit, l'ordre d'apparition des pièces, en prononçant chaque énoncé verbale, formules et textes des chants, suivi ces derniers de l'énoncé chanté.

Concernant le lexique, près de 150 termes ont été répertoriés de la manière suivante :

Diction du terme, en quelle langue est ce terme (*popi* ou fang), traduction en fang (si c'est du *popi*), traduction en français.

Voici un récapitulatif des enregistrements vidéo et audio qui ont servi de corpus d'analyse :

circonstance d'enregistrement	audio	vidéo
contexte apprentissage harpe	9h40	2dv soit 3h
contexte provoqué harpe et voix	21h	
contexte apprentissage arc musical	2h13	1dv 1h30
contexte provoqué arc et voix	1h43	
cérémonie Noël	2h16	4dv soit 6h
mythes d'origine	30min	
traduction des chants du répertoire de la harpe	3h	
Cérémonie 2008		10 dv soit 15h
Protocole rituel	8h	

Tabl. 01 : Synthèse des enregistrements audio et vidéo

CONCLUSION – SYNTHÈSE CHAPITRE 2

L'anthropologue se doit de rendre compte des deux paradigmes dans lequel il navigue : son objectif de recherche, inscrit dans un paradigme scientifique disciplinaire et son rapport au terrain.

La description de mon expérience de terrain en présentant la communauté étudiée, la construction du lien social établi avec les acteurs ainsi que l'identification de la nature, de la provenance et des enjeux autour de la collecte des données a permis de poser les éléments de contextualisation des données qui vont servir à l'analyse du rituel et celle de la performance dans la construction identitaire de l'initié.

CHAPITRE 3 – DESCRIPTION DU RITUEL

INTRODUCTION

À partir exclusivement des données collectées lors des trois terrains de recherche chez la communauté bwitiste « disumba mongo na bata », nous allons décrire les objectifs, les circonstances, le protocole rituel et les différents éléments composant la pratique rituelle principale du *bwiti* appelé *ngozo*. Les enquêtes menées sur le *ngozo* ont consisté à collecter les terminologies endogènes des composantes rituelles et les critères définitoires donnés par les pratiquants. Pour l'analyse du rituel, nous avons classé ces catégories endogènes selon nos propres catégories scientifiques suivantes : lieux, circonstances, séquences nocturnes, phases, pièces musicales, statut des acteurs, objets et instrumentarium.

1. Le rituel

1.1 Les objectifs

Le *bwiti* est d'abord ce qui se fait. « Faire son *bwiti* » est la première expression que chaque initié donne pour décrire sa relation au culte. Le *ngozo* constitue la pratique rituelle principale qui permet aux hommes et aux femmes de « communier » et de prier ensemble pour résoudre un problème collectif ou individuel. Les initiés se réunissent généralement pendant trois nuits²¹ (le terme vernaculaire fang « ngozo » signifie : se réunir, faire quelque chose ensemble²²) afin d'établir une communication avec le monde spirituel. La pratique du *ngozo* sert de blindage pour contrer le silence et l'obscurité de la nuit, environnement où les sorciers exercent leurs attaques et, elle permet de communiquer avec le monde spirituel afin de demander protection aux ancêtres et à Dieu.

Le succès de la rencontre avec les esprits et le blindage contre les sorciers dépendent de la manière dont la pratique rituelle a été réalisée. Selon les initiés, le rituel doit être effectué à la perfection pour que les objectifs de la cérémonie soient atteints. L'efficacité des rites dépend

²¹ Le nombre de nuits peut varier selon les circonstances. Il est déterminé par la « consultation » (divination) réalisée par l'initiateur avant l'organisation du *ngozo*, mais également selon les finances de la communauté.

²² Mary a collecté ce terme sous la forme « ngoze » et écrit qu'il est également employé par les Mitsogho pour désigner la cérémonie (Mary, 1985 : 63-64). Les initiés affirment que c'est un terme fang et expliquent la différence de prononciation « ngozé » et « ngozo » par les différences de dialecte entre le canton nord et le canton sud. Le terme endogène provenant des Tsogho a-t-il été assimilé au point de devenir un terme fang ou du moins « fangtisé » au niveau de la prononciation ?

moins de l'intériorisation des significations rituelles par les initiés que de la juste forme de l'acte accompli.

Le *ngozo* est également une représentation de l'univers *bwiti*. Les trois nuits de la cérémonie sont le lieu de mises en scène du monde spirituel et retracent les moments clés du scénario initiatique : la naissance (*disumba*), la mort (*kombi*) et la renaissance (*édèmba*)²³. Lors du *ngozo*, divers recours symboliques permettent de mettre en action la convocation des esprits et leurs multiples interventions sur la scène liturgique : des personnages sont « joués » par différents initiés qui ont découvert leur vocation rituelle au cours de leur vision initiatique. Chacun de ces acteurs²⁴ détient une place précise dans le temple et possède un costume, des objets culturels, des activités cérémoniales et des « jeux scéniques », à l'image de l'entité spirituelle et mythique qu'il incarne. Non seulement les acteurs mais toutes les composantes du rituel (les objets, les instruments de musique, les espaces) constituent une représentation de l'univers *bwiti* et renvoient aux thématiques de la cosmogonie et à celles de la vie et de la mort.

Au cours des cérémonies, chaque déplacement des initiés et des objets rituels suit des circuits précis, déterminés par des interdits et des prescriptions. Chaque initié doit assumer différentes fonctions pour le bon déroulement du rituel et c'est en terme de rigueur que les actes seront évalués. Le respect des différents rendez-vous horaires fixes qui structurent le rituel participe également à la bonne réussite de la cérémonie. La ritualisation de l'éradication du mal dans le déroulement du *ngozo* est essentiellement fondée sur la purification des lieux, des objets et des personnes, par le recours aux procédés symboliques comme l'aspersion, l'action des torches et la bénédiction. L'ensemble de l'énergie investie à travers la mobilisation collective des *banzi* dans l'accomplissement des rites sert à contrer l'action des sorciers mais également à créer la communication avec le monde spirituel. L'hyper-codification de la pratique rituelle participe à la dimension éprouvante et sacrificielle de l'activité cérémonielle. Les initiés parlent des cérémonies en terme de « travail » et le discours sur l'épreuve et le sacrifice est constamment présent. Ils doivent travailler dur, tenir jusqu'à l'aube en luttant contre le

²³ La nuit de la naissance est également appelée Efun ngoma, celle de la mort Nkeng et celle de la renaissance Meyaya.

²⁴ Le *kombo* (le président), la *yombo* (la mère), le *béti* (le harpiste), le *nganga* (l'officiant), le *kambo* (le gendarme) et le *yembé* (le connaisseur) représentent les différents rôles nécessaires à la bonne conduite du rituel.

sommeil et en réalisant au mieux l'ensemble des actes (danses, chants) qui ont été prévus pour la cérémonie.

La pratique rituelle principale est ouverte à la fois aux hommes et aux femmes. La communauté s'organise autour d'un temple (*mbandja*) de manière autonome vis à vis des autres communautés. Bien que tout néophyte puisse venir assister aux rituels, la nette séparation entre initiés et profanes repose sur le rôle fondamental du secret et de la manducation de l'*eboga*. L'intégration dans la société initiatique passe par la consommation ritualisée de cette plante. Au cours du rite de passage, le néophyte absorbe de grandes quantités de râpures des racines de l'*eboga* à des fins visionnaires. Il effectue un voyage dans le monde de l'au-delà au cours duquel il rencontre différentes entités spirituelles et ses ancêtres qui lui donneront un nom initiatique. Ce nouveau nom lui confère une fonction qu'il devra occuper au sein de la société et notamment au cours de la pratique rituelle principale. Quelle que soit la circonstance (initiation, deuil, maladie...), l'ensemble des initiés consomment au cours du rituel les racines de cette plante cette fois en petite quantité afin de tenir lors des trois nuits de la cérémonie.

Outre l'initiation, le *ngoza* est organisé pour d'autres circonstances : pour le décès, une maladie, un problème familial, un retrait de deuil...

1.2 Les circonstances

La nature de la cérémonie est déterminée par la circonstance qui en est à l'origine : les fêtes spirituelles (*méyo*) concernent les circonstances liées à Dieu tandis que les fêtes terrestres (*mési*) correspondent à toutes les événements liés à la communauté initiatique (initiation, décès, maladie, problème...). En d'autres termes, les fêtes *méyo* rendent compte de la vie spirituelle et celles appelées *mesi* parlent de la vie terrestre. L'essentiel des circonstances est inscrit dans le calendrier liturgique. Outre l'Ascension (fête spirituelle) et le retrait de deuil (fête terrestre), toutes les fêtes du calendrier sont à la fois spirituelles et terrestres. Les initiations et les soins thérapeutiques peuvent être organisées à tout moment de l'année, y compris au même moment qu'une des fêtes liturgiques.

Le calendrier liturgique du *bwiti disumba mikongo na bata* contient des dates qui, pour certaines, peuvent varier d'une année sur l'autre. Le changement ne concerne aucunement l'ordre des fêtes mais seulement la période qui peut être modifiée de quelques jours ou de plusieurs semaines. L'exemple suivant présente les dates qui ont été prévues pour l'année 2007.

Du 30 janvier au 4 février : *mesoso mbué*
Du 14 au 18 février : N'Na N'No Florent Parfait
Du 3 au 8 avril : Pâques
Du 16 au 20 mai : Ascension
Du 21 au 24 juin : Fête de la Trinité
Du 17 du 22 juillet : *Aso méyo*
Du 17 au 19 août : Fête de l'Indépendance
Du 9 au 10 septembre : Fête *meningo*
Du 27 octobre au 1^{er} novembre : Fête *bewu*
Du 20 au 25 décembre : Noël

Les fêtes liturgiques inscrites dans le calendrier liturgique et les significations qui leur sont associées varient d'une communauté bwitiste à l'autre. Nous présentons ici les significations que nous ont données les initiés concernant les fêtes célébrées au sein de la communauté *bwiti disumba mikongo na bata*.

***Mesoso mbué* (bain purificateur)**

Cette fête correspond à la purification des harpes sacrées et de tous les objets rituels par l'intermédiaire de « lavements purificateurs » à base de décoction de plantes, badigeonnage du parfum rituel et application d'une nouvelle peinture pour les harpes.

Selon les initiés, *mesoso* signifie l'« Esprit Saint » qui vient du ciel et qui descend sur terre pour transmettre spirituellement la puissance divine dans l'« étang de Lourdes ». « Nous qui vivons sur terre, nous nous baignons pour enlever la saleté terrestre et spirituelle ».

N'Na N'No Florent Parfait

Cette fête correspond à la commémoration du fils décédé de N'No Foenden Etienne.

Pâques

Cette fête sert à commémorer la mort de Jésus-Christ. Au moment de la cérémonie, chacun prie Dieu pour connaître son destin et sa mort.

Ascension

Fête dédiée à la montée au ciel de Jésus-Christ.

Fête de la Trinité « Bobegniang » :

La naissance de tout individu comporte trois entités : l'individu né, son cordon ombilical (*ngö*), et son placenta (*kuu*). Le *kuu* et le *ngö*, entités de la vie spirituelle, possèdent l'image de la personne terrestre. Elles lui ressemblent en apparence mais sont plus « propres » et plus « intelligentes ». Ces deux entités ont chacune un rôle différent.

« Le *kuu* est le gardien de ta maison spirituelle. Tous les péchés que tu fais salissent ta maison spirituelle. Il est là pour la garder propre ».

« Le *ngö* travaille spirituellement. Il est à côté de toi et écrit tout ce que tu fais. C'est l'ange gardien. Il transmet les messages à la vie spirituelle ».

***Aso méyo* (retrait de deuil)**

On réalise une fête pour marquer la fin de la période de deuil.

Fête de l'Indépendance du Gabon

Fête *meningo* (purification spirituelle)

Cette fête correspond à la purification spirituelle des initiés. Ce pouvoir de purification est donné à un esprit par Dieu « le créateur » afin de purifier les eaux, les herbes et les arbres, éléments utilisés par les initiés pour se soigner, physiquement et spirituellement.

Fête *bewu* (Toussaint)

Cette fête commémore la montée au ciel de tous les Saints avec Jésus-Christ. Les initiés se demandent au cours de cette fête si lors de leur mort ils vont devenir un « Saint » et prient pour cela.

Noël

On fête la naissance de Jésus-Christ du point de vue spirituel. « Comment se passe la vie après la mort ? »

Les fêtes les plus importantes du calendrier de cette communauté sont : *mesoso*, *meningo*, *bewu* et N'Na N'No. Les initiations et les traitements thérapeutiques sont organisés généralement entre les fêtes, mais lorsque, par exemple, une date d'initiation est proche d'une fête du calendrier alors une seule cérémonie est réalisée pour les deux circonstances. La

réalisation des fêtes et le nombre de nuit dépendent avant tout des moyens financiers, le nombre de nuit peut varier entre une seule nuit ou trois selon les finances.

Lors des fêtes, chacun doit payer sa part pour la bonne réalisation du *ngozo*. L'initiation et les soins sont des cas différents car c'est le candidat à l'initiation qui doit financer l'ensemble des frais liés à l'organisation de la cérémonie. Cela constitue la dette à payer, le sacrifice pour accéder au savoir secret.

1.3 Le protocole rituel

La réalisation du *ngozo* se base sur un protocole rituel que l'on définit comme un ensemble de règles et d'usages à observer pendant le rituel. Avant chaque cérémonie, les principaux acteurs préparent ensemble le programme des trois nuits. Au cours de la cérémonie, le harpiste a souvent près de lui un cahier où est noté le protocole de base cérémoniel, comme aide-mémoire. La fixation par écrit de ce dernier possède deux explications : la première est liée au symbolisme du Livre sacré dans la religion chrétienne. En effet, la plupart des grands initiés et prophètes ont reçu une formation de catéchèse et ont appris à lire et à écrire ; la deuxième raison est liée à l'immense volume de connaissances que chaque initié et notamment le harpiste doit assimiler pour réaliser correctement la cérémonie (ordre précis des phases, des chants et des pièces). Lors de mes enquêtes, je n'ai pu avoir accès qu'à certaines parties du cahier de Thierry (harpiste) et seulement en sa présence. La fixation par écrit donne lieu à plusieurs interprétations : la démonstration du caractère sacré du savoir (puisque'il est fixé par écrit), le niveau de connaissance supérieur de l'initié (il possède le pouvoir d'écrire et de lire) et c'est le nouveau mode complémentaire de processus d'acquisition et de conservation du savoir. Cependant, ce nouveau mode ne se substitue en aucun cas au processus d'apprentissage oral de la pratique rituelle et de ses significations.

Ce protocole constitue en quelque sorte le noyau dur sur lequel se base toute pratique rituelle. Les règles fixées sur le papier concernent principalement le déroulement du rituel : l'enchaînement des phases, la liste ordonnée des chants, les prières et les textes à réciter. Certaines significations des éléments rituels (instruments de musique, objets, lieux...) y sont également notées. L'écrit constitue un nouvel outil complémentaire pour mémoriser tout un volumineux corpus oral formulé en langue rituelle *popi*. Même si seuls les énoncés sont fixés par écrit, les paramètres concernant la performance ne sont pas laissés à l'improvisation. Ils sont soumis à une ultra-codification et leur bon accomplissement constitue le fondement de la

réussite du rituel. Le choix de noter principalement les textes des chants correspondrait à la primauté du « verbe », à une mimétique de la Bible où seul le texte « divin » est fixé. Selon les initiés, les paroles des chants émanent de Dieu, de la voix du Christ. Le protocole rituel correspond à la « prière universelle ». Les textes des chants ne peuvent être modifiés, il n'existe pas de variantes des chants ou des textes mais, la compréhension de ces paroles peut être différente selon le contexte et le niveau de connaissance de chaque initié. La « prière individuelle » renvoie, quant à elle, aux paroles, prononcées par le *nganga* ou le *kombo*, étroitement liées au contexte dans lequel se déroule le rituel.

Se limiter au seul protocole pour rendre compte du rituel n'est pas pertinent. Il ne représente pas la totalité des règles auxquels la communauté initiatique s'identifie. Il sert seulement de guide aux initiés, notamment au harpiste, pour suivre les grands axes cérémoniels et la liste ordonnée du répertoire musical. En d'autres termes, pour réaliser correctement la cérémonie, il ne suffit pas d'appliquer strictement le protocole établi. D'autres éléments non écrits rentrent en jeu. Les enquêtes sur ce protocole m'ont permis de partir de cette réalité que le harpiste possédait du rituel pour ensuite élargir ce champ vers d'autres types de connaissance non écrits. Il faut distinguer le « protocole écrit » (aide-mémoire) du « protocole mental » de l'initié. Ce dernier diffère d'un initié à l'autre selon son degré de connaissance.

On peut se demander si la fixation par écrit de ces éléments permet une conservation et une transmission plus pérenne des connaissances et si elle a participé au processus de normalisation du rituel que ce soit au sein d'une même communauté ou entre les différentes branches. Cette fixation par écrit des trois nuits, des phases et des textes des chants dont le symbolisme correspond à la parole divine renverrait-elle à un savoir collectif tandis que les autres éléments performatifs seraient-ils admis à une plus grande dynamique et variation entre les communautés voire même au niveau individuel ?

Nous avons collecté trois types de catégories endogènes du rituel que nous désignons par les notions de séquence nocturne, phase et pièce musicale.

1.3.1 Séquence nocturne

L'essentiel du rituel se déroule la nuit (de 21h à 6h). La structure « type » du rituel appelé *ngoza* se base sur trois nuits : jeudi, vendredi et samedi. Chaque journée est consacrée aux prières et aux préparatifs pour la veillée. Il existe quelquefois des rites pendant la journée,

notamment les rites de purification à la rivière, le vendredi lors de l'initiation. Les trois séquences nocturnes sont le lieu de mises en scène du monde spirituel et retracent les moments clés du scénario initiatique : la naissance (*disumba*), la mort (*kombi*) et la renaissance (*édèmba*). La vie et la mort sont les deux schèmes fondamentaux présents de manière récurrente dans plusieurs thématiques des récits fondateurs du *bwiti* : le mythe d'origine du culte, l'origine de la création du monde, la vie terrestre et spirituelle de tout initié, et enfin la vie de Jésus-Christ.

La réalisation du rituel renvoie à une prière collective pour résoudre un problème collectif et/ou individuel qui est liée à une maladie, un décès, ou pour fêter un heureux événement comme une naissance... Avant toute cérémonie, une divination appelée « consultation » est effectuée dans la chambre de la harpe sacrée pour connaître le nombre de nuits qu'il va falloir payer aux ancêtres pour pouvoir résoudre le problème. Le nombre de nuits varie également par rapport à la thématique dominante de la circonstance. Dans la communauté *disumba mongo na bata*, Noël correspond à la célébration de la naissance de Jésus-Christ. Selon les moyens financiers et le nombre d'initiés participant à la cérémonie, ils choisissent soit de réaliser seulement la première nuit de la naissance (jeudi), soit de scinder les répertoires de la naissance sur les trois nuits.

Lors des grandes fêtes comme *mesoso*, une veillée « éfun bègn » est effectuée le mercredi de 21h jusqu'à l'aube. Cette veillée a pour fonction de préparer l'organisation de la cérémonie c'est-à-dire préparer l'*eboga*, la nourriture, les décorations du temple, le bois pour le feu, les feuilles pour les torches mais également recenser les offrandes apportées et attribuer les rôles que chaque initié devra interpréter. Lorsque les initiés ne veillent pas le mercredi, ces tâches sont effectuées soit dans la journée du mercredi, soit dans celle du jeudi. Seul l'arc musical (*bègn* en fang, ou *mongongo* en *popi*) est joué pendant Efun bègn. Cet instrument symbolise l'origine et le temps qui précèdent la création. Les prières sont également réalisées à 21h, 24h, 3h, et 6h et continuent toute la journée du jeudi selon les 4 axes du cadran horaire.

La cérémonie débute le jeudi, *efun ngoma* : la thématique dominante est centrée sur la naissance biologique, spirituelle, du monde et de l'homme. La couleur rouge caractérise les vêtements liturgiques de tous les initiés, symbolisant le sang de la naissance et des règles de la femme. *Nkeng* renvoie à la mort, le passage intermédiaire entre la naissance et la renaissance. La couleur bleue des vêtements liturgiques est synonyme du deuil chez les Fang. Enfin lors de *meyaya*, les initiés vêtus de blanc fêtent la renaissance et la communion avec les esprits.

Selon les circonstances, la thématique de la naissance ou celle de la mort est mise en avant au cours de la cérémonie et oriente le choix des chants et des scènes.

Ordre des nuits	Veillée	Première nuit	Deuxième nuit	Troisième nuit
Jour de la semaine	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi
popi	?	<i>disumba</i>	<i>kombi</i>	<i>meyaya</i> (ou <i>édèmba</i>)
fang	<i>efun bègn</i>	<i>efun ngoma</i>	<i>nkeng</i> (ou <i>awu</i>)	<i>awomo</i>
français	origine	naissance	mort	renaissance

Tabl.02 : Synthèse des dénominations des nuits

1.3.2 Phase

Plusieurs moments composent chacune des séquences nocturnes du rituel. On peut observer dans le déroulement de la cérémonie des répétitions de phases au sein d'une même nuit et entre les trois nuits. La présentation de ces catégories va suivre l'ordre chronologique de leur apparition.

Voici le tableau présentant les différents moments définis par les initiés comme « phases rituelles » pour chacune des nuits composant le rituel.

JEUDI	VENDREDI	SAMEDI
Prières ngoma et étam : 6h-9h-12h-18h	Prières ngoma et étam : 6h-9h-12h-18h	Prières ngoma et étam : 6h-9h-12h-18h
Ngoma asö nda		
Dzi ebogha		
Nginda	Nginda	Nginda (à minuit) (Nisi)
Prière Ngoma	Prière Ngoma	Prière Ngoma au nzimba
Nzimba	Nzimba	
Chants pour rentrer dans le temple	Chants pour rentrer dans le temple	
	Otanga nzimba	Otanga nzimba (Nisi)
		Ngoma (Nisi)
Ngoma	Ngoma	Ngoma (Meyaya)
Obango	Obango	Obango (Meyaya)
Prière Etam à 3h	Prière Etam à 3h	Prière kanga monga
Ngoma	Ngoma	
Obango	Obango	Obango (Meyaya)
Prière Ngoma à 6h	Prière Ngoma à 6h	Ngoma pour saluer les esprits

Tabl.03 : Protocole rituel

Deux prières Etam et *ngoma* rythment les trois journées : la prière Etam doit être réalisée à 9h, 15h, 21h et 3h par les *yombo* dans leur chambre « Etam yombo » tandis que la prière *ngoma* doit être exécutée à 6h, 12h, 18h et minuit par l'ensemble des initiés accompagnés de la harpe sacrée dans le temple. Selon la capacité des initiés à suivre l'exigence et la rigueur que demande le travail rituel, les horaires des prières sont respectés. Si le rituel a démarré en retard, l'essentiel, selon les initiés, est de réaliser cette prière, quelle que soit l'heure. Parmi ces prières, trois sont les plus importantes, celle à minuit, le jeudi (*dikobé yiya*), celle à 3h, le vendredi (*miwandzi miloria*) et celle à 6h, le samedi (*dikobé awéré kengé*).

La nuit de jeudi débute par la phase *ngoma asö nda* vers 20h. Avant la rencontre avec les entités spirituelles à minuit, les initiés se retrouvent à *ésaloma*, lieu où est conservée la harpe sacrée, afin d'emmener celle-ci au *mbandja*, endroit principal où va se jouer la scène rituelle et où vont être invoquées les entités spirituelles. A l'intérieur du temple est servi rituellement l'*eboga* par le *nganga* aux initiés.

Une fois que la harpe est installée dans le *mebongo*, c'est au tour des initiés de rentrer symboliquement dans le temple par la danse appelée *nginda* « marche à pied », danse groupée et serrée, par trois, mimant l'arrivée des entités spirituelles. Le groupe fait le tour de l'*otunga*, le poteau (ou la maison des morts), situé juste devant l'entrée du temple.

Les initiés se retrouvent ensuite au « *nzimba* » lieu de rassemblement qui leur est strictement réservé. Là chaque initié, au son de l'arc musical, se maquille selon l'image de l'entité spirituelle qu'il ou qu'elle incarne. Ainsi, la *yombo*, représentant la mère, la conservatrice, va apposer sur le front de chacun, selon l'ordre hiérarchique de chaque entité spirituelle incarnée, le *ba* ou *ézigo*, poudre de padouk, symbolisant par la couleur rouge le sang et le côté féminin de chaque initié. Puis, c'est au tour du *nganga* d'appliquer sur le front de chaque participant, le *foem* ou kaolin, symbolisant par la couleur blanche, le sperme et le côté masculin de chaque initié. Ensuite, chacun d'entre eux se maquille selon l'image de l'entité spirituelle qu'il a vu lors de sa vision initiatique.

À présent, les initiés parés de leurs multiples attributs incarnent les entités spirituelles, et vont pouvoir jouer sur la scène liturgique, les différents actes relatifs au mythe d'origine du culte, à la création du monde et au monde spirituel.

Deux principales phases vont se répéter en alternance : la phase *ngoma* et la phase *obango*. La thématique des chants est la même, c'est la nature du message qui diffère. La phase *ngoma* et la phase *obango* se distinguent par rapport aux instruments qui sont mobilisés et aux danses ou scènes évoquées. La phase *ngoma* dont le nom signifie « harpe » fait intervenir la harpe sacrée et la poutre frappée, alors que l'*obango* du nom de la danse « tourbillon » caractéristique de cette phase, fait entrer en actions l'ensemble des instruments à percussion. Au fur et à mesure que la nuit avance, l'exaltation des initiés et l'intensité musicale augmente pour atteindre son apogée lors des phases *obango*. L'effervescence est suscitée par les membranophones et idiophones et la multiplication des danses tourbillonnantes. Ces danses entrecoupant les scènes miment le tourbillon que réalise l'esprit lors de la naissance et de la mort.

Cette succession de moments caractéristiques vont être repris lors de la nuit du vendredi mais cette fois-ci en mettant en scène *awu*, la thématique principale, celle de la mort. Seules les

phases spécifiques à l'ouverture du rituel, l'arrivée de la harpe dans le temple et le service ritualisé de l'*eboga*, n'ont pas lieu. La phase *otanga nzimba*, spécifique aux nuit de vendredi et samedi, correspond à la rentrée définitive des initiés dans le temple. Elle symbolise le moment où le corps défunt est au cimetière. Enfin, la nuit du samedi, va reprendre les phases *nginda*, *otanga nzimba*, *ngoma* et *obango* selon deux thématiques : celle de la période où le mort est aux limbes (*nisi*) puis la renaissance de l'initié dans le monde spirituel (*meyaya*).

Concernant le déroulement des phases, la branche *disumba mongo na bata* pratique deux types de prières *étam* et deux types de *nzimba*. Chaque type correspond respectivement aux deux branches de *bwiti disumba*. Celle du *disumba mikongo* dirigée par Ntoutoume nze Amvame et celle du *disumba Assumgha Ening* pratiquée selon Ndong Obame Eya. D'après les initiés, *disumba mikongo* est la branche mère, la première qui a été initiée par Ntoutoume nze Amvame. Mais à cause de l'idolâtrie et des sacrifices exercés dans cette branche, Ndong obame Eya l'a réformée pour pratiquer le *bwiti* « sans sacrifice ». La base de leur pratique suit ces deux voies, l'originelle et la réformée. Ces deux pratiques ne peuvent être associées pendant un même rituel. Ainsi, pour telle circonstance, on pratiquera l'*étam* et le *nzimba* de l'une des deux branches. La première catégorie d'*étam* qui vient de Ndong Obame Eya, de la branche Assumgha Ening, est appelée *kasala muma*. La deuxième catégorie provenant de Ntoutoume nze Amvame, de la branche *disumba mikongo*, est appelée *ébébé kanong*.

1.3.3 Pièces musicales

Les chants sont les supports de la trame narrative de la cérémonie. L'ordre des textes est important car il retrace les trois étapes : la naissance, la mort et la renaissance du point de vue du mythe d'origine du *bwiti*, du monde terrestre et spirituel. Chaque phase possède un répertoire spécifique dont la thématique correspond à celle de la nuit dans laquelle elle s'inscrit. Concernant les phases répétées au cours des trois nuits, leur répertoire est scindée en trois thématiques : naissance, mort et renaissance. Ainsi, le *nginda*, le *nzimba*, le *ngoma* et l'*obango*, possèdent une liste de chants pour le répertoire de la naissance, un autre pour celui de la mort et un dernier pour celui de la renaissance. En outre, au cours de chaque nuit, les phases *ngoma* et *obango* se reproduisent en alternance. A chaque occurrence, les chants ne sont pas répétés. Chacune des réitérations de l'*obango* et du *ngoma* présente une succession de chants qui correspond à une partie de la liste du répertoire concerné mais dont l'ordre chronologique est respecté.

Servent alors de repères dans la complexe organisation rituelle, la dénomination des chants et leur appartenance à des répertoires dont la désignation correspond aux différentes phases de la cérémonie. Dans le travail d'analyse, l'unité rituelle de base choisie sera la pièce voco-instrumentale. Plusieurs paramètres interviennent dans la caractérisation de chaque pièce : de nature musicale, linguistique et corporelle.

Le rituel est organisé pour diverses circonstances cumulables. Ainsi, l'initiation ou le soin d'un malade peuvent se greffer sur n'importe quelle fête du calendrier liturgique. La caractérisation de telles circonstances est réalisée par l'ajout de chants, de scènes et de danses spécifiques à la thématique dominante. Concernant la pratique des cérémonies, les différences peuvent se situer au niveau du *nginda*, de l'*obango* et du *ngoma*. Par exemple, on ne célèbre pas les chants de la naissance de Jésus-Christ pour les fêtes de Pâques. Quant à l'initiation c'est surtout au niveau de l'*obango* que se jouent les variations. On adopte un *obango* féminin si c'est l'initiation d'une femme, et un *obango* masculin si c'est un homme. Il existe également un *obango* spécifique pour les fêtes spirituelles et un autre pour les fêtes terrestres.

2. Les composantes du rituel

2.1 Les quatre points cardinaux : éléments clés d'interprétation

Quatre points cardinaux (Nord-Sud-Ouest-Est) organise à la fois le temps et l'espace rituel. Le temple est divisé en quatre espaces définis : l'axe vertical sépare le côté droit du temple (féminin) du côté gauche (masculin). L'axe horizontal sépare l'entrée du temple représentant le monde terrestre et le fond du temple où se situe l'espace dans lequel est jouée la harpe sacrée symbole du monde spirituel. Le positionnement des quatre acteurs principaux (*kombo*, *yombo*, *kambo* et *nganga*) dans le temple représente la position des entités spirituelles au niveau des quatre points cardinaux.

Selon le mythe d'origine du monde, ces trois entités (le Créateur, le Transformateur et la Conservatrice) représentent la Trinité. Lors de la cérémonie, ce symbole apparaît à travers de nombreux éléments rituels comme, par exemple, à travers les trois joueurs de la poutre, ou encore les trois acteurs (*nganga* – *kombo* – *yombo*) qui se déplacent côte à côte lors de la scène représentant l'éclatement de l'œuf divin qui a fait naître les trois entités divines (Transformateur – Créateur – Conservatrice).

Chacune de ces entités possèdent un nom en fang et en *popi*.

Nom français	Créateur	Transformateur ou Jésus-Christ	Conservatrice	Archange Michel
Nom fang	<i>Zame ye Mebeghe</i> (indéterminable)	<i>Enon Mebeghe</i> (depuis la création)	<i>Nyingone Mebeghe</i> (femme)	?
Nom popi	<i>Ndzambi-Apongo</i>	- <i>Monga Benda</i> (jour où on a arrêté Jésus-Christ) - <i>Nzambi Kanda</i> (Dieu arrive sur terre)	<i>Égnépé</i> <i>Ou</i> <i>Dipuma</i>	<i>Ndzambi-Avanga</i>
Acteurs	<i>kombo</i>	<i>nganga</i>	<i>yombo</i>	<i>kambo</i>

Tabl.04 : Nom des entités en français, en fang et en *popi*

L'association symbolique de ces quatre points repose sur trois critères : le type de prière, l'heure à laquelle est réalisée la prière, et le nom de l'entité spirituelle. Ainsi, pendant le rituel, la prière *Etam* est réalisée à 3h, 9h, 15h et 21h tandis que la prière *Ngoma* a lieu à minuit, 6h, 12h et 18h. L'emplacement des quatre entités renvoie à la fois à la place des acteurs dans le temple et à la relation triadique entre le Créateur, le Transformateur et la Conservatrice.

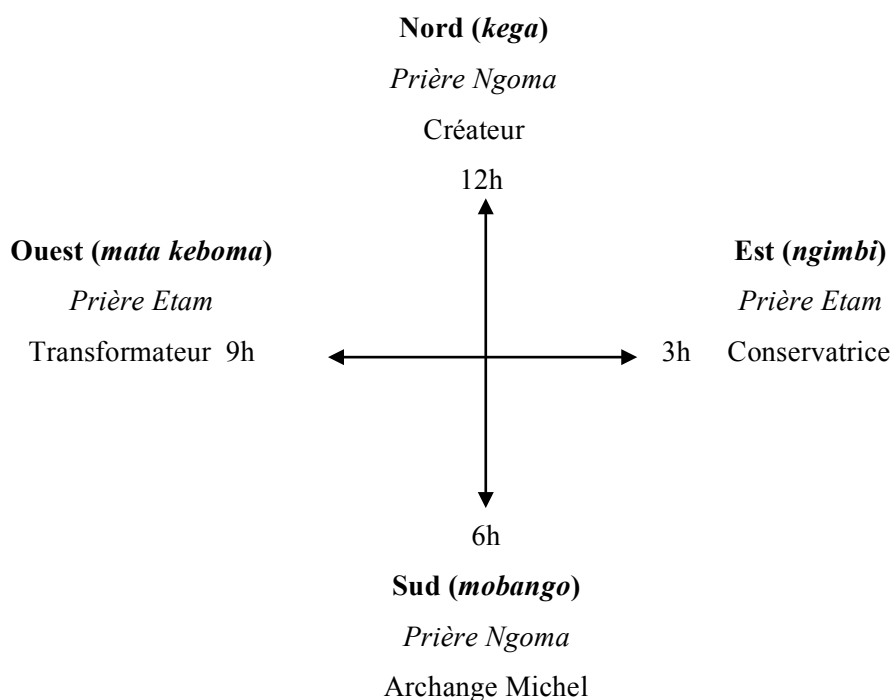


Fig. 01 : Schéma des quatre points cardinaux

2.2 Les lieux culturels

L'activité cérémonielle du *ngozo* se déroule dans l'espace culturel villageois composé des espaces suivants : le *mbandja*, l'*otunga* et le *nzimba*. Lors des initiations, d'autres lieux essentiels composent le paysage culturel pour les rites de purification comme la rivière *mesoso* ou l'arbre *ndzobo*, situés en forêt.

2.2.1 Nzimba

Le *nzimba* est le lieu où se rassemblent les initiés pour la préparation du rituel lors de la première nuit. Le terme vernaculaire désigne également la phase correspondante à cette réunion. Dans la communauté *disumba mongo na bata*, cet espace est aménagé en plein air, en retrait à gauche du temple. Adossé à la forêt, il se compose de simples bancs reproduisant l'organisation spatiale et la répartition des initiés dans le temple. La phase *nzimba* du vendredi se réalise souvent à l'intérieur du temple et l'emplacement des acteurs est différent. Les places entre *kambo / kombo* et *yombo / nganga* sont inversées. Le *kambo* se trouvant au fond du temple à la place du *kombo* et les *yombo* de l'autre côté du poteau à la place des *nganga*. Lors d'un *ngozo* dans un autre temple à Minvoul, le *nzimba* extérieur était situé en face de l'entrée du temple, et la position des acteurs suivait ce jeu de miroir.

2.2.2 Otunga

L'*otunga*, chambre de la naissance et de la mort, représente la double rupture du nouveau né, celle avec son « double » le placenta, et celle avec sa mère, à travers la coupure du cordon ombilical. La tradition fang veut que le cordon ombilical soit accroché et enterré sous le tronc d'un bananier que seules les femmes connaissent. Après trois jours, le cordon ombilical se métamorphose en « ange-gardien » dans la vie spirituelle et rend compte de chaque fait et geste du nouveau né. Lorsque le régime de banane est mûr, les femmes vont couper ce régime pour le manger. De même, le double placentaire est enterré soigneusement et discrètement par une femme au pied d'un arbuste dans la forêt qui représente l'*otunga*. Lors de l'initiation, les initiés vont chercher symboliquement cet arbuste en forêt pour le planter devant le temple et représenter la dette sacrificielle que le nouvel initié a payé. L'*otunga* est représenté par une petite guérite et est traduite par chambre de la naissance et de la mort.

Entre l'*otunga* et le *mbandja*, est entretenu au cours du rituel un feu (*mewuba* ou *ébéké*) qui symbolise le jour où Jésus-Christ a été arrêté et, de manière plus générale, le feu divin où toutes choses ont été créées.

Enfin, le *mbandja* concentre une grande partie des rites au cours du rituel. Dans la communauté « *disumba mongo na bata* » la maison principale où vit la famille sert également de temple.

2.2.3 *Mbandja*

Le temple concentre dans son espace intérieur la plupart des lieux culturels nécessaires au bon déroulement du rituel et comporte différents espaces et pièces associés à la spécialisation des fonctions assumées par chaque acteur.

Le lieu où se déroule l'essentiel des phases rituelles est la pièce centrale du temple. Cette dernière de forme rectangulaire se divise en plusieurs espaces définis et symboliquement marqués.

Dans le fond est aménagé un lieu à demi-fermé, le *mebongo*, où sont installés le joueur de la harpe sacrée, à ses côtés le *yembé* et devant lui les deux ou trois joueurs d'*obaka*. Cet espace est fermé au centre par un autel qui se situe dans le prolongement du centre du temple, celui du poteau à l'entrée, et enfin celui de l'*otunga* situé à l'extérieur. Le *mebongo* symbolise le monde spirituel. De chaque côté du temple est aménagée une chambre propre aux acteurs : celle des *nganga* et celle des *yombo*. Ces pièces appelées respectivement « étam *nganga* » (corps de garde) et « étam *yombo* » (la cuisine, ou salle d'accouchement) sont réservées spécifiquement aux hommes *nganga* et aux femmes *yombo* et leur permettent de se préparer et de se maquiller pour les différentes danses qu'ils doivent exécuter au cours du rituel.

La structure du temple repose sur deux métaphores : celle des parties du corps d'un homme androgyne et celle des quatre points cardinaux.

Koko nango nda est le nom du premier temple *bwiti* dans le monde des morts qui a été construit sur terre le jour de l'initiation de *Ekang Mugu*, la première femme à avoir découvert l'*eboga*. Ainsi, la structure du temple symbolise les différentes parties du corps de la première initiée sacrifiée ou celles du corps d'un homme androgyne. Le temple représente le corps couché sur le dos, avec au fond, sa tête (ou sa bouche) représentée par le *mebongo* ; le centre symbolise le cœur ; le poteau à l'entrée, son sexe. Le côté droit du corps représente le côté masculin et celui de gauche, le côté féminin. Pour déterminer le côté droit et le côté gauche du

temple, on doit se baser par rapport à la droite et à la gauche du corps couché. Pour cela, on doit se situer à l'intérieur du temple et regarder vers l'extérieur, où se trouve l'*otunga*. Ainsi, vue de l'intérieur, l'entrée du temple se fait par le côté gauche du poteau, qui représente la naissance et le côté féminin, tandis que la sortie du temple se fait par le côté droit du poteau qui symbolise la mort et le côté masculin.

Selon les quatre points cardinaux, l'axe vertical qui divise le temple en deux parties renforce la dichotomie masculin / féminin. Le côté gauche comporte les femmes initiées et la chambre des *yombo*. Le côté droit comprend les hommes initiés et la chambre des *nganga*. Le passage entre les deux côtés du temple est codifié. Le poteau (*mezimba ka*) représente le passage de la vie spirituelle à la vie terrestre par l'accouchement mais de manière plus générale le long parcours de tout un chacun : la naissance, la mort et la renaissance. Ce chemin entre la vie terrestre et la vie spirituelle est représenté par l'axe médian imaginaire qui se situe entre le poteau et l'autel. Ainsi, pour ne pas transgresser ce parcours, tout initié, en dehors des rites et danses spécifiques, doit passer à l'arrière de ce poteau (toujours vu de l'intérieur). Pendant l'initiation, la phase durant laquelle l'initié est assis devant le poteau correspond au moment où la communauté lui demande s'il a mangé le bois sacré et le moment où il prête serment devant la communauté. « Pour naître, toute personne passe par *mezimba ka* ».

Le centre du temple représente le cœur de la femme et le centre de l'univers, point de croisement entre les axes Nord-Sud et Est-Ouest. Le deuxième axe médian horizontal (est-ouest) divise la pièce centrale en deux parties qui symbolisent respectivement à l'entrée du temple, la vie terrestre où le *kambo* est gardien du temple, et au fond du temple, la vie spirituelle où le *béti* est le messager entre les deux mondes. L'autel, situé juste devant le *mebongo*, où est réalisé le service de l'*eboga*, représente à la fois le trône divin après la résurrection mais également le lieu de prière « où l'on récite l'évangile ».

Enfin *mesuka* et *ésaloma* sont deux autres chambres rituelles attenantes à la pièce centrale du temple. La première, derrière le *mebongo* constitue l'endroit privilégié du *kombo mesuka* principalement lors des initiations, où se transmettent les secrets et sont réalisées les prières spécifiques pour l'initié. La seconde, plus en retrait derrière le temple, sert de lieu de conservation de la harpe sacrée ainsi que de l'ensemble des objets cultuels. Lors d'une initiation, elle sert de chambre pour l'initié. On y fait également les divinations (*consultation*) avant l'organisation d'un *ngoza*. On s'y réunit également pour discuter et parler « bwiti ». Plusieurs règles doivent être respectées : on doit se déchausser et porter un chapeau ou foulard sur la tête avant de rentrer, comme dans le temple, lors de la pratique rituelle. Toute personne

qui rentre dans cette pièce que ce soit pour balayer, réparer la harpe, ou prier, doit faire abstinence sexuelle le jour d'avant.

Voici le schéma représentant les lieux rituels et les numérotations correspondantes à celles données dans le tableau suivant.

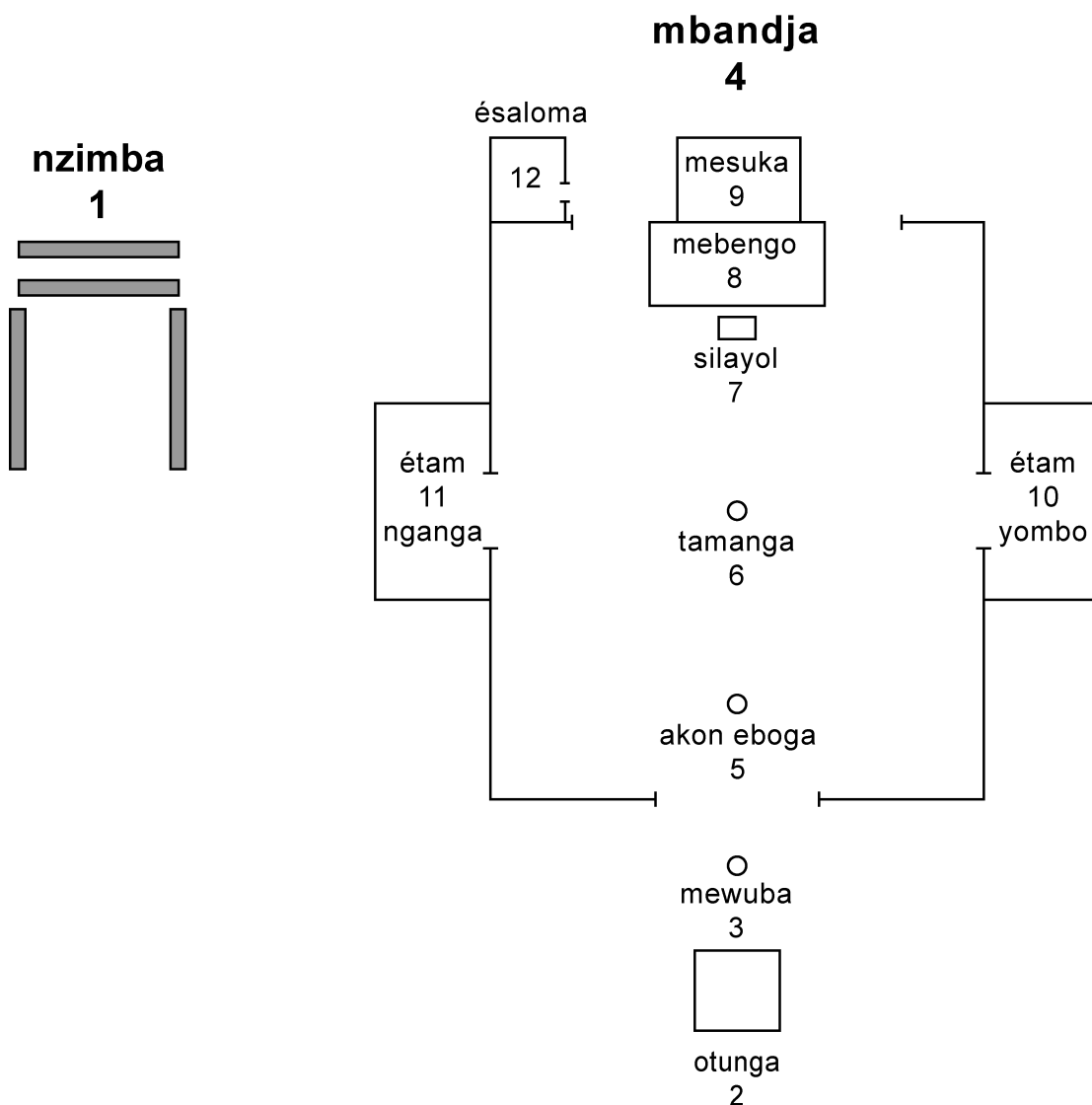


Fig.02 : Schéma des lieux culturels

Le tableau suivant récapitule les différents lieux culturels avec leurs dénominations en fang, en *popi* (langue rituelle), leurs significations et leur description endogène (fonctions rituelles et symbolismes).

Dénomination vernaculaire		Traduction	Numéro dans le schéma	Description endogène	
Fang (1)	Popi (2)			Fonction rituelle	Symbolisme
<i>esök</i>	<i>nzimba</i>	Salle de réunion des initiés	1	Lieu de réunion des initiés le jeudi pour préparer le rituel et la rencontre avec les entités spirituelles. Le vendredi, le <i>nzimba</i> est souvent réalisé dans le temple.	La salle d'accouchement / La tombe
?	<i>otunga</i>	Chambre de la naissance et de la mort	2	Les initiés dansent autour de l' <i>otunga</i> lors de certaines phases.	Lieu qui symbolise l' <i>otunga</i> , l'arbre où on enterre le placenta à la naissance du nouveau né.
dzi	<i>mewuba</i>	feu	3	Ce feu sert à allumer les torches indigènes pour les rites de purification.	Foyer qui a été allumé à partir du moment où on a arrêté Jésus-Christ. C'est autour de ce feu que les gens se sont réunis pour faire arrêter Jésus-Christ, c'est le feu de la sorcellerie (dzi ngwel). Mais c'est également le feu divin, « la où toutes les choses sur terre ont été créées ».
nda ngoma	<i>mbandja</i> <i>mongonga</i>	(1) demeure de la harpe / (2) Temple, lieu sacré	4	Lieu de prière collective	Il symbolise le corps de la femme et l'aménagement de l'espace rituel suit les quatre points cardinaux de l'univers.

Dénomination vernaculaire		Traduction	Numéro dans le schéma	Description endogène	
Fang (1)	Popi (2)			Fonction rituelle	Symbolisme
Mezimba ka	<i>Akon eboga</i>	(1) poteau / (2) long parcours de tout un chacun	5	Pendant l'initiation, le poteau est le lieu où l'initié prête serment devant la communauté. Lors des danses, il symbolise le passage entre les deux mondes.	Le poteau symbolise la femme, le passage pour toute naissance et de manière plus large le long parcours de tout un chacun : naissance - mort – renaissance.
ézezang	miwandzi na go silayol / tamanga	(1) cœur de l'homme / (2) centre du temple	6	Les danses et actions rituelles sont réalisées autour de ce centre.	Le centre du temple symbolise à la fois le cœur de l'homme et le centre de l'univers.
Si nganga	<i>silayol</i>	autel	7	Une bougie et les objets rituels sont posés sur l'autel. Service de l' <i>eboga</i> se fait devant l'autel. Les 3 <i>nganga</i> sont positionnés devant l'autel selon les rites.	Représente l'endroit où après la mort on est placé sur le trône divin. Renvoie là où Dieu était au-dessus des eaux, là où il a travaillé.
Si ngoma	<i>mebongo / nasoko</i>	La bouche, le ciel, la tête	8	Lieu « technique » où est joué la musique	La machine rituelle, le ciel, le monde divin
eye ayat	<i>mesuka senge</i>	pièce du <i>kombo mesuka</i> .	9	Pièce d'initiation, où se disent les secrets et prières.	

Dénomination vernaculaire		Traduction	Numéro dans le schéma	Description endogène	
Fang (1)	Popi (2)			Fonction rituelle	Symbolisme
?	<i>étam yombo</i>	La cuisine ou la salle d'accouchement	10	Salle d'accouchement lors de la naissance. Pièce où se préparent les <i>yombo</i> . Prière Etam réalisée dans cette pièce.	Le côté féminin : salle d'accouchement, l'écume, la mer, l'eau, la nuit, le sol, la lune
aba be fam	<i>étam nganga</i>	Le corps de garde	11	Pièce où les <i>nganga</i> se préparent pour les danses.	Corps de garde des hommes
nda me ngoma / nda éki	<i>ésaloma</i>	Chambre de la harpe / Congé de maternité	12	Lieu de conservation de la harpe sacrée et des objets rituels. Lieu de divination Chambre où l'initié dort lors de l'initiation.	Chambre de maternité.

Tabl.05 : Lieux culturels

2.3 Le statut des initiés

Pendant la cérémonie, il existe deux types d'initiés : les principaux acteurs (dont le nom désigne la fonction qu'ils occupent dans le temple et dans le déroulement du rituel) et les simples « banzi ».

Quand Dieu a donné vie à l'univers, il a créé les quatre points cardinaux. Quatre acteurs, le *kombo*, la *yombo*, le *kambo* et le *nganga* siègent aux quatre coins du temple qui les représentent.

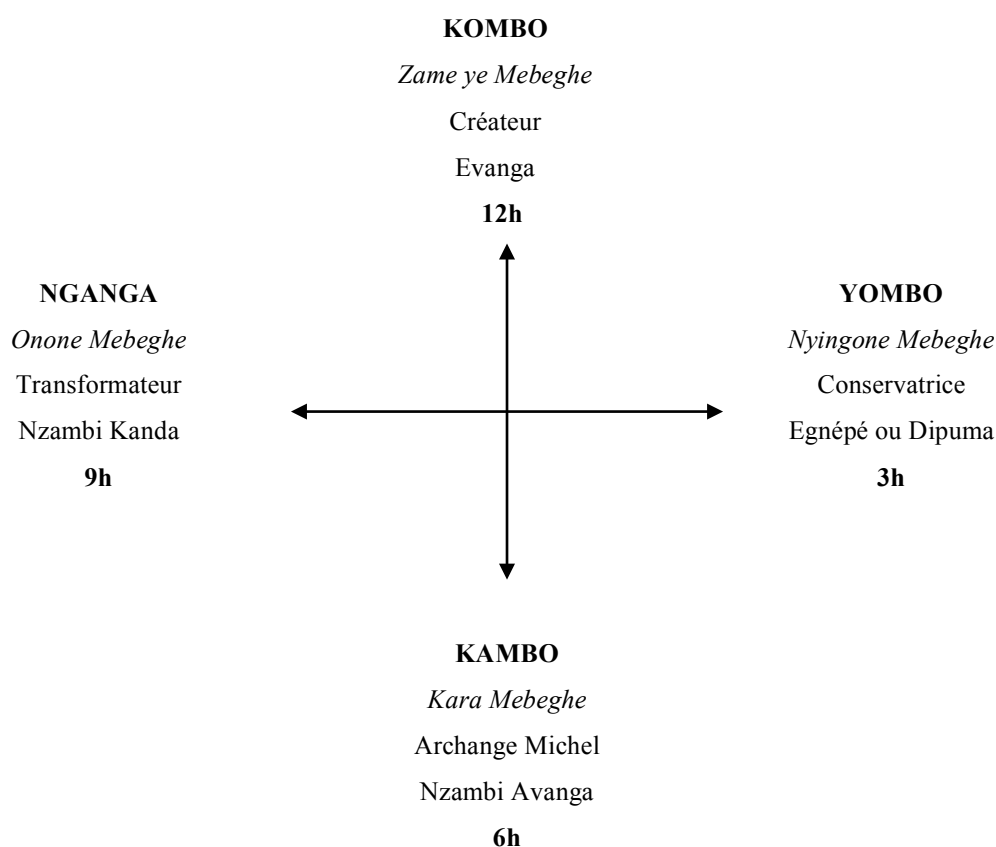


Fig.03 : Les quatre acteurs principaux incarnant les entités mythiques et spirituelles

A ces quatre personnages s'ajoutent deux autres acteurs dont le rôle est essentiel dans la direction de la cérémonie : le *béti* (harpiste) et le *yembé* (celui ou celle qui entonne les chants). Ils se situent dans le *mebongo*, au fond du temple.

La fonction qu'occupe l'initié pendant le rituel est déterminée par le nom reçu pendant l'initiation et l'esprit perçu lors de la vision initiatique. Cependant, il est préférable d'être polyvalent, c'est-à-dire connaître les fonctions des autres acteurs. Cela permet d'un rituel à

l'autre d'occuper des rôles différents selon les places vacantes. Par exemple, si le *nganga* est absent à un moment donné de la cérémonie, celui qui connaît cette fonction et ne possède pas de rôle spécifique durant cette phase, peut le remplacer. Là encore, l'accomplissement du geste du point de vue formel prime par rapport au statut de l'acteur ou à la signification que ce dernier peut en avoir.

Chaque acteur va être présenté selon le rang hiérarchique qu'il possède au sein de la communauté suivant un ordre croissant.

2.3.1 *L'identité rituelle de kambo*

Le *kambo* est considéré comme le gardien de la cérémonie, chargé de la sécurité et de la discipline. Peu avant le commencement du rituel, il s'occupe de l'organisation matérielle en désignant à chacun les tâches à réaliser. Pendant la cérémonie, il a pour fonction d'ouvrir et de refermer les portes du ciel et d'annoncer le changement des phases. Assis à l'entrée du temple, il observe les entrées, les sorties et le déroulement des rites. Il doit également surveiller attentivement à ce que les lumières du temple et le feu extérieur ne s'éteignent pas. Si tel acteur n'accomplit pas correctement les rites, le *kambo* peut interrompre son action en formulant « *banzi nima na kombo di nganga bokaye !* ». Cependant, par rapport à l'entité spirituelle qu'il incarne, il doit demander l'accord au *kombo* pour arrêter la cérémonie : l'Archange Michel ne peut décider sans l'accord du Dieu créateur qui surveille. Le *kambo* a pour rôle également de réprimander ceux qui ne participent pas assez activement aux chants et aux danses et vient sanctionner tout initié rattrapé par le sommeil. Rester éveillé est le premier combat contre les sorciers. Faire respecter le bon accomplissement des rites et des horaires, telle est la difficile tâche du *kambo*.

Attributs rituels :

Le *kambo* se présente coiffé d'un chapeau en forme de calot militaire (*ntom*), d'un haut (*mfona*) et d'un bas (*sore*) de couleur rouge, bleue et blanche selon la nuit dans lequel il apparaît. Les deux principaux objets rituels qu'il possède sont le sifflet (*élong*) et l'épée (*okeng*, en fang ou *ngi mbi* en popi) qui symbolise la défense spirituelle guidée par l'Archange Michel.

2.3.2 L'identité rituelle de yombo

La *yombo* représente la « conservatrice », Eve, *Nyingöne*, Marie et la mère de tout un chacun. Plusieurs *yombo* apparaissent au cours du rituel. Dans la chambre qui leur est réservée (*étam yombo*), elles réalisent la prière Etam et se préparent pour les danses. Deux *yombo* possèdent un rôle particulier : *miasi* s'occupe de la préparation de l'*ézigo* (en fang, poudre rouge de padouk) et *mbiale be yombo* se tient à droite devant l'entrée de la chambre pour ouvrir et fermer le rideau lors de la sortie et du retour des *yombo* dans leur pièce.

Les *yombo* ont pour fonction d'apprêter l'*eboga* et les autres préparatifs nécessaires à la pratique rituelle. Au cours de cette dernière, elles s'occupent des différents services (boissons, *ba*, cigarette...) et sortent généralement de leur chambre par trois pour danser sur la scène principale, au centre du temple.

Attributs rituels :

La *yombo*, coiffée d'un foulard (*eyak*), porte une robe (*ézingi*) avec un tablier, un foulard autour du cou (*sam*), une ceinture (*nköle étö*) et une cordelette (*nköle misingha*) au niveau de la poitrine. Lors des danses dans le temple, les *yombo* sortent de leur chambre portant sur leur hanche une ceinture de grelots (*bituga* en fang, *ekopé* en popi) qui symbolise les esprits comme celui de la première femme de la création, *nyingöne mebeghe*, dont émane tous les initiés. Le déhanchement rapide secoue les grelots et fait scintiller le petit miroir incrusté au centre. Certaines portent également à la main des fleurs et une jeune pousse de palmier. Les trois *yombo* symbolise les trois femmes qui étaient présentes quand Jésus-Christ est ressuscité : la première portait une fleur (*évele*) représentant l'amour et l'alliance spirituelle ; la deuxième avait le parfum (*yomé* ou *olobina*) qui sert à embellir le mort et la troisième portait la poudre (*ndök asu*) représentant l'esprit. Le parfum et la poudre sont également utilisés par les autres initiés lors de la séance de *nzimba* pour se maquiller et incarner les esprits. La *yombo* distribue également de jeunes pousses de palmier (*melen*) aux initiés pendant cette phase. Ces derniers l'attachent au poignet ou le fixent sur la tête : il est appelé « secret » (*megondo mebongo* en popi) car lorsqu'on l'attache, on réalise une prière.

La pâte rouge de *padouk* (*ézigo zamiwonda* en popi, *ési* en fang), symbolisant le sang de la première accouchée, est fabriquée dans la chambre des *yombo* par *miasi* pour les séances de maquillage au *nzimba*.

2.3.3 L'identité rituelle du *nganga*

Le *nganga* représente le Dieu créateur, Adam, Joseph (le père de Jésus-Christ), le père de tout un chacun. Pendant la cérémonie, il s'occupe du service ritualisé du bois sacré, donne l'ordre du jour sur la cause de la cérémonie et mime les scènes qui lui sont destinés. Il possède un rôle d'animateur comme la *yombo* pour les danses collectives et oriente les initiés assis le long des deux côtés du temple lorsqu'il faut se lever au cours de certains rites.

Attributs rituels :

Le *nganga* est coiffé d'une calotte (*ntom*) de couleur rouge et porte un haut (*mфона éwoma*), un bas ou un pagne et une ceinture rouge. Les vêtements liturgiques sont de couleur rouge, bleue ou blanche selon la thématique de la nuit. Suivant les rites, le *nganga*, lors des discours, agite le hochet (*ngniass*) et le chasse mouche (*akpwasa*) en signe de pouvoir.

Comme pour le *ba* préparé par les *yombo*, les hommes préparent la pâte blanche, le kaolin (*foem*) qui symbolise le sperme, le côté masculin.

2.3.4 L'identité rituelle du *yembé* et de *dunga*

Le *yembé* est généralement un homme et la *dunga* une femme. Ils ont tous les deux la même fonction : celle d'entonner les chants. Le *yembé* entonne généralement les chants du *nginda*, ceux du *nzimba* et les récits de l'*obango*. Il maîtrise tous les récits et le répertoire vocal. C'est lui le « connaisseur ».

Dunga entonne le répertoire du *ngoma*, ceux du *mongongo* et les énoncés de certains chants. Elle s'occupe également de balayer et de décorer le temple.

Attributs rituels :

La *dunga* est coiffée d'un foulard (*éyak*) et porte une robe (*ézingi*) avec une ceinture rouge (*nkôle éto*). Lors de certains chants elle agite un grelot (*ngola* ou *ango*)

Le *yembé* est coiffé d'une calotte (*ntom*) de couleur rouge et porte un haut (*mфона éwoma*) et un bas (*sore*). Les vêtements liturgiques sont de couleur rouge, bleue ou blanche selon la thématique de la nuit.

2.3.5 L'identité rituelle du *béti*

Le harpiste est le messager. La harpe permet de transmettre les messages entre les vivants et les morts. Assis au fond du temple, il travaille pour les esprits et prie. Pour cela il doit suivre le principal interdit : l'abstinence sexuelle les jours précédant la cérémonie afin d'être « pur » pour jouer de la harpe sacrée. Les deux à trois joueurs de poutre devant le harpiste sont ses acolytes. Ils doivent suivre les mêmes interdits et possèdent le même rôle. Ils participent à la prière en suivant le rythme du jeu de la harpe.

Attributs rituels :

Le *béti* est coiffé d'une calotte (*ntom*) de couleur rouge et porte un haut (*mfonta éwoma*) et un bas (*sore*) et une ceinture. Les vêtements liturgiques sont de couleur rouge, bleue ou blanche selon la thématique de la nuit. L'objet rituel principal avec lequel il « travaille » est la harpe sacrée.

2.3.6 L'identité rituelle du *kombo*

Le *kombo* possède de très grandes connaissances et le pouvoir d'initier. Propriétaire du temple et de la harpe, il a pour fonction lors du rituel d'organiser et de diriger le déroulement des fêtes et des initiations.

Lorsqu'il y a au moins deux *kombo*, deux types de fonctions sont assumées :

Retiré pendant toute la cérémonie dans la salle appelée « mesuka » (endroit spécifique, situé derrière le *mebongo*, où l'on initie les personnes,), le *kombo mesuka* supervise l'ensemble du rituel à travers la fenêtre placée au dessus du *béti*. Il exerce différents rites, comme les prières, dans cette salle.

Le *kombo ya bangane* reste en étroite communication avec le *kombo mesuka* et dirige la pratique rituelle au côté des *nganga*. Il conseille les initiés à travers ses différentes interventions.

Pour devenir *kombo*, il faut passer sept étapes qui correspondent aux **7 sacrements**.

Le premier, *memana mabongo* correspond à la première initiation où le néophyte devient *banzi* en mangeant le bois sacré. C'est la naissance spirituelle.

Le second, *madouta na motunga* correspond à l'alliance spirituelle conclue avec un esprit « saint ».

Le troisième, *mabata ndzobo na kombo*, est le « sacrement de confirmation et de purification spirituelle ». L'initié signe le pacte avec l'esprit de ne plus « pécher ».

Le quatrième, *matoma nago tsengé*, concerne le sacrement de l'élévation spirituelle.

L'initié voit l'esprit dans la vie spirituelle.

Le cinquième, *mavigi nabo kuka za miwondzi*, correspond au sacrement de l'ordre doctrinal.

L'initié organise un sacrifice sous forme d'offrandes pour faire rentrer l'esprit chez lui.

Le sixième, *maka bonga okos-kosa za mengangai* est le sacrement de l'ordre du pouvoir initiatique. Une cérémonie est organisée pour marquer la première initiation réalisée par le futur *kombo*.

Le septième, *mabata endembé éni ni na bakoto bengoyé*, concerne le dernier sacrement, celui de l'ordre du pouvoir doctrinal. Il clôture tout ce chemin parcouru par l'initié.

A l'issue de ces sept sacrements, l'initié devenu *kombo* possède désormais le pouvoir d'initier.

Plusieurs interdits sont assignés au *kombo* : ne pas suivre une femme la journée ; ne pas sortir en vampire ; ne jamais oublier le pacte signé avec les esprits ; ne pas mentir, surtout aux initiés...

C'est lui le « père » de l'ensemble des individus qu'il a initiés et connaît les secrets qu'ils ont confessés lors de leur initiation. Il possède donc un pouvoir influent sur ses relations avec ces derniers et sur la communauté tout entière.

Attributs rituels :

Le *kombo* coiffé d'une calotte rouge porte une tunique avec une ceinture rouge. Il tient à la main le chasse mouche (*mbunda* en popi, *memvuya* en fang) symbole du pouvoir.

D'autres objets rituels sont utilisés au cours de la cérémonie. La décoration du temple se compose de jeunes pousses de palmier raphia (*alomba* en popi, *tombalen* en fang) accrochées en l'air qui symbolisent la femme. Les bougies d'encens (*otsa*) servent à anéantir la puissance des mauvais esprits. De même chaque *banzi* doit porter avec lui une bougie ou lampe (*édendang*) qui représente la lumière des esprits. Enfin, l'éventail (*épépé* en popi, *ofepéga* en fang) utilisé dans différents rites est associé au signifié de l'air qui ne peut être matérialisé : l'air avant la création, le dernier soupir de l'homme rendant l'âme ou encore la sortie de l'esprit de la tombe avant la renaissance.

Enfin, aux côtés des initiés « acteurs » qui s'occupent de réaliser certains rites spécifiques, les autres membres de la communauté participent aux chants et aux danses collectives. Le temps de la cérémonie, ils incarnent également les esprits.

2.4 L'instrumentarium

Au cours des cérémonies, la musique est omniprésente. Tous les actes rituels (déplacement, chorégraphie, gestuelle, mise en scène, prière, service) sont chantés et les différents moments de la cérémonie sont marqués par la présence sur la scène liturgique de plusieurs instruments de musique.

La description de ces instruments va s'accomplir en trois étapes : leur signalement organologique et leur technique de jeu ; le moment et le lieu où ils interviennent et les représentations qui leur sont attribuées.

2.4.1 Organologie et technique de jeu

La description organologique des instruments de musique se base sur la classification de Curt Sachs et Eric von Hornbostel (1914). Selon cette catégorisation scientifique basée sur le critère de la matière sonore vibrante, on peut classer les instruments selon quatre catégories : cordophones, membranophones, idiophones et aérophones.

Les cordophones correspondent aux instruments constitués d'une ou plusieurs cordes dont la mise en vibration par pincement, percussion ou frottement produit un son. L'arc musical et la harpe font partie de cette catégorie scientifique.

Okongo ou bègn (en fang) et *mongongo* (en popi) désigne l'arc musical. Cet instrument est constitué d'une branche de bois recourbée et d'une liane (de l'écorce du palmier-rotang) taillée en une mince lamelle qui est fixée aux deux extrémités du bois. Un nœud est fait à l'une des terminaisons de cette liane. Ce bout est ensuite coincé dans la fente (réalisée dans le sens de la longueur) de l'une des extrémités la plus épaisse du bois recourbé. La liane est ensuite enroulée une ou deux fois autour d'une des terminaisons du bois et est tendue en l'attachant à l'autre extrémité. Au dernier tour, le bout de la liane est fixé sous l'une des spires. Ce système de fixation permet de régler la tension de la liane afin d'ajuster à la hauteur voulue le son de la « première » fondamentale de l'arc musical.

Concernant la position de l'instrumentiste : le musicien est assis, l'extrémité droite de l'arc musical repose contre son menton et sa joue droite, le bas du bois recourbé repose sur le genou gauche, et enfin sa main gauche tient l'autre extrémité de l'instrument de sorte que ce dernier se positionne de manière oblique par rapport au musicien.

Deux accessoires sont associés à l'arc musical : une fine baguette en bois, souple et légère, (tenue à la main droite) sert à percuter la liane pour la faire résonner et un petit bâton en bois

assez épais (tenu à la main gauche) est utilisé pour tendre la liane afin de produire un deuxième son fondamental autre que le son de la liane seule. Le premier son fondamental est réglé par l'intermédiaire du système de fixation de la corde et le deuxième son est déterminé par l'emplacement du petit bâton sur la liane. Le deuxième son est choisi ici précisément un ton au-dessus de la hauteur du premier son fondamental.

Concernant la technique de jeu spécifique de la main gauche : l'arc est bloqué entre l'index et le majeur, et le bâton de bois épais est inséré entre le pouce et l'index, l'auriculaire pouvant exercer le rôle de contrepoids.

La fine baguette à la main droite percute la liane entre l'extrémité droite de l'instrument et la bouche du musicien, donc sur un espace très restreint.

Enfin, le musicien laisse la liane passer entre ses lèvres entr'ouvertes. D'un point de vue de la physique acoustique, chaque son comporte une série d'harmoniques. Le musicien, à l'aide de sa cavité buccale, servant de résonateur, sélectionne et amplifie telle ou telle harmonique contenue dans l'un des deux sons fondamentaux et crée une mélodie au dessus des sons fondamentaux de l'arc musical.

Le deuxième cordophone dans l'orchestre rituel est la harpe *ngoma* (en fang). Elle est souvent désignée en français local par le terme « cithare », raison pour laquelle on retrouve ce terme dans de nombreux écrits anthropologiques. L'utilisation de ce terme vient sûrement d'une transposition du critère de classification du « mvet », instrument à cordes de prédilection dans la tradition fang et dont la facture renvoie à la catégorie organologique de la cithare.

La harpe anthropomorphe à 8 cordes, est composée de trois éléments : la caisse de résonance, constitué du corps et du prolongement supérieur (la tête anthropomorphe) ; la crosse, sur laquelle huit chevilles sont fixées ; enfin, les cordes, tendues obliquement entre la crosse et la caisse de résonance de l'instrument, sont attachées au bois longitudinal fixé en dessous de la peau couvrant la caisse de résonance et leur tension pour les accorder se fait avec les chevilles.

Le *béti* tient son instrument verticalement en plaçant la partie supérieure de la caisse de résonance contre son épaule gauche. Lorsque le harpiste joue au fond du temple, la harpe est posée par terre sur la peau de civette (animal ayant montré le chemin à la première initiée). Pour d'autres rites, lorsque le harpiste joue debout ou en marchant, il porte la harpe à l'aide d'une ficelle tenue à l'épaule gauche.

Pour chaque main, la technique de jeu fait intervenir le pincement des cordes avec le pouce et l'index (et parfois le majeur). La main droite joue principalement sur les quatre cordes les plus graves (du bas) et la main gauche sur les 4 cordes du registre aigu (du haut).

Deux types de harpe interviennent au cours de la cérémonie, la grande harpe sacrée qui est utilisée majoritairement et la petite harpe qui intervient pour certains rites. La facture entre ces deux harpes est la même, seules la taille et la nature (sacrée et non sacrée) de chaque instrument diffère.

La catégorie des membranophones regroupe les instruments de musique composés d'une ou deux membranes mise(s) en vibration par percussion, par frottement ou par pincement. Les membranes sont tendues sur différents types de résonateurs ou sur de simples cadres.

Deux instruments font partie d'un type de catégorie de membranophone à peau lacée :

l'*osumba* (popi) ou *éti abo* (fang) est un petit tambour qui se joue avec une baguette. Il a pour fonction de donner la référence temporelle et le tempo. Le deuxième plus grand que le premier, s'appelle *metèmbo* (popi) ou *mbè* (fang). Il se joue avec deux baguettes, les deux mains ou encore une main et une baguette. La peau utilisée pour la membrane de ces tambours vient de l'antilope (*so*, en fang).

La catégorie des idiophones regroupe les instruments dont la mise en vibration se fait à partir du matériau qui le constitue. L'émission du son peut se produire par entrechoquement, par percussion à l'aide d'un corps étranger (de matériau différent), par pincement ou par friction.

Les instruments du culte du *bwiti* appartenant à cette catégorie sont mis en vibration par entrechoquement ou par percussion.

La poutrelle frappée appelée *obaka* (popi) ou *minpkwaghara* (fang) utilise le mode de mise en vibration par percussion. Cette poutre en bois, posée sur deux socles est frappée par deux ou trois musiciens à l'aide de deux baguettes chacun. La grosseur des baguettes étant différente pour chaque musicien.

De même, le *nkul*, tambour à fente en bois est joué par un musicien avec deux baguettes. Ce tambour de forme rectangulaire et circulaire comporte deux ouvertures sur sa face supérieure dans le sens de la longueur. Selon l'endroit où le joueur frappe les baguettes deux sons distincts composent le jeu du musicien.

Enfin, le *kame lingha* (popi) ou *ngong* (fang) est ici une bouteille de gaz transformée en tambour sur laquelle le joueur frappe avec deux baguettes. La matière métallique de cet objet

transformé en instrument de musique a été privilégiée en raison de sa sonorité et de la forte résonance qu'elle procure.

Les autres instruments dont la mise en vibration se fait par entrechoquement sont la cloche, le hochet et les sonnailles. Plusieurs cloches (*alonga*, en fang) de même type à battant interne sont utilisées au cours de la cérémonie. Selon leur emplacement et leurs fonctions elles possèdent différents noms que l'on présentera ci-après.

Les hochets (*ngniass* en fang, ou *tsoki* en popi) sont composés de deux coques circulaires (*minbang*) dans lesquelles sont enfermées de petites graines (*mefé minkal*). En secouant le hochet, les graines percutent les parois de la coque et produisent un son de frottement.

Enfin une dernière catégorie, le grelot utilisé par la *dunga* ou *yembé* mais également pour certains rites par les *yombo* est appelé *ngong*. Il comporte une coque en métal et à l'intérieur une bille de métal qui fait résonner le grelot en percutant la paroi qui est fendue.

La dernière catégorie organologique concerne les aérophones et regroupe un grand nombre de spécimens différents dont la matière sonore vibrante est l'air. Deux types d'instruments du *bwiti* appartiennent à cette catégorie.

Le premier est le sifflet (*élong*, en fang), qui est un type de flûte à embouchure terminale avec conduit d'air aménagé dont la mise en vibration se fait grâce à l'envoi d'un jet d'air sur un biseau.

Le deuxième est la corne d'antilope (*nlak-envul*) qui est une trompe à embouchure latérale en corne.

2.4.2 Lieu et moment où interviennent les instruments de musique

L'arc musical, *mongongo*, intervient pendant le *ngozo*, uniquement pendant le *nzimba*, lieu de rassemblement des initiés au début des nuits de jeudi et de vendredi pour se parer des ornements rituels. Ce lieu se compose de trois côtés reproduisant les trois espaces définis du temple : le *mebongo* au fond, le côté droit en regardant vers le fond du temple où sont assises les femmes et le côté gauche où sont placés les hommes. Le joueur d'arc musical est placé au fond du *nzimba* tout comme le harpiste au fond du temple.

La harpe *ngoma* est emmenée de sa chambre *ésaloma* au temple au début du rituel. Ensuite, elle entre en jeu dans le *mebongo*, accompagnée de la poutre, lors de la phase *ngoma*. Les trois joueurs de poutre se situent devant le harpiste. La prière *ngoma* (*kanga monga*) est

réalisée avec la harpe sacrée seulement. A la fin de la cérémonie, cette dernière sort du temple, salue les esprits et est accompagnée par l'ensemble des initiés dans sa demeure.

Les hochets et grelots sont utilisés de manière quasi-permanente au cours du rituel.

L'*osumba*, le *metembo* (membranophones), le *kame lingha* et le *nkul* (idiophones) sont joués par les hommes lors des phases *obango* et *otanga nzimba*.

Enfin, la cloche, la trompe et le sifflet interviennent de manière ponctuelle au cours du rituel : la cloche sert à signaler le début ou la fin d'une pièce ; la trompe sert à indiquer un changement de phase ; la trompe et le sifflet servent à appeler les Esprits ou souligner leurs présences au cours de certaines pièces.

2.4.3 Représentations symboliques des instruments de musique

Parmi les instruments de musique rituels, trois sont considérés par les initiés comme primordiaux : l'arc musical, la harpe et la poutre.

Au-delà de la pratique musicale, chaque instrument possède un rôle symbolique fort. Ainsi chaque instrument est considéré par les initiés comme un objet cultuel en soi, dont les attributs intrinsèques (visuels et sonores) constituent des signifiants essentiels dans l'interprétation de l'univers symbolique du rituel. En interaction avec les chants, les chorégraphies et les acteurs principaux du rite, les trois instruments renvoient aux différentes entités spirituelles et mythiques.

Selon le mythe d'origine de la découverte du secret de l'*eboga*, les instruments de musique viennent de la vie spirituelle. Ils ont été créés par *Nzame Mebeghe*, à savoir, *Nzame* fils de *Mebeghe*, les deux premiers ancêtres-moniteurs de la généalogie mythique de la population fang (Mbot 1975 : 112-114). Les instruments du culte sont la matérialisation de l'image que les premiers initiés ont perçue dans le monde spirituel. Ils sont à la fois des objets sacrés et des intermédiaires entre les deux mondes.

L'arc musical est le premier instrument de musique créé par *Nzame*, à l'origine de tout ce qui existe sur terre y compris les instruments de musique. Aussi, l'arc musical symbolise *Nzame*, la Création, le commencement et l'origine de la vie. Il symbolise également la Pensée, qui fut au commencement avant le Verbe et la Parole. La corde de l'arc musical représente le fil d'araignée qui a permis à *Nzame* de descendre sur terre, mais également le cordon ombilical reliant soit la mère à son enfant, soit le monde terrestre au monde spirituel. Le bois courbé de l'instrument symbolise l'œuf originel éclaté par le coup de foudre. Sur un autre plan, ces

composantes renvoient aux différentes parties du corps de l'ancêtre : le bois est la colonne vertébrale de *Nzame* ; la corde représente le nerf qui part du sommet du crâne pour aboutir au sexe, en passant par le front, la gorge et le cœur.

Selon le mythe d'origine, la harpe anthropomorphe est issue de l'arc musical. Considérée davantage comme un reliquaire, elle porte différentes significations : elle représente l'esprit qu'elle incarne (celui que le propriétaire de la harpe a vu dans ses visions, il concerne un ancêtre du clan) mais également *Nyingöne* (femme ancêtre des mythes d'origine fang et sœur de *Nzame* dans le culte du *bwiti*), ou encore *Ekang Mugu*, première initiée victime du sacrifice exigé par les ancêtres en échange du don de l'*eboga*. De plus, les diverses composantes de la harpe symbolisent, entre autres les différentes composantes du corps sacrifié de *Ekang Mugu* : la caisse de résonance (*nkop mvet*) symbolise son ventre (*amu*) ; l'orifice (*abe yo sing*) situé en bas de la caisse, son sexe ; la crosse (*nkong ngoma*), sa colonne vertébrale ; les chevilles (*esongo*), ses vertèbres et enfin les cordes (*melong ngoma*), ses nerfs.

Chacune des huit cordes possède un nom qui font référence à différentes significations, comme par exemple, le nom des enfants accompagnant Noé dans l'Arche. La répartition des huit cordes entre les deux mains et les couleurs peintes sur la harpe renvoient au rapport féminin/masculin. La main droite, symbolisant le masculin, joue les quatre premières cordes du bas (les plus graves), tandis que les quatre autres cordes jouées à la main gauche (les plus aiguës), symbolisent le féminin. La couleur rouge (*éve le*), renvoyant au sang des menstruations, et le blanc (*efum le*), représentant le sperme, symbolisent respectivement le féminin et le masculin. De même, l'étoile représente le jour, l'homme et renvoie au ciel tandis que la lune évoque la nuit et la femme. La troisième couleur, le noir (ou le bleu), utilisée pour décorer la harpe, figure la mort. Enfin, doté d'une voix, la harpe accompagne le *banzi* lors de la consommation des racines d'*eboga* et le guide dans son voyage initiatique. De même, lors de la cérémonie, le chant du harpiste vient renforcer les paroles émanant du *ngoma* dont les initiés écoutent avec attention.

La poutre frappée symbolise les os du mari défunt, retrouvés par *Ekang Mugu*. Selon les niveaux de représentation, le jeu de cet instrument matérialise la foudre (*none*, personnage mythique fang), et corollairement l'éclatement de l'œuf originel donnant naissance aux trois entités spirituelles (deux hommes et une femme) représentées par les trois joueurs comme ci-dessous :

Popi	<i>mabaka</i>	<i>Disumba yoka</i>	<i>Mintobo dia</i>
symbole	la femme	le père	l'homme ou le fils
musicien	Joueur 1	Joueur 3	Joueur 2

Tabl.06 : Nom et symbole des trois musiciens de la poutre

La dichotomie masculin / féminin et le scénario initiatique sont également répétés au niveau des autres instruments de musique. Trois cloches sont placées à des endroits stratégiques du temple : la première accrochée au poteau central symbolise le côté masculin et la naissance ; la deuxième située au dessus du centre du temple représente le côté féminin et la mort ; la troisième disposée au dessus de l'autel symbolise le masculin et la renaissance. Les *yombo* possèdent également une cloche dans leur chambre, de même pour les *nganga*.

Le tableau ci-dessous montre la catégorisation des instruments de musique selon la dichotomie masculin / féminin, seuls le sifflet et l'*obaka* sont à la fois masculin et féminin.

féminin	masculin
<i>Ngoma</i> (harpe)	<i>Mongongo</i> (arc musical)
<i>Obaka</i> (poutre frappée)	<i>Obaka</i> (poutre frappée)
<i>Nkul</i> (tambour de bois)	<i>Kame lingha</i> (bouteille de gaz)
<i>Metèmbo</i> (grand tambour à membrane)	<i>Osumba</i> (petit tambour à membrane)
<i>Alonga</i> (cloche)	<i>Tsoki</i> (hochet)
sifflet	sifflet

Tabl.07 : Catégorisation des instruments de musique selon leur genre

2.5 Le corpus oral

Instrument à la fois de communication avec le monde spirituel et de représentation de l'univers *bwiti*, le *ngozo*, pratique rituelle principale, est considéré pour l'ensemble de son activité rituelle comme la « prière universelle », dont le contenu formel des chants et des actes rituels varie peu d'une circonstance à une autre. Seule l'organisation rituelle nuancée par l'ajout ou le retrait de certains éléments (rites, chants, danses) donne la coloration à la fête célébrée. Ainsi, la prière collective passe par l'accomplissement formel du rite, c'est-à-dire de la bonne formulation des énoncés du répertoire vocal, des prières ou encore des formules rituelles.

Outre la communication avec le monde spirituel, la pratique musicale constitue l'élément central dans la narration et dans la représentation des événements historiques et mythiques de l'univers *bwiti*. A travers le corpus oral, les composantes visuelles et sonores, elle assure la permanence des repères symboliques clés nécessaires au voyage spirituel de chacun des participants. Les chants associés aux actes rituels (chorégraphie, danse, déplacement, mise en scène, prière, service) permettent aux initiés l'interprétation des événements composant la cérémonie. L'ensemble du corpus oral est en *popi*, langue ésotérique dont le lexique serait issu du fang, du ghetsoho, du français, du latin, de l'apindji, de l'éshira... langues introduites dans le culte au fil de l'histoire par le jeu des influences et des emprunts.

Les répertoires voco-instrumentaux constituent le corpus oral rituel. Les répertoires voco-instrumentaux sont chantés de manière collective, le *béti* ou le *yembé* entonne le chant. Ces répertoires se subdivisent en trois catégories selon la thématique des nuits de *ngozo*. Chaque répertoire possède un nombre défini de pièces musicales. L'ordre de ces pièces est fixe car elles racontent l'origine de la vie, le mythe de l'origine du *bwiti* et les étapes de la vie du Christ, selon les thématiques de la naissance, de la mort et de la renaissance. Cependant tous les chants ne sont pas systématiquement réalisés à chaque cérémonie.

Pour les prières, une distinction est à établir entre celle chantée collectivement avec la harpe, la prière *ngoma* et la prière *étam* dite par les *yombo* dans leur chambre. S'intercalent au cours du rituel des formules spécifiques de ralliement pour annoncer le début et la fin d'une pièce ou d'une phase ou pour également rappeler à l'ordre les initiés dissipés. Enfin, à différents moments du *ngozo*, le *kombo* et le *nganga* prennent la parole pour rendre compte de la finalité de la cérémonie et pour prodiguer aux initiés des conseils sur la vie terrestre et spirituelle.

CONCLUSION – SYNTHÈSE CHAPITRE 3

Les différentes composantes du rituel témoignent à la fois de l'extrême codification de la pratique et de la complexité symbolique. L'accomplissement des rites se basent sur un protocole rituel commun aux différentes circonstances. Ce protocole présente trois niveaux de catégorisation : la séquence nocturne (*éfun, nkeng, meyaya*), la phase (*ngoma asö nda, nginda, nzimba, ngoma, obango*, prière *étam*, prière *ngoma*), et la pièce musicale. L'activité musicale omniprésente pendant le rituel n'est pas un simple accompagnement et ne peut être comprise seule. Elle participe en relation avec les autres composantes (de nature visuelle, kinésique et verbale) à la communication avec les ancêtres et à la représentation de l'univers *bwiti*. L'analyse de la pratique rituelle du culte du *bwiti* doit donc passer par l'analyse de ses

conditions et de ses modalités de réalisation de la performance, c'est-à-dire l'expression globale de la pratique musicale. Dans cette perspective, le concept de *performance* constitue un outil pertinent pour l'analyse de la pratique rituelle du culte du *bwiti*.

Partie II

Théorie et Méthodologie pour l'Etude de la Performance

CHAPITRE 1 – ETAT DE L'ART DES RECHERCHES THEORIQUES ET METHODOLOGIQUES SUR LA PERFORMANCE

INTRODUCTION

Après une présentation des définitions du terme « performance » employées dans le langage courant, il s'agira de décrire, à travers les disciplines scientifiques telles que la linguistique, l'anthropologie, et l'ethnomusicologie, les approches théoriques et méthodologiques des études pionnières ayant participé à la définition de ce concept mais également celles n'ayant pas eu recours directement à cette notion mais dont le cheminement de pensée est similaire : l'ouverture de plus en plus grande des travaux de recherche à la prise en compte des paramètres « performanciers ».

1. Définitions courantes de la performance

Dans le *Grand Robert de la Langue française*, la *performance* désigne « la manière dont se comporte un cheval de course au cours d'une épreuve [...], le résultat chiffré obtenu au cours de cette épreuve »²⁵. Les autres définitions de ce terme qualifient un résultat, une réussite, un exploit exceptionnel que ce soit dans le domaine sportif, artistique, psychologique, technologique ou encore économique. Si l'on regarde du côté de la langue anglaise, les différentes significations de la performance, dans le *Oxford English Dictionary*²⁶, mettent l'accent sur l'accomplissement d'une tâche, d'une action, d'une opération, mais également la qualité d'exécution d'une telle action, opération associant la compétence et l'efficacité de la personne ou de la machine produisant l'action. Dans le domaine de l'art, la performance renvoie à l'action de jouer, d'interpréter une pièce musicale, une pièce de théâtre devant un public et désigne également l'événement au sein de laquelle l'action artistique est réalisée.

Nés aux Etats-Unis, les premiers travaux scientifiques étudiant le domaine de la *performance* vont se baser sur l'acceptation générale du terme anglais qui met l'accent sur l'action de jouer et d'interpréter un texte musical, théâtral... devant un public. Les diverses acceptations du terme *performance* développées au sein des différentes disciplines scientifiques vont enrichir à la fois la définition du concept et son domaine d'étude.

²⁵ <http://gr.bvdep.com.proxy.lib.umich.edu/version-1/gr.asp>, lu le 18/04/11

²⁶ Third edition, December 2005; online version March 2011. <<http://www.oed.com.proxy.lib.umich.edu/Entry/140783>>; accessed 18 April 2011.

2. La performance en linguistique

Le couple notionnel « langue-parole » proposé par Ferdinand de Saussure est le point de départ d'un changement de perspective des études linguistiques. La distinction entre ce qui relève du collectif et ce qui a trait à l'individu va être le moteur de nouveaux courants théoriques qui vont de plus en plus s'inscrire du côté du versant de l'individu. Une grande partie des études pionnières en linguistique (mais également en anthropologie et en ethnomusicologie) s'intéressant à la performance et à ses paramètres, vont marquer une opposition face aux études structuralistes, dont le principal intérêt est le texte (linguistique, musical, rituel, théâtral), analysé sous l'angle de la syntaxe et de la signification. Le point central d'analyse va alors se déplacer vers le processus, la mise en forme de l'objet « texte » et corollairement à celui qui le met en forme : le locuteur, le conteur, le musicien, l'acteur...

Lorsque Saussure distingue la langue de la parole, il associe d'un côté la langue à un système de signes qui existe dans et par la collectivité. La langue est sociale dans son essence et indépendante de l'individu, elle est l'ensemble des moyens d'expression, comme un code commun à l'ensemble des individus appartenant à une même communauté linguistique (Dubois et *al.*, 2001). Tandis que la parole est un acte individuel de volonté et d'intelligence qui possède un caractère libre et créateur ; la parole est la manière personnelle d'utiliser le code. Ainsi « l'aspect créateur du langage est éliminé de la langue, domaine des signes et des règles de fonctionnement transmis comme un héritage, déposés dans la mémoire où ils sont sélectionnés ; pour [Saussure], l'aspect créateur est essentiellement le fait de l'acte de parole, domaine de liberté, de la fantaisie, où n'existent pas de règles » (Dubois et *al.*, 2001 : 347).

C'est Noam Chomsky qui va introduire le concept de performance en linguistique et en donner une première définition en rapport avec le concept de compétence (Chomsky, 1965). En participant à l'élaboration d'une nouvelle théorie linguistique, la *grammaire générative*, Chomsky prend position par rapport au couple notionnel « parole-langue » de Saussure. Le point central de son désaccord avec la définition de ce couple notionnel est que la langue considérée comme un ensemble de signes et de règles ne relève pas de processus créateurs. Chomsky propose alors le couple « compétence-performance » pour palier à ce problème. Il définit une théorie capable de rendre compte de la créativité du sujet parlant, de sa capacité à émettre et à comprendre des phrases inédites. La phrase devient l'élément premier de la théorie : il s'agit de rendre compte de l'aptitude des sujets parlants à produire et à comprendre des phrases jamais rencontrées auparavant. Selon lui, le langage, spécifique à l'espèce humaine, repose sur l'existence de structures universelles innées qui rendent possible l'acquisition par l'enfant de systèmes particuliers que sont les langues. La grammaire est alors

un mécanisme fini qui permet de générer l'ensemble infini des phrases grammaticales d'une langue. Cette grammaire constitue le savoir linguistique des sujets parlant une langue, c'est-à-dire leur compétence linguistique ; l'utilisation particulière de chaque locuteur fait de la langue dans une situation particulière de communication relève de la performance. La performance dépend de la compétence, du sujet psychologique et de la situation de communication (Dubois et *al.*, 2001).

Face au couple « compétence-performance » proposé par Chomsky, Dell Hymes va élaborer le concept de « compétence de communication » (*communicative competence*) en privilégiant la performance au centre de ses recherches en linguistique. Il va introduire le langage en acte (verbal et non verbal) au cœur de l'analyse sociolinguistique. Selon lui, il faut dépasser les dichotomies individu / collectif, langue / parole, compétence / performance qui sont inadéquates pour appréhender la complexité de la notion de langue. La grammaire générative et le couple « compétence-performance » institue sur le plan abstrait la langue où le locuteur est un individu modèle et la langue possède des universaux permettant de la définir comme un système homogène, abstrait et en dehors de la réalité effective (Juanals B. et Noyer J.-M., 2007).

C'est la raison pour laquelle il centre son objet d'étude sur les relations entre les usages de la parole et les structures sociales en prônant l'étude de la langue selon une ethnographie de la parole par l'intermédiaire d'enquêtes de terrain. Il ne veut plus s'en tenir à la grammaire comme cadre de description de l'organisation des traits linguistiques mais de prendre en compte les styles de parole, les façons de parler des personnes et des communautés (Juanals B. et Noyer J.-M., 2007).

La compétence de communication correspond à ce dont un locuteur a besoin de savoir pour communiquer de manière effective dans des contextes culturellement significatifs ; elle renvoie à une capacité performative. Cette compétence de communication est indissociable de certaines attitudes, valeurs et motivations touchant à la langue, à ses traits et ses usages et tout aussi indissociable de la compétence et des attitudes relatives à l'interrelation entre la langue et les autres codes de conduites en communication (Hymes, 1984 cité par Juanals B. et Noyer J.-M., 2007)

Hymes choisit de privilégier une perspective centrée sur l'action qui permet de concevoir la langue comme un moyen et qui l'autorise à une approche plus globale de la communication. Sa prise en compte de la dimension sociale et pragmatique dans l'étude de la langue se situe

au cœur de l'évolution des études linguistiques qui se dirigent vers les aspects énonciatifs de la communication dans leurs dimensions interactives et relationnelles. La théorie des actes du langage (*speech act*), élaborée par John L. Austin puis développée par John Searle se situent dans cette perspective pragmatique. Le langage n'est plus seulement informative et communicative, elle a pour fonction première d'agir sur la réalité et d'accomplir une action. Selon Austin, dire quelque chose c'est également faire quelque chose, toute parole ne possède pas seulement un rôle descriptif mais également un rôle efficace. Ainsi, il distingue trois fonctions de la parole : locutoire (locutionary), illocutoire (illocutionary) et perlocutoire (perlocutionary). Les actes locutoires sont les actes qui se réfèrent à quelque chose, les actes illocutoires sont les actes faits à travers le fait de dire quelque chose et les actes perlocutoires sont les actes accomplis par le fait de dire quelque chose (1962). Ainsi, la fonction performative constitue un nouveau critère de description et de caractérisation d'une langue.

Dans cette perspective, Richard Bauman propose d'élargir le contenu conceptuel de la performance en un phénomène communicatif. Ce concept englobant désigne les différents genres esthétiques et autres sphères du comportement verbal dans le but de définir de manière unifiée l'art verbal d'une culture donnée. Richard Bauman détermine la nature de la performance comme particulière à la culture et la communauté : le rôle du folkloriste est de l'étudier en expliquant ethnographiquement l'étendu du domaine de celle-ci dans une communauté donnée. Cette conception se focalise non pas sur le texte mais sur la performance elle-même, sur la « manière de parler » (Bauman, 1975 : 291). Pour reprendre le concept de « cadre » (*frame*) établi par Bateson et utilisé par Goffman, Bauman définit la performance comme un cadre interprétatif distinct à l'intérieur duquel les messages communiqués sont compris. Il propose plusieurs points d'entrée interdépendants pour la décrire et l'analyser : le genre, les actions, l'événement, les rôles performatifs et également un nouveau concept, celui d'émergence. Selon lui, cette notion permet de rendre compte de l'unicité d'une performance. La qualité émergente réside dans l'interaction entre les ressources communicatives, la compétence individuelle, et le but des participants à l'intérieur de situations particulières (Bauman, 1975).

La prise en compte du corps de l'énonciateur comme agent participant à l'énonciation du texte et à la caractérisation du style oral mobilisé va être étudiée dans le champ de la littérature orale africaine notamment avec Geneviève Calame-Griaule dans le domaine de l'ethnolinguistique. Elle préconise la nécessité d'étudier d'autres média intervenant au niveau

du contexte de performance dans l'énonciation du « texte littéraire oral ». Calame-Griaule considère la littérature orale comme un phénomène total composé de quatre pôles fondamentaux : l'agent, le texte, le contexte et la langue, entretenant entre eux des relations réciproques, et faisant apparaître d'autres caractéristiques fondamentales de la littérature orale comme notamment, la fonction sociale, le code narratif et le style oral. Trop souvent négligée dans le domaine de la littérature orale, Calame-Griaule met en évidence, dans son étude sur les procédés gestuels d'un conteur touareg, le style oral à travers l'étude des gestes, des intonations, du débit, etc. (Calame-Griaule, 1977). Elle milite pour une mise en relation entre l'analyse du geste (éléments extralinguistiques) et celle de l'énoncé linguistique. Son entreprise systématique concernant le style oral a permis de montrer que la compréhension d'un fait de littérature orale ne peut se réduire à l'un ou l'autre de ses caractères constitutifs et doit en passer par l'étude de l'ensemble des paramètres : linguistiques et extralinguistiques.

Concernant les aspects énonciatifs de la communication dans leurs dimensions interactives et relationnelles, Jean-Emile Mbot, dans son ouvrage *ebughi bifia* « démonter les expressions », propose une analyse du niveau de l'énonciation en lien avec les situations sociales chez les Fang de la province du Woleu-Ntem au Gabon. Au concept de « contexte de performance », l'anthropologue gabonais propose de prendre en compte également le « contexte de référence » comme paramètre pertinent dans l'analyse de l'énoncé verbal. Cette approche est essentielle pour l'étude des textes et leurs multiples liens avec les conditions effectives de sa production et de ses transformations.

Selon Mbot, les thèmes lexicaux analysés dans le corpus relevant de la pratique de l'*ebughi bifia*, se présentent comme autant de possibilités sociales de manipulation de langage, liées à des contextes déterminés, lesquels contextes étant eux-mêmes soumis à des projets sociaux en présence dans la mouvance fang (Mbot, 1975 : 43).

« Pour un étranger à la mouvance sociale productrice de l'énoncé, les éléments et la façon particulière dont ceux-ci s'agencent sont indicateurs de modes particuliers d'usage linguistique mais aussi de comportements (l'énoncé est révélateur d'un « habitat »). Dans les modalités des agencements de ses éléments, l'énoncé présente des manipulations lexicologiques qui varient suivant le cadre d'émission de l'énoncé ou le contexte de performance et selon les référents sociaux (historiques) sous-jacents à l'énonciation (ou le contexte de référence) » (Mbot, 1975 : 45).

Mbot propose un protocole d'analyse selon cinq étapes :

- 1) La lecture littérale ou écologique de l'énoncé ;
- 2) Le cadre social d'émission de l'énoncé ou le contexte de performance ;
- 3) La lecture lexicologique ou l'examen de l'utilisation du vocabulaire dans l'énoncé ;
- 4) Les manipulations sociales sous-jacentes à l'énonciation ou les contextes de référence ;
- 5) Le rapport entre l'analyste et l'énoncé. (Mbot, 1975 : 46)

La description des contextes de performance se limite à rendre compte des conditions sociales latentes de production de l'énoncé. Etudier les contextes de performance de l'énoncé revient à décrire, non seulement le moment de l'enregistrement de l'énoncé, mais aussi les autres circonstances sociales pour lesquelles le même énoncé ou une partie de l'énoncé a pu être proféré. La description des contextes de performance pose les questions suivantes : qui profère l'énoncé ? À qui l'énoncé est-il adressé ? Quels rapports sociaux existent-ils entre l'émetteur et le récepteur ? Quel est le niveau de discours (cadre social) ? L'énoncé a-t-il été repris ? Quel est le rapport entre cette reprise et les performances ? (Mbot, 1975 : 50)

L'étude de la lexicologie cerne les manipulations latentes dans l'utilisation du vocabulaire. La lecture lexicologique de l'énoncé sert à vérifier si ces difficultés de compréhension de l'énoncé ne sont pas dues à des manipulations particulières de la langue, comme choix et orientation d'éléments lexicaux pour l'obtention des sens imposés à l'énoncé de manière circonstancielle (Mbot, 1975 : 50).

Alors que les contextes de performance sont étudiés aussitôt après la première lecture de l'énoncé, les contextes de référence ne peuvent faire l'objet d'une étude qu'après une lexicologie attentive de l'énoncé. Les contextes de référence sont moins manifestes que les contextes de performance, visibles de toute l'assistance. Ils sont sous-jacents non seulement aux contextes de performance mais aussi aux agencements de l'énoncé et à la manipulation du vocabulaire. L'énoncé recouvre une pluralité de circonstances sociales dont les liens avec ce dernier sont à chaque fois à déterminer (Mbot, 1975 : 55).

La circonstance sociale liée au contexte de performance ne constitue pas la seule référence pour comprendre le sens de l'énoncé émis. La relation sociale entretenue entre l'énonciateur et le récepteur apparaît lors de l'énonciation au niveau du vocabulaire et la manière dont il est utilisé. La distinction entre contexte de performance et contexte de référence permet alors de

rendre compte de la pluralité de circonstances sociales mobilisées au niveau de l'énoncé. C'est donc dans le croisement des différents niveaux d'analyse (contexte de performance, lexicologie, agencement de l'énoncé, contexte de référence) que le sens de l'énoncé peut alors être révélé.

3. Les *performance studies*

Le domaine des *performance studies*, érigé en tant que discipline, considère la performance comme un concept « organisateur » pour étudier une large variété de comportements humains. Il vise à élargir l'analyse de l'action théâtrale à celui du concept de performance dans le but de chercher les universaux de toute action humaine en transgressant à la fois les frontières entre les genres, les disciplines et les cultures. Etant donné que la majorité des expressions artistiques intègrent à la fois le mouvement, le son, la parole et les objets, les *performance studies* souhaitent étudier toute expression dans sa globalité en rejetant l'analyse de ces phénomènes selon une division et un morcellement matière par matière entre plusieurs disciplines. Cette division arbitraire de l'art en différentes matières, a évolué depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Les frontières entre les multiples domaines artistiques ont été remises en question par l'art contemporain et le mouvement d'avant-garde dans leurs expérimentations artistiques.

C'est justement au sein de ce courant avant-gardiste que va naître, en 1980, le département des *performance studies*, fondé par Richard Schechner²⁷ à l'Université de New-York. Afin d'accorder leur pratique artistique contemporaine avec leur enseignement, les membres de la faculté du département d'Art Dramatique, décident d'abandonner le programme traditionnel pour créer un nouveau département associé à un programme innovant les *performance studies*. Le texte dramatique et le paradigme du théâtre occidental ne sont plus au centre de ce nouveau programme bien qu'ils continuent à jouer un rôle important. Afin d'inclure les nombreux types d'expérience autres que le théâtre, ce dernier est remplacé par la performance comme objet d'étude du département. Richard Schechner souhaite aborder l'étude de la performance dans diverses activités telles que les arts performatifs, les rituels, les sports, les divertissements populaires, la vie quotidienne afin de saisir les particularités et les universaux de la performance. Ce travail est réalisé dans une perspective interdisciplinaire en collaboration avec des acteurs, des critiques de théâtre, des anthropologues, des folkloristes, des sociologues et des théoriciens de la culture (Schechner, 2006).

²⁷ Richard Schechner est éditeur du journal 'The Drama Review', chercheur scientifique et directeur de théâtre.

Ce dialogue interdisciplinaire a été engendré par une série de trois conférences internationales organisées entre 1981 et 1982 et qui ont rassemblé différents spécialistes (acteurs, académiciens, directeurs de théâtre, chorégraphes) travaillant sur la performance. Le but de ces conférences était de faire dialoguer différentes approches scientifiques, culturelles, scéniques (ou pratiques) pour interroger et découvrir des universaux performanciers. Est-il possible en utilisant les mêmes outils et approches méthodologiques de comprendre un rituel sacré, un match de football, une pièce de théâtre et une messe catholique ? (Schechner, 1990)

Ces conférences ont donné une direction à la discipline émergente. La méthodologie pratiquée au sein du département va s'inspirer de nombreux outils venant de différentes disciplines. De plus, une relation intrinsèque entre la pratique et l'étude de la performance va être privilégiée. Bien que Schechner ne veuille pas de définition unitaire et fixe de la performance et préfère que le domaine des *performance studies* reste ouvert, multi-vocal et auto-contradictoire, il considère que le concept de performance n'est pas juste la somme de ses constituants.

Selon Schechner, l'idée principale est que toute action est considérée comme une performance. Cette dernière prend place et n'existe que dans l'action, l'interaction et la relation. Selon lui, ce concept constitue un paradigme pertinent pour étudier les différentes cultures. Ainsi, la performance permet d'étudier les différents phénomènes (rituel, sport, théâtre..) en tant que pratique, événement et comportement. Corollairement, le phénomène performatif se produit de différentes manières et dans différents lieux. Bien que Schechner prône l'analyse des différentes expériences et phénomènes culturels à travers le paradigme de la performance, et admette que les catégories culturelles et scientifiques telles que théâtre, rituel, sport... n'existent pas nécessairement dans les autres cultures, il propose pourtant d'analyser les différents phénomènes et expériences à partir de ses propres catégories culturelles et scientifiques. Ainsi, la particularité des éléments performatifs de telle expérience d'une culture donnée sera lue à travers les concepts et traits des catégories culturelles telles que le rituel, le théâtre, le sport...

Lors du cycle de conférences de 1981 et 1982, une interaction privilégiée entre Schechner et l'anthropologue Victor Turner va s'établir, influençant leurs travaux respectifs. Ainsi, Schechner tente de définir le rituel en relation avec d'autres formes de performance dont le théâtre en proposant plusieurs concepts clés de compréhension et d'analyse : celui de transformation (*transformation*) et de transfert (*transportation*). Schechner distingue, d'un côté, les rites de passages réalisant une transformation permanente du statut social ; de l'autre,

les acteurs de théâtre occidentaux sont transférés dans un autre statut, de manière temporaire en se laissant porter par leur rôle, mais reviennent toujours à leur propre statut social. Ainsi, la performance de l'acteur n'a pas le même effet sur le changement de statut que celui qui est réalisé dans le rite de passage. Tout type de performance peut donc être classé selon sa fonction de transformation permanente ou de transfert temporaire, de même les actants peuvent être classés selon qu'ils possèdent un statut transformé ou transféré (Schechner, 2006 : 63-64).

Le deuxième concept clé de Schechner pour analyser tout type de performance est celui de comportement restauré (*restored-behavior*). Celui-ci renvoie au fait que les actes ne sont jamais réalisés pour la première fois et de manière naïve, mais toujours une seconde ou énième fois (*twice-behaved behavior*). Cependant, toute performance est unique et différente, que ce soit à travers sa production ou au niveau de sa réception. Par exemple, le caractère d'un film au cinéma sera lié à la nature de la réception des différents publics. Ainsi, selon Schechner, la singularité d'un événement n'est pas tant dans sa matérialité mais surtout dans son interactivité. Parce qu'il est marqué, modelé et séparé de l'individu, le comportement restauré peut être alors retravaillé, conservé, remémoré, transmis et transformé. Par conséquent, les acteurs sont capables de prendre une distance avec leurs actions qu'ils traitent comme un scénario, où les séquences peuvent être modifiées et réarrangées. Les différences d'une performance à l'autre peuvent être liées aux règles et aux traditions d'un genre, aux choix personnels faits par les acteurs, aux modèles culturels, aux circonstances historiques et aux particularités d'une réception. La performance prend place entre les acteurs, les textes, l'environnement et le public.

Bien que Schechner souhaite révéler les similarités entre les différents types de performance, il n'ignore pas leur différence. La performance doit être considérée comme un continuum d'actions humaines comprenant le rituel, le jeu, le sport, les divertissements populaires, les arts performatifs (théâtre, danse, musique) et les performances de la vie de tous les jours où le rituel et le théâtre constituent les deux pôles de ce continuum. Ce dernier allant de la fonction d'efficacité de la performance à celle de divertissement. Ainsi l'opposition ne se base pas entre les catégories de rituel et de théâtre mais entre leurs critères descriptifs, ceux d'efficacité et de divertissement. Le théâtre et le rituel possèdent tous les deux ces deux fonctions mais ne les mobilisent pas au même degré. Les performances étudiées peuvent appartenir à plus d'une catégorie le long du continuum (Schechner, 2006 : 42).

Malgré l'approche pertinente proposée par Schechner pour l'étude du domaine de la performance, revendiquée comme interdisciplinaire et interculturelle, le principal problème de cette méthode est l'absence de prise en compte de la catégorisation endogène et des traits distinctifs propres à la culture dans l'analyse du phénomène étudié. Ceux-ci n'apparaissent à aucune étape de l'analyse et sont remplacés au profit de la catégorisation de la culture scientifique propre au chercheur. Le grand projet de Schechner de dépasser ces différentes catégories culturelles par l'intermédiaire du concept de performance se retrouve en quelque sorte avorté.

Plusieurs formations universitaires dans le domaine des *performance studies* ont été créées à travers le monde, aux Etats-Unis, en Australie, en Angleterre, au Pays-de-Galles, au Brésil. Parmi ces programmes, deux autres courants ont une influence majeure dans le domaine des *performance studies* : celui né à l'Université Northwestern dans le domaine de la littérature et en France, l'ethnoscénologie centrée sur l'étude du corps dans les différentes cultures.

Le département *performance studies* de l'université de Northwestern, ancien département de l'interprétation orale (*oral interpretation*), se distingue de celui de l'Université de New-York. La performance n'est pas l'objet d'étude central du département mais est intégré dans l'étude de la communication linguistique afin d'élargir la notion de littérature aux « textes culturels ». Ainsi de nouveaux cours sur la performance viennent compléter le programme de base sur le discours, la communication, la rhétorique et l'interprétation orale.

Enfin le troisième courant, plus récent qui n'appartient pas directement aux *performance studies*, est l'ethnoscénologie. Enseignée à l'Université Paris 8, cette discipline refuse de privilégier le modèle du théâtre occidental en étudiant les arts performatifs dans leur contexte culturel historique et social. La perspective transdisciplinaire réunit les champs disciplinaires voués à explorer et à étudier le comportement humain, en lien avec l'expérience des artistes et leur savoir pratique. L'accent est mis sur la volonté de lier théorie et pratique à travers les échanges entre enseignants et artistes, entre les formes artistiques et l'établissement du savoir. Inspirée par la notion de technique du corps créé par Marcel Mauss et l'anthropologie du théâtre de Eugenio Barbara, l'ethnoscénologie rejette la dichotomie esprit/corps en intégrant le cognitif et le somatique et en prenant comme point de départ le corps et les aspects corporels de la performance.

4. La performance en anthropologie

En anthropologie, l'étude générale du comportement humain emploie le terme *performance* en référence soit à des événements, soit à des aspects comportementaux mobilisés dans des domaines particuliers comme le sport, la musique, le rituel, le théâtre, l'économie... et également dans la vie de tous les jours.

Le domaine d'étude de la performance s'est développé particulièrement dans les études sur le rituel. Certaines vont ainsi prendre comme modèle d'interprétation la métaphore théâtrale qui considère les personnes en interaction comme des acteurs qui mènent une représentation. C'est à partir des années 1950 que le sociologue américain Erving Goffman élabore un modèle dans lequel l'interaction sociale est explicitée en termes d'actes et de performances à travers la métaphore théâtrale. Il centre son étude non sur l'individu mais sur l'interaction. Le courant des « performance studies » a eu également un impact sur l'interprétation des rituels en tant que représentations théâtrales à travers la collaboration entre Richard Schechner et l'anthropologue Victor Turner.

4.1 Victor Turner et le rituel

Parti d'une approche fonctionnaliste, en passant par le modèle de performance culturelle, Victor Turner va utiliser la métaphore théâtrale pour définir et décrire le rituel comme une performance et expliquer l'action sociale comme un système complexe de comportements symboliques et signifiants.

En s'inspirant de l'étude d'Arnold van Gennep sur les rites de passage, où ce dernier identifie trois phases spécifiques du rituel – séparation, marge, agrégation²⁸ – Turner développe une théorie du rituel en se focalisant sur la phase liminaire. Appelée « anti-structure », cette étape concerne les moments « entre-deux », où la personne se situe entre deux identités ou catégories sociales, et instaure une « anti-structure » transformant les hiérarchies et la structure sociale préexistantes. Cette « anti-structure », au-delà d'être structurelle et fonctionnelle, permet à la communauté de partager la « *communitas* », un sentiment spontané de solidarité de groupe et une expérience forte émotionnellement et spirituellement, hors des hiérarchies et des rapports sociaux ayant normalement cours dans la société (Schechner, 2006).

²⁸ Renommées par Turner : rite préliminaire, liminaire et post-liminaire (Turner, 1990).

Dans cette perspective, Turner propose le terme « liminoïd » pour décrire des types d'actions symboliques possédant la même fonction que celle du rituel. Dans la société contemporaine où la sécularisation a pris le dessus sur les rituels sacrés, cette fonction est attribuée aux phénomènes comme les événements de divertissement, le sport, le théâtre, les festivals de musique ou le carnaval... défiant en quelque sorte l'ordre social. Les travaux de Turner sur les phénomènes *liminoïd* ont accru l'intérêt des chercheurs pour étudier les phénomènes et événements non traditionnellement catégorisés comme performance.

Enfin, Turner élabore un dernier concept pour interpréter le processus rituel, celui de « drame social » (*social drama*). Le drame social est, selon lui, modélisé par le conflit social et suit une forme prédictible et universelle qu'il définit en quatre étapes : 1) *breach of regular, norm-governed social relations*, la violation d'une règle, la rupture déstabilisant l'unité sociale ; 2) *crisis*, la crise, le moment d'ouverture de la brèche à l'espace public ; 3) *redressive action*, la réparation, action pour résoudre le conflit ; 4) *reintegration or schism*, la réintégration ou la séparation (Schechner, 2006 : 66).

Selon Turner, une performance est un mouvement spontané dans lequel l'action et la conscience ne font qu'un et reflète les significations essentielles, les valeurs et objectifs d'une culture en actions, qui forment autant qu'elles expliquent le comportement. La performance universelle à l'humanité caractérise la singularité d'une culture.

L'utilisation du concept de performance dans l'analyse du rituel permet de souligner le jeu de rôle des individus et leur conscience d'être regardés. Turner pense que les textes qu'ils soient littéraires ou sociaux sont mieux compris non pas dans leur abstraction mais dans le contexte de leur performance. Ainsi, il suggère aux anthropologues d'utiliser à la fois l'approche textuelle et la métaphore théâtrale pour toute étude approfondie de l'expérience humaine.

Ces différentes études ont légitimé la performance comme sujet d'étude à l'intérieur de la discipline anthropologique. Elles ont amené les chercheurs à partir des années 1970-1980 à une reconnaissance du comportement corporel et celle de l'importance du corps dans l'étude des phénomènes culturels et sociaux. Ainsi parmi les études focalisées sur les aspects pratiques, performatifs et scéniques du rituel, plusieurs concepts théoriques et analytiques ont été développés par la suite comme ceux de *praxis*, *processus mimétiques*, *habitus*, *dispositions*, *réseau de relations*.

4.2 La praxis rituelle

Christoph Wulf est l'un des chercheurs ayant développé le concept de *praxis rituelle*. Parce que la praxis se focalise sur la mise en scène de l'action rituelle, cette approche amène à considérer le corps et les aspects esthétiques de la performance rituelle. La praxis rituelle implique le savoir lié à la manière de pratiquer le rituel. Quelles sont les caractéristiques de ce savoir et comment est-il acquis ?

La praxis rituelle est entendue comme une mise en scène et une représentation du corps. Ce dernier étant considéré, d'une part, comme objet dans lequel la praxis conserve le savoir pratique, et d'autre part, en tant que sujet dont le savoir pratique permet au sujet d'agir (Wulf, 2006 : 397).

Les relations sociales ne sont plus seulement considérées, lues et interprétées comme un texte. Elles sont perçues comme performance. Le caractère performatif de la praxis rituelle implique trois aspects :

- 1) Les rituels sont performatifs dans la mesure où ils sont conçus comme des performances culturelles. Les performances rituelles varient en fonction du contexte social, des institutions et organismes impliqués.
- 2) Les rituels sont performatifs dans la mesure où ils sont accompagnés par des énoncés linguistiques qui peuvent être conçus comme des actions.
- 3) L'aspect esthétique enraciné dans la mise en scène du corps de l'acteur exécutant la praxis rituelle est décisif dans l'efficacité de la performance rituelle (Wulf, 2006 : 398).

La signification et l'efficacité du rituel reposent sur la mise en scène et la présentation des corps des participants, déterminés par les relations de pouvoir et de hiérarchie. Les différentes formes sociales de performance sont modelées par les conditions économiques, politiques et institutionnelles de la communauté ainsi que par son environnement, et sont ancrés dans les structures de pouvoir de la société. Comme Bourdieu l'a montré, la praxis rituelle est fondamentalement déterminée par l'*habitus*, concept mettant en évidence les mécanismes d'inégalité sociale. L'*habitus* est un système de dispositions, de schèmes d'action et de perception qui permet à l'individu de se mouvoir dans le monde social et de l'interpréter d'une manière qui, d'une part, lui est propre et, d'autre part, qui est commune aux membres des catégories sociales auxquelles il appartient.

« L'*habitus* est ce principe générateur et unificateur qui retraduit les caractéristiques intrinsèques et relationnelles d'une position en un style de vie unitaire, c'est-à-dire un

ensemble unitaire de choix de personnes, de biens, de pratiques. [...] Les *habitus* sont des principes générateurs de pratiques distinctes et distinctives [...] » (Bourdieu, 1994 : 23).

A travers l'acquisition de l'*habitus* (structure structurante) l'ordre à l'intérieur de l'espace social est créé. Cet espace est construit par le capital économique et culturel. L'espace social est ainsi défini à travers l'organisation des relations humaines. Et les individus s'adaptent eux-mêmes à cet espace avec l'aide de cet *habitus* qu'ils ont acquis (Wulf, 2006 : 404).

Dans la praxis, le savoir de la pratique rituelle est appris principalement par des processus mimétiques. Ceux-ci sont liés aux questions de désir, de pouvoir et d'imitation. A côté des actes rituels intentionnels et signifiants pratiqués par les sujets et groupes, la praxis rituelle renvoie également au savoir pratique plus ou moins conscient qui forme la base des actes rituels.

Une des caractéristiques fondamentales de l'acquisition mimétique du savoir de la pratique rituelle est que ces processus mimétiques sont des mouvements qui se réfèrent à d'autres mouvements rituels pouvant être vus comme des performances corporelles. Les actes non-mimétiques sont ceux qui ne sont pas physiques ou corporels, tels que les calculs mentaux, les décisions, les connections structurelles, et les comportements réflexifs ou routiniers (Wulf, 2006 : 409).

Cette conception de l'action humaine à travers les concepts de *praxis*, *habitus* et *mimesis* aura une influence dans les sciences sociales notamment au niveau des études concernant l'acquisition des compétences, comprise comme processus de socialisation ou comme apprentissage de savoirs et de qualités spécifiques, permettant de mieux comprendre la fabrique et l'interaction sociale.

4.3 Relations rituelles

Michael Houseman s'intéresse également au rituel comme performance et plus particulièrement à l'action rituelle. Dans ses travaux sur les modalités d'interaction²⁹, Houseman distingue quatre catégories : le rituel, le jeu, le spectacle et l'interaction ordinaire. Ces quatre modalités d'interaction se basent sur un modèle interprétatif basé sur deux paramètres : l'action et les dispositions. Chaque individu selon le contexte spécifique dans lequel il se meut, exécute des actions, comportements perceptibles par d'autres individus, et

²⁹ Synthèse réalisée à partir de l'enseignement suivi en DEA en 2005 dans le séminaire intitulé « Religions de l'Afrique Noire » dirigé par Michael Houseman, à la Sorbonne (EPHE).

possède des dispositions, états émotionnels et intentionnels répondant aux actions exécutées. Corollairement, la perception des actions exécutées par les autres individus provoque chez l'observateur des dispositions particulières liées à la circonstance dans laquelle l'action est exécutée.

Selon ce cadre théorique, Houseman envisage les performances rituelles comme l'actualisation d'un réseau de relations, entre les participants humains et de façon enchâssée, avec des entités non-humaines. Ces relations rituelles condensent, sous la forme de séquence d'actes, des modalités de relation ordinairement incompatibles.

« L'actualisation de ces relations exceptionnelles, à la fois personnellement expérimentées et difficiles à définir autrement qu'en référence aux interactions rituelles elles-mêmes, est à comprendre avant tout comme un processus de recontextualisation » (Houseman, 2008).

La ritualisation est un mode particulier d'action. Premièrement parce que les actes qu'accomplissent les participants comptent plus que ce qu'ils ressentent ou expriment par rapport aux rituels. Deuxièmement, les rituels laissent peu de place à la négociation continue qui est si typique des interactions quotidiennes. Mais ceci ne veut pas dire qu'un rituel est toujours exécuté à l'identique. La performance est toujours unique (Houseman, 2008).

De plus, les rituels mettent en place des réalités particulières : les relations nouant les sujets entre eux et en même temps avec des entités non-humaines. Les paroles importent moins que les conditions particulières dans lesquelles les paroles sont émises : par qui, avec quelle autorité, quand, de quelle manière...

Ces relations mises en place au cours des performances rituelles ont des caractéristiques particulières. Les performances rituelles sont hautement intégratives : « elles recadrent ou recontextualisent des éléments provenant de différents domaines de l'expérience de manière que ces éléments peuvent être appréciés comme des aspects interconnectés d'une même chose [...] la relation rituelle conjointement agie par l'ensemble des participants au cours [du rite] (Houseman, 2008).

Une autre particularité des relations rituelles qui les rend si distinctives est le fait que les éléments disparates qu'elles réunissent sont souvent articulés de manière apparemment paradoxale. Typiquement, elles condensent des modalités de relation ordinairement incompatibles. Dans la mesure où les relations agies au cours du rite sont supposées avoir un sens, mais qu'elles sont difficilement réductibles à des modes d'interactions quotidiennes, leur intelligibilité exige la supposition d'une signification autre, extra-ordinaire, inhérente aux actes rituels eux-mêmes et donc auto-référentielle. Toutefois, les actes rituels généralement

s'auto-suffisent, leur exécution primant sur leur compréhension et signification symbolique (Houseman, 2008).

Ainsi, dans une situation rituelle, l'organisation du comportement est fortement contrainte, et ce sont les actions stipulées et clairement définies des participants qui informent leurs motivations et leurs émotions personnelles. Ces sentiments sont déterminés par les actions conventionnelles réalisées par les acteurs. Si le vécu émotionnel et intentionnel des acteurs est orienté par leur comportement conjoint, ce vécu demeure dans une large mesure idiosyncrasique, infléchi par le tempérament et l'histoire de chacun. Alors que dans la vie de tous les jours, l'organisation du comportement est plutôt continuellement négociée, et ce sont généralement les dispositions qui informent l'individu des actions à réaliser.

Les pratiques rituelles ne sont donc plus observées ici comme des textes mais comme des performances où les comportements, les actions des acteurs et les modalités d'interactions entre ces derniers participent à leur caractérisation. L'aspect corporel va également être privilégié dans les études sur la musique. En musicologie comme en ethnomusicologie, les études vont montrer la pertinence de remettre l'acteur musicien et son corps au centre de l'étude de la musique.

5. Musique et performance

5.1 En musicologie

En musicologie, la pratique de la performance (en anglais « performance practice³⁰ », terme emprunté de l'allemand *Aufführungspraxis*) est apparue à la fin du XIX^e siècle et s'est développée plus largement au cours des années 50-60 en Allemagne. A partir de l'étude des vieux manuscrits, l'objectif était d'étudier et de décrire les mécanismes interprétatifs qui définissent le style d'une performance et de les mettre en pratique sur des instruments d'époque. L'étude de l'interprétation des musiques s'est développée dans le but de retrouver

³⁰ In *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev., edited by Michael Kennedy.

Oxford Music Online,

<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.umich.edu/subscriber/article/opr/t237/e7816>

(accessed April 18, 2011)

« Performance practice (Ger. *Aufführungspraxis*) :

The way in which mus. is perf., especially as it relates to the quest for the 'authentic' style of performing the mus. of previous generations and eras. Its study covers notation, ornamentation, instruments, voice production, tuning and pitch, and the size of ensembles and choruses ».

l'authenticité de la performance musicale telle qu'elle était pratiquée, par exemple, à l'époque baroque, et de rendre compte des intentions du compositeur en s'intéressant aux conditions de la performance, aux normes utilisées et aux développements stylistiques. Howard Mayer Brown³¹ insiste sur le besoin d'examiner les influences indirectes comme les institutions musicales d'une époque donnée, l'histoire sociale, l'organologie, l'iconographie, les traités théoriques et la musique elle-même.

Cette recherche d'authenticité a toujours fait débat étant donné que les seuls témoignages de l'exécution de ces musiques du passé sont des supports écrits. En effet, selon les périodes musicales et les compositeurs, les écrits théoriques et le système de notation de la musique utilisés ont privilégié la description et la notation de certains paramètres musicaux rendant de nos jours la réinterprétation « authentique » de ces musiques difficile. Bien que ces musiques occidentales soient écrites, leur interprétation était enseignée oralement. Ainsi, selon les styles et les époques, les paramètres musicaux inscrits sur la partition et décrits dans les écrits théoriques varient. Cela va des parties non écrites comme la basse continue, des sonorités de la voix, de la fabrique des instruments, du nombre de parties, des hauteurs, de l'accord, du tempo, des phrasés et articulations à la dynamique musicale.

En raison de la quasi-absence de supports écrits utilisés dans la théorisation et l'enseignement des pratiques des musiques de tradition orale, le paradigme musicologique où le texte musical prévaut sur la réalisation performancielle pour analyser les musiques de tradition orale va s'avérer non pertinent du point de vue théorique et méthodologique. De plus en plus d'études ethnomusicologiques vont également rendre compte de la pertinence des paramètres performanciels pour mieux appréhender le phénomène musical et son inscription dans la culture étudiée.

5.2 En ethnomusicologie

En circonscrivant son objet d'étude aux musiques de tradition orale, l'ethnomusicologie aux premières heures de sa fondation, pensait délimiter son objet d'étude de manière bien précise. Au fur et à mesure de la collecte et de l'analyse de ces musiques, on s'est aperçu que le paradigme de la musique savante occidentale ne pouvait être appliqué tel quel à ces phénomènes musicaux. L'utilisation des catégories provenant de la musicologie classique, pour rendre compte des objets complexes que sont les musiques de tradition orale, ont montré

³¹ Howard Mayer Brown, art. "Performance Practice," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, (London, 1980), 370.

leurs limites, que ce soit au niveau de l'étape de la transcription ou de l'analyse. Devant la multiplicité des lieux d'inscription du fait musical, la circonscription de cette réalité polymorphe qu'on appelle musique est devenue plus complexe et plus vaste, dépassant les frontières strictes du domaine musical.

« Le champ même du fait musical, tel qu'il est reconnu et découpé par la pratique sociale, ne recouvre jamais exactement ce que nous entendons par musique : la musique est donc partout, mais elle n'occupe jamais le même lieu » (Molino, 2009 : 74-75).

Afin de pouvoir comprendre les contours du matériau étudié, certains chercheurs ont compris que l'approche musicologique première devait être transformée. Il ne s'agit pas de plaquer une approche externe à l'objet étudié. C'est en révélant les propres catégorisations endogènes de l'objet musical, c'est-à-dire la manière dont cet objet est structuré par la société, qu'il est alors possible de rendre compte de sa complexité. En effet, la catégorie « musique » n'a que très rarement la même acceptation d'une société à une autre, et l'activité musicale, généralement intimement liée à un certain contexte, doit être perçue et étudiée dans son espace de manifestation, dont l'unité ne repose pas sur la nature d'une seule réalité mais sur différents plans de réalité observables et identifiables.

Cependant si l'approche méthodologique mise en œuvre en musicologie s'est révélée inopérante, comment alors rendre compte à la fois des éléments spécifiquement musicaux et de la nature complexe de l'objet étudié. Plusieurs interrogations épistémologiques sont alors apparues au sein de la discipline. La première étant liée au concept même de musique : De quelles manières définir le « fait musical » en se détachant du champ défini du point de vue conceptuel par la musicologie occidentale ? L'objet « musique » peut-il être circonscrit en tant que système propre ou est-il indissociable des autres domaines « contextuels » ? Les catégories musicologiques sont-elles opérantes pour l'analyse et la définition de ces phénomènes musicaux ? De quelles manières rendre compte de ce que les cultures conçoivent comme spécifiquement « musical » ? En d'autres termes, comment dépasser ses propres représentations tout en créant de nouveaux outils, pour arriver à rendre compte du fondement de l'objet étudié selon le point de vue de la culture étudiée ?

Deux tendances sont alors apparues face à cette problématique. L'une des démarches, proposée par les ethnomusicologues, pour répondre à ces questions a été de tenter d'expliquer et de définir l'objet musical à partir de l'étude des catégories vernaculaires pour analyser le symbolisme des pratiques et des objets tout en décrivant la fonction de ces pratiques dans leur

contexte social et culturel. La musique est ainsi explicitée dans les concepts propres à chaque culture. Une autre approche, partant des catégories vernaculaires, se focalise sur le matériau musical lui-même dans le but de révéler les traits pertinents des catégories sociales et culturelles associées au phénomène musical. Au sein de ces deux courants, plusieurs ethnomusicologues ont souligné la nécessité d'élargir l'étude du phénomène musical aux paramètres performanciers.

Les études pionnières dans le domaine de la performance vont ainsi s'intéresser à trois axes thématiques : le geste musical, source première de la production sonore musicale, les modalités d'interactions entre les musiciens et les auditeurs au cours de la performance et enfin, l'interaction entre musiciens, chanteurs et danseurs.

5.2.1 *Le geste musical*

Depuis les années 1980, de plus en plus d'études ethnomusicologiques démontrent la nécessité de prendre en compte à dimension égale la matière sonore elle-même et les autres composantes – souvent définies comme externes ou para-musicales dans l'étape d'analyse – soulignant le bien fondé de considérer la gestuelle des musiciens dans la caractérisation et la compréhension de la performance musicale. André Schaeffner, dans son ouvrage publié en 1936, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, place le corps et le geste du musicien comme un élément central dans la compréhension et l'étude des instruments de musique et de la performance musicale. Selon Jean Molino, il ne sert à rien de poser une limite arbitraire de l'objet musique. Il est essentiel au contraire d'intégrer les aspects symboliques et fonctionnels de l'activité musicale en tentant de rendre compte de leurs articulations naturelles (2009). Les ethnomusicologues donnent souvent qu'une simple description des gestes musicaux. Pourtant, nombre de gestes, en dehors de leur finalité pratique, renvoient à autre chose, une manière de vivre son corps, une façon d'entrer en relation avec les forces de l'invisible... L'étude des gestes permet de rendre compte des conceptions musicales d'un groupe humain, mais également de sa représentation du corps, de son univers social et religieux. Ainsi, Rosalia Martinez dans son article sur le geste musical andin (2001), décrit plusieurs catégories de gestes pertinentes dans la caractérisation et la compréhension de la pratique musicale. Son étude s'appuie sur la définition du geste musical élaborée par Van Zile. Cette dernière propose pour les ethnomusicologues une trousse à outils (concepts et catégories d'analyse) pour observer et décrire le geste des musiciens. Le travail d'Aurélié Helmlinger basé sur une approche cognitive de la pratique des *steelbands*, s'inscrit également dans une approche privilégiée du

geste dans la pratique musicale et démontre que l'apprentissage et la pratique du *steeldrum* se base avant tout sur une mémoire et une pratique visuelle. Enfin, le travail de Sylvie Le Bomin, articulant apprentissage de techniques de jeu des xylophones et étude des conceptions musicales des répertoires, révèle les relations intimes unissant gestes de l'instrumentiste, instrument et production musicale.

Les catégories de gestes musicaux

Selon Rosalia Martinez, les Andins accordent presque autant d'importance aux aspects visuels de la performance musicale qu'à ses aspects sonores. La gestualité participe à cette dimension spectaculaire de la musique : les différents répertoires musicaux se distinguent entre eux non seulement par le type d'instrumentation utilisée ou par leur caractéristiques musicales mais aussi par une implication particulière du corps : une certaine posture du torse, la réalisation de gestes ou de pas spécifiques (Martinez, 2001 : 168).

La définition du geste musical de Van Zile permet à Martinez d'intégrer dans son étude sur les gestes musicaux andins, outre les mouvements participants directement à la production du son, deux autres catégories de mouvements : des mouvements locomoteurs ou non locomoteurs, simultanés à la production sonore, mais n'agissant pas directement sur elle, et les mouvements non concomitants à l'émission des sons, c'est-à-dire ayant lieu avant ou après elle. Selon Van Zile, le geste est une composante intégrante à la fois du son produit et du contexte socio-culturel. Il arrive même certaines fois que le musicien soit considéré comme un danseur. Parmi les concepts et catégories proposés pour analyser le geste des musiciens, Van Zile distingue trois types de gestes : « pre-playing, playing and post-playing ». Elle privilégie ces trois termes à ceux de *pre-performance*, *performance* and *post-performance* car selon elle, la performance renvoie à une expression plus large que la simple production musicale et sa délimitation doit reposer sur la conception endogène de la musique et de l'événement musical. Est-ce que la performance débute et finit au moment où le musicien entre et part de la scène de la performance ? Ou est-ce que la performance est uniquement le moment de l'événement pendant lequel le son musical est produit ? Ainsi, selon elle, le terme « playing » permet d'examiner le geste musical en échappant au problème de définition de la performance (Van Zile, 1988 : 126). *Pre-playing movement*, *playing* et *post-playing movement* correspond aux expériences suivantes : les gestes précédents la pratique musicale, les gestes impliqués dans la production musicale et enfin les gestes produits après la production sonore.

Ainsi, dans son étude, Martinez révèle deux catégories principales de gestes : les positions des mains par rapport aux accords de l'instrument et les gestes de contact. Chez les Andin, les différents répertoires du *charango* reposent sur plusieurs accords différents. Ce qui change d'un répertoire à l'autre n'est pas seulement la sonorité de la construction sonore mais également l'expérience physique du musicien car le changement d'accord modifie radicalement la position de la main gauche dans le jeu. Les « gestes de contact » consistent, quant à eux, en un ensemble de manipulation que les musiciens réalisent avant la performance sur leur instrument afin d'établir une relation avec l'objet. Ces gestes traduisent une certaine conception de l'instrument, où l'objet possède une voix et une langue (Martinez, 2001).

Le geste musical en tant que mémoire et pratique visuelle

Aurélie Helmlinger, s'inspirant de l'approche cognitive de John Baily sur les caractéristiques motrices de l'exécution des formules musicales de luths d'Afghanistan, démontre que dans la pratique des *steelbands* de Trinidad et Tobago, le geste musical a une importance à la fois dans la mémorisation du répertoire mais également dans la pratique musicale. Selon elle, cette approche permet de mieux cerner les choix de l'instrumentiste et de comprendre la récurrence de certains traits par les regards croisés des contraintes gestuelles et culturelles (Helmlinger, 2001).

Un *steelband* se compose de plusieurs musiciens ayant chacun un *steeldrum* constitué de un à une dizaine de *pans* (bidons). Au cours de l'apprentissage d'une nouvelle partie, le facteur visuel dans l'observation des gestes musicaux semble primer sur l'écoute.

« [...] on reproduit d'abord les données gestuelles, auxquelles les informations auditives parallèles apportent une vérification. Si ce que l'on a photographié produit la même musique que l'on vient d'entendre, l'apprentissage est validé. [...] Le geste acquiert dès l'apprentissage une place aussi importante que la musique qui en découle. Il est son propre vecteur de transmission, s'enseigne au moins autant par son image que par sa finalité musicale » (Helmlinger, 2001 : 194).

Au niveau de la pratique, le geste conserve également un rôle important au cours des performances. D'après les études en psychologie cognitive, on se remémore mieux un phénomène s'il se présente dans le même contexte que lors de l'apprentissage. Les pannistes apprennent une nouvelle partie en regardant le jeu corporel des musiciens voisins jouant la même partie. Ainsi, l'environnement dans lequel ils apprennent joue un rôle d'aide-mémoire.

« Le jeu du *steeldrum* est en effet une chorégraphie qui semble dictée autant par la musique elle-même que par le jeu très visuel de mimétisme au sein de la section » (Helmlinger, 2001 : 196).

Accoutumée à un certain contexte, la mémoire du panniste est étroitement dépendante de celui-ci. Ainsi les pannistes même les plus experts ont énormément de mal à jouer seuls. Lorsque ce système de repères est perturbé comme c'est dans le cas du jeu solitaire, des erreurs surviennent. Ainsi, en groupe, en cas de trou de mémoire, une observation anticipée d'un voisin de section peut permettre d'interroger son intention gestuelle afin d'accéder à une remémoration correcte.

« La communion gestuelle avec les autres membres de la section, emportée comme un seul corps dans un mouvement unique, maintient le musicien dans une vérification simultanée de ses propres réflexes. [...] L'effet de communion est assez fort pour que l'on puisse deviner le mouvement de ses voisins avant même qu'il ne soit engagé » (Helmlinger, 2001 : 197).

Le sentiment de communion est ici ressenti très fortement puisqu'en plus de la synchronie musicale, il y a une coïncidence chorégraphique spectaculaire. Le jeu du *steeldrum* pourrait être assimilé à une danse collective selon plusieurs points : un mode d'apprentissage basé d'abord sur le visuel, une vérification systématique des réflexes gestuels par l'observation de la synchronie du groupe, un ensemble de personnes se mouvant comme un seul corps. Si la chorégraphie est largement soumise à la mélodie de la pièce et au dessin qu'elle forme sur les instruments, c'est cependant des mouvements dansés que l'on voit dans les gestes des pannistes. Un *steelband* offre en effet le spectacle fascinant d'une sorte de ballet musiquant (Helmlinger, 2001 : 198-200).

Relations entre gestes de l'instrumentiste, instrument et production musicale

Sylvie Le Bomin montre également la pertinence d'étudier les processus d'apprentissage des techniques de jeu de l'instrument mais cette fois-ci en rapport avec la conception des pièces des répertoires étudiés. Deux aspects du geste musical sont traités, celui de l'adéquation de la conception de l'instrument de musique aux règles de la grammaire musicale et celui des automatismes gestuels associés aux conduites musicales acquis au cours de l'apprentissage du jeu instrumental, à travers la pratique du xylophone chez les Banda Gbambiya de République Centrafricaine.

Les claviers des xylophones des populations oubangiennes de République Centrafricaine ne sont pas linéaires, les degrés ne sont pas disposés comme pour un clavier occidental dans un ordre croissant, mais présentent des décrochages. La prise en considération des processus

d'apprentissage dans l'étude des musiques traditionnelles permet de révéler, à travers ses acquis progressifs, les relations unissant gestes de l'instrumentiste, disposition du clavier et performance. L'analyse des processus d'apprentissages des techniques de jeu montre que cette disposition particulière résulte d'une adéquation aux règles de la systématique musicale. « De fait, des topologies d'instruments qui, au premier abord, nous paraissent surprenantes se révèlent être des modèles d'ergonomie, mettant en parfaite adéquation objet sonore, vitesse de l'instrumentiste et contraintes de la systématique musicale » (Le Bomin, 2001).

L'étude du geste de l'instrumentiste traduit la conception musicale de l'instrument associée à la systématique qui préexiste les répertoires concernés. La disposition conjointe des octaves sur le clavier répond aux exigences des procédés de variation utilisés dans la musique banda gbambiya et plus précisément aux règles de commutation qui reposent sur des règles d'échange d'un degré avec un autre. Afin que l'instrumentiste ne modifie drastiquement la trajectoire de ses mailloches au cours de la performance, les degrés pouvant commuter entre eux correspondent dans la majorité des cas aux lames conjointes sur le clavier, expliquant ainsi la proximité des lames accordées à l'octave.

Ces trois études sur le geste musical ont montré la pertinence d'intégrer le geste dans la description et l'analyse de toute tradition musicale parce que comme Molino le souligne, la musique n'est pas un objet « pur » mais un « fait social total ». Le geste est un élément constitutif et fondamental de l'activité musicale. L'étude de l'apprentissage des gestes musicaux est également pertinente puisque les processus d'apprentissage cristallisent toutes sortes d'expérience physiques et symboliques (Molino 2009).

5.2.2 L'interaction musicien-auditeur

Outre l'étude du geste musical, les études sur la performance se sont focalisées sur les modalités d'interaction entre les différents acteurs de la performance (instrumentistes-chanteurs et auditeurs). Ainsi, l'interaction entre le pôle de production et de réception est étudiée afin de comprendre le rôle de chacun d'entre eux au cours de la performance. Gérard Béhague, dans la perspective des études folkloristes sur l'art verbal, recommande de prendre la performance en tant qu'objet d'étude et d'inverser la balance dans l'analyse et l'interprétation de la performance « traditionnelle » en privilégiant une approche centrée sur la perception du public. Monique Desroches propose, en rapport avec l'analyse formelle et syntaxique, une analyse de la performance musicale comprenant le co-texte, le contexte et

l'interaction entre musiciens et auditeurs. Enfin, à partir de l'étude du *qawwali*, Regula Qureshi propose un modèle d'analyse de la performance, basé sur une approche unitaire et cohérente, qui prend en compte le système musical et le contexte dans une même perspective en intégrant dans l'analyse musicale les modalités d'interprétation d'une pièce parallèlement aux stratégies de mise en dialogue avec les auditeurs.

Le pôle de réception

Selon Gérard Béhague la musique n'existe que dans le contexte de performance et dans cette perspective, la performance doit être notre première source d'étude. Les études folkloristes sur l'art verbal et l'ethnographie de la parole des années 1970-1980 ont fourni plusieurs outils conceptuels qui ont été appliqués à la performance musicale.

Proposé par Richard Bauman, le concept de communication non verbale va avoir une forte influence dans le domaine d'étude de la performance musicale. Bauman préconise la nature de la performance comme particulière à la culture et la communauté, et le rôle du folkloriste (et de l'ethnomusicologue) est d'étudier la performance en expliquant ethnographiquement l'étendu du domaine de la performance dans une communauté donnée. Les concepts clés comme la *compétence*, l'*émergence* et l'*occasion* créés par les folkloristes vont également être repris par les ethnomusicologues. Le terme d'*occasion musicale* a été utilisé pour la première fois par Norma McLeod pour désigner une performance culturelle de la musique. Ensuite Marcia Herndon a défini l'*occasion musicale* comme un aspect particulier du contexte social de la musique.

“For Herndon, the occasion may be regarded as an encapsulated expression of the shared cognitive forms and values of a society, which includes not only the music itself but also the totality of associated behavior and underlying concepts. It is usually a named event with a beginning and an end, varying degrees of organization of activity, audience/performances, and location” (Béhague, 2006: 13-14).

Ainsi, selon Béhague, les pratiques de la performance résultent de la relation entre le contenu musical et le contexte dans lequel il s'inscrit. L'ethnographie de la performance musicale doit donc mettre en lumière les manières dont les éléments non-musicaux d'un événement influencent le résultat musical d'une performance.

Pour être capable d'évaluer les processus d'interaction à travers les terminologies endogènes et l'interprétation subjective des participants des différents signes et symboles de la performance, l'étude de la musique, comme performance, doit également reposer sur l'interactionnisme symbolique et la sémiotique.

Enfin, selon lui, l'ethnographie de la performance musicale doit se baser sur les nombreux regards constitutifs de cette dernière. Le comportement du public (verbal, corporel et musical) en est une partie intégrante. Il est temps que les ethnomusicologues tournent leur attention sur le processus cognitif perceptif de l'auditeur. Selon lui, une approche centrée sur l'auditeur a l'avantage de tenter de comprendre les références individuelles qui mènent à une série spécifique de significations attribuées à un objet et/ou événement musical spécifique.

Procédés et signature performanciels

Les travaux de Monique Desroches se sont focalisés depuis plusieurs années sur l'analyse de la performance musicale en rapport avec l'analyse formelle et syntaxique de la musique. Selon l'approche de la pragmatique linguistique, Desroches définit la performance comme « une série de modalités de production et de mise en communication qui contribue de façon significative à l'édification de la stylistique d'une pratique musicale » (Desroches, 2008 : 104). Selon elle, les critères stylistiques ne résident pas seulement dans la forme mais également dans la performance. Dans son travail sur les musiques rituelles tamoules à la Martinique, elle montre que les modalités de réalisation des battements de tambour portent en elles une dimension symbolique extra-musicale : la musique n'est pas vue ici comme une fin en soi, mais comme un moyen, une médiation ; car sa finalité réside dans la mise en contact avec le monde des dieux et la preuve tangible de cette efficacité symbolique se traduit par la transe du prêtre (Desroches, 1996). L'objectif de l'étude est alors de saisir au sein de la musique elle-même, par le biais d'un regard croisé de l'analyse musicale et du discours culturel, les fondements de la sémantique. Ainsi, elle démontre que la clé d'association entre une modalité spécifique d'un battement de tambour à une divinité ne réside pas uniquement dans le profil rythmique mais dans la convergence de traits signifiants : rythme + aire de frappe + nombre de frappes + type de baguette + timbre (fréquence), où les traits distinctifs ne se situent pas uniquement au niveau du rythme, mais également au niveau des paramètres performanciels (Desroches, 1996 : 116).

Desroches milite ainsi pour l'élargissement de la notion de performance afin d'inclure dans celle-ci et de façon systématique, les procédés de performance là où la musique comme objet, pratique et événement prend tout son sens. Dans son étude sur le conte krik-krak, elle préconise ainsi d'étudier à côté de l'analyse formelle et syntaxique, l'analyse performancielle incluant :

- le co-texte, c'est-à-dire tous les éléments qui ne sont pas inclus dans les éléments syntaxiques ou formels du texte et qui entourent ce dernier ;

- le contexte : le lien entre la virtuosité d'élocution et le contexte de longues veillées où il est important de garder l'auditoire attentif ;
- l'interaction et la communication : la structuration du conte ne prend sens qu'en présence de l'auditoire, c'est-à-dire au niveau de l'interaction conteur / auditoire.
- enfin, les modalités de réalisation soulignent la dramatisation du récit. Comme un interprète de musique, le conteur maîtrise, sélectionne, combine et agence les procédés performanciels (gestuelle particulière, déplacements d'accents, répétition de phrases, réalisation d'onomatopées, changement de dynamique et de tempo) pour marquer le récit de sa propre signature (Desroches, 2008 : 113-114).

Enfin, Monique Desroches se consacre également à l'étude de la performance dans les musiques des spectacles touristiques à la Martinique, et montre la pertinence d'étudier ces types de musique au même titre que les autres patrimoines vivants car « loin d'être des espaces neutres et artificiels, [ils] sont des lieux privilégiés pour examiner le champ des représentations de la pratique musicale » (Desroches, 2011 : 63). Ainsi, à travers l'étude de la performance, elle révèle trois niveaux de signatures performanciennes : une signature insulaire, une signature communale et une signature singulière. Le spectacle touristique constitue, selon elle, un réel enjeu musical et patrimonial.

« La musique touristique apparaît ainsi comme un facteur important dans le processus de patrimonialisation processus selon lequel une pratique se construit et se consolide de génération en génération par conservation de certains traits, par sélection d'autres et également par l'introduction de nouveaux éléments. Dans l'espace touristique, ce processus se situe à la confluence des pôles de la production et de la réception et dans un rapport particulier au passé. La dimension dialogique qui s'installe entre le milieu touristique et la population locale permet une construction incessante de ce patrimoine, qu'elle soit réussie ou non, relation qui vient incessamment enrichir le patrimoine local » (ibid : 73).

Interaction musiciens-auditeurs à travers l'analyse musicale

À partir de l'étude du *qawwali*, musique Sufi d'Inde et du Pakistan, Regula Qureshi offre une proposition concrète de méthode d'analyse de la performance. Cette nouvelle approche incorpore dans l'analyse musicale les modalités d'interprétation d'une pièce parallèlement aux stratégies de mise en dialogue avec les auditeurs. Ce modèle élaboré en 1987 est capable d'intégrer différentes facettes de cette tradition : le style performantiel, le contexte incluant une interaction complexe entre une idéologie religieuse et des facteurs socio-économiques. Selon Qureshi, ce que l'analyse musicale en terme structurel purement abstrait n'apporte pas

c'est une compréhension de la dynamique qui motive la production musicale, c'est-à-dire la signification du système sonore en termes d'usage social et de contexte culturel. De quelles manières le son musical devient-il significatif en dehors de lui-même ? (Qureshi, 1987 : 57)

Le terrain expérimental pour étudier cette signification est, selon elle, la performance, lieu d'interrelation entre le contexte et la musique. Le but de son étude est de montrer de quelles manières l'incorporation des dimensions contextuelles est en fait indispensable pour gagner une compréhension complète de la production sonore, et de quelles manières la signification extra-musicale inhérente à la musique donne à cette dernière le pouvoir également d'influer sur le contexte.

La tâche est triple : 1) analyser le son musical comme un système autonome qui génère la musique pendant la performance ; 2) identifier le contexte de la performance, la situation entière dans laquelle la musique est produite et comprendre sa dynamique sociale et culturelle ; 3) afin de relier le contexte à la musique de manière à identifier l'entrée contextuelle dans la matière sonore musicale (Qureshi, 1987 : 58).

Cependant, deux problèmes préexistent au niveau de l'élaboration des procédures analytiques :

- 1) de quelles manières analyser un idiome musical en termes de propriétés et de structures ?
- 2) d'un point de vue analytique général, de quelles manières relier le contexte au système sonore dans un cadre cohérent et unitaire ?

L'idée est de construire à partir des concepts endogènes et des catégories scientifiques un cadre de travail cohérent pour s'occuper du phénomène musical comme une totalité. Cette difficulté théorique rencontrée en termes de cohérence s'explique, selon Qureshi, par l'absence d'études sur cette question. La majorité des travaux axés sur le lien entre musique et contexte centrent leurs études sur les usages et la fonction de la musique sans prendre en compte le système musical lui-même.

Les dimensions musicale et contextuelle participent de l'analyse. Pour chaque dimension deux niveaux d'études sont nécessaires : au niveau de la structure et au niveau du processus. Qureshi utilise différents outils : d'une part, ceux de la musicologie occidentale, adaptés pour comprendre les règles du système musical, de l'autre, selon une approche anthropologique, ceux pour analyser le contexte de la performance en termes à la fois de concepts et de comportements, de structure et de processus (Qureshi, 1987 : 62).

Analyser la relation entre musique et contexte signifie s'occuper du comportement aussi bien en terme musical que non musical. Que ce soit au niveau de la musique ou du contexte, le discours endogène sur la pratique doit être distinct de la pratique elle-même. Musique et contexte doivent être analysés séparément avant d'être mis en relation. Les concepts fonctionnels sous-jacents à la production musicale doivent être découverts à travers une analyse musicale et pas uniquement à partir de la théorie musicale endogène existante, comme c'est le cas pour la musique Sufi.

Trois étapes d'analyse apparaissent :

- 1) la structure musicale (unités et règles sous-jacentes) ;
- 2) la structure du contexte (unités et règles sous-jacentes), incluant la structure sociale et culturelle qui donne sens à l'occasion spécifique de la performance ;
- 3) l'analyse du processus de performance.

Dans le *qawwali*, le processus de la performance résulte de l'interaction entre deux types de participants : les musiciens et les auditeurs. La clé pour comprendre la production sonore dans son processus de performance est le point de vue du musicien qui convertit la structure musicale en un processus basé sur son appréhension de tous les facteurs du contexte de la performance. La perception qu'il a des multiples actions des auditeurs affecte son action : sa production musicale. L'objectif est de révéler les principes sous-jacents à l'interaction musique-contexte afin d'identifier les contraintes contextuelles opérant sur la musique pendant la performance.

Afin de décrire à la fois les détails et la dynamique d'interaction entre la musique et le comportement de l'audience, Qureshi développe deux méthodes de transcription et d'interprétation complémentaires des performances :

Le « Vidéograph » décrit la complexité des réponses multiples de l'audience en procurant un enregistrement visuel du comportement de l'audience tel qu'il se produit en réponse au chant continu et fournit également l'axe temporel pour transcrire ce comportement.

Le « Videochart » se focalise sur la dynamique interactionnelle de la performance en notant les interactions entre la performance continue du musicien et les réponses de l'audience telles qu'il les perçoit le long des séquences chantées.

Cette interprétation détaillée des performances établit comment les musiciens utilisent la musique pour communiquer avec l'audience et les manières dont ils expriment le contexte et le manipule. Les variables contextuelles sont identifiées et sont exprimées à travers les

variables musicales significatives. Sur cette base, selon Qureshi, il est alors possible d'interpréter le processus de performance d'un événement particulier, en décodant le message musical continu ainsi que sa signification contextuelle et sociale.

Etudier la performance uniquement d'un point de vue contextuel n'est donc pas suffisant. Cette méthode d'analyse appliquée à la musique *qawwali* démontre que les éléments significatifs contextuels fonctionnent sémantiquement comme une part intégrale de la structure musicale. Ces éléments portent des significations référentielles et ce sont ces éléments que le musicien utilise pour communiquer avec son public. La nature de la communication est directement liée à la nature des traits musicaux eux-mêmes.

5.2.3 Interaction musiciens-chanteurs-danseurs

Le dernier exemple, sur les chants claniques des aborigènes d'Australie, se situe dans une perspective interdisciplinaire de la performance. L'approche de Margaret Clunies Ross et de Stephen A. Wild rejoint dans une certaine mesure celle de Jean Molino préconisant de rechercher l'articulation des différentes formes symboliques reliées au phénomène musical. Afin de mieux rendre compte de la complexité et de la réalité des phénomènes, ils préconisent non plus l'analyse d'une seule dimension de la performance (musicale, dansée, verbale) mais bien l'articulation et la prise en compte de l'ensemble des dimensions en incitant les chercheurs à un travail collaboratif entre disciplines voire même une formation interdisciplinaire de l'ethnomusicologue.

À la différence des précédents travaux sur le *Djambidj*, catégorie spécifique de *manikay* (chants claniques des aborigènes d'Australie), qui se sont focalisés sur l'un ou l'autre des éléments individuels performatifs, sans envisager la performance dans son ensemble, le travail collaboratif de Clunies Ross et Wild vise au contraire à reconnaître la nature intégrative de chaque élément de la performance, qu'ils ont classé sous les catégories générales de composante musicale, verbale et chorégraphique.

L'analyse de l'articulation des différents éléments performatifs a montré que la performance est coordonnée par un réseau de signaux établis entre les participants et spécifiquement entre le chanteur et le leader des danseurs. Bien que les sujets des chants dans le *Djambidj* soient des entités reconnues par les aborigènes et peuvent toujours être différenciés analytiquement, les caractéristiques musicales et textuelles des sujets des chants varient selon le type de performance et le contexte (Clunies Ross et Wild, 1984 : 226).

Parce que les différents types d'évènements et d'occasion peuvent affecter les éléments performatifs et la manière dont ils sont intégrés, la performance doit, selon les auteurs, être traitée dans son ensemble et non en tant que parties séparées. En outre, la non considération des différents facteurs et effets sur les éléments de la performance peut mener à des conclusions fausses concernant le caractère et la distinction des unités analysées (Clunies Ross et Wild, 1984 : 226).

Pour étudier de manière adéquate la performance, les frontières disciplinaires doivent donc être ouvertes, nécessitant une collaboration interdisciplinaire.

6. Synthèse

Les différentes problématiques relevées au sein des travaux concernant l'étude de la performance montrent que le domaine d'étude est vaste et encore loin d'être unifié. Les approches et problématiques mises en œuvre au sein de chaque discipline présentent plusieurs enjeux communs qui ont trait à la problématique du corps, de l'action, et aux modalités d'articulation entre le versant de la compétence et celui de la performance.

Les différentes études sur la performance se concentrent sur le processus de mise en forme de l'objet « texte » et corollairement à celui qui le met en forme : le locuteur, le conteur, le musicien... Le corps de l'acteur qui réalise la performance est donc mis en avant et pris en compte notamment dans la singularisation stylistique. Un style musical ne se caractérise pas seulement dans le « texte » mais également dans les éléments performanciers exprimés par le musicien par exemple. Ainsi le geste musical, produit par le corps du musicien, participe à la réalisation de la musique mais également aux représentations sociales et culturelles qui lui sont associées. Dans certaines traditions, l'apprentissage de la technique de jeu des instruments va même privilégier le geste à l'écoute musicale.

Quels sont donc les paramètres performanciers proposés ?

Selon les propositions de catégorisation de Van Zile, Rosalia Martinez prend en compte outre les mouvements participants directement à la production du son, deux autres catégories de mouvements : les mouvements locomoteurs ou non locomoteurs, simultanés à la production sonore, et les mouvements non concomitants à l'émission des sons que réalise le musicien avant ou après le jeu. Monique Desroches propose, quant à elle, le concept de « cotexte » pour englober tous les éléments qui ne sont pas inclus dans les éléments syntaxiques ou formels du texte et qui entourent ce dernier.

Au-delà des types de gestes liés à leur fonction dans la performance, aucune grille précise des paramètres performanciers n'ont encore été proposés. La difficulté à décrire les mouvements

du corps tient au fait qu'en dehors des études sur la danse aucune étude n'a encore pris en charge les mouvements autres que dansés comme objet d'étude et de description. Ce n'est que récemment que les études sur les « danses du monde » commencent à proposer des grilles d'analyse adaptées et à analyser le phénomène corporel dansé dans une perspective anthropologique et pas seulement esthétique³². Le principal enjeu des études futures sur la performance va être alors de penser aux modalités de description et aux outils mobilisés pour permettre de mieux définir les paramètres performanciers ?

Au-delà du style, le corps participe également à l'interaction et à la communication entre les protagonistes de la performance. Les chercheurs veulent désormais comprendre les processus d'interaction entre les protagonistes que ce soit au cours d'un rituel, d'une pièce de théâtre, d'un concert ou dans la vie quotidienne. Par quels processus se fabriquent, se réalisent et se perpétuent les relations sociales ? De quelles manières le corps et ses différentes modalités d'expression et de symbolisation sont mis en forme au cours des interactions entre individus ? Ainsi, les études sur le rituel se focalisent sur la fonction performative, sur la mise en forme de la pratique rituelle elle-même ou encore sur les relations et les dispositions des acteurs.

Les travaux ethnomusicologiques se focalisent sur l'étude de la pratique musicale où le « texte » musical n'est plus appréhendé comme le moteur de la production sonore. L'action musicale, l'activité à laquelle participe le corps et le geste du musicien ainsi que celui de l'auditeur, est au centre de l'analyse. Dans certaines pratiques sociales ou religieuses, les auditeurs occupent un rôle essentiel dans le déroulement de la performance. Le musicien-chanteur suit les réactions du public et adapte son jeu musical par rapport à ces réactions. Un véritable dialogue s'installe alors au cours de la performance dans lequel la musique occupe une place de premier rang. Qureshi et Desroches ont souligné l'intérêt dans l'étude de la performance d'articuler les plans formels et performanciers.

L'interaction entre instrumentistes, chanteurs et danseurs et parfois spectateurs est également nécessaire à analyser puisque selon Clunies Ross et Wild, l'étude d'une seule dimension séparée des autres ne permet pas une compréhension totale de la performance tant au niveau formel, symbolique que social.

L'action devient donc le concept clé des études sur la performance. L'intérêt n'est plus focalisé sur la trace elle-même et ses significations mais au niveau du processus que réalisent les acteurs de la performance. La langue devient un acte verbal, le corps est à la fois objet et

³² Gibert, Marie-Pierre, *La danse des juifs d'origine yéménite en Israël : des systèmes formels aux constructions d'identité*. Thèse, EHESS, Paris, 2004.

sujet dont le savoir pratique permet au sujet d'agir, la musique n'est plus seulement représentation mais un moyen à travers lequel le musicien agit sur les auditeurs. Dans cette perspective, est-il possible d'élaborer une théorie générale de l'action et de la performance malgré la nature hétérogène de l'objet étudié ?

Dans une volonté de rechercher un paradigme scientifique qui puisse révéler les universaux des comportements humains, le domaine des *performance studies* ont défini le terme performance comme concept intégrant toutes manifestations, événements et expression culturelles et sociales pouvant être analysés en tant que pratique, événement et comportement. En partant du domaine théâtral, les chercheurs ont tenté d'élargir le champ d'études à toutes les disciplines ayant comme objet la performance. La réponse d'une théorie générale de l'action ne peut être trouvée pour le moment du côté des *performance studies* pour deux raisons principales : les études ont montré une incapacité à se détacher réellement des catégories culturelles que fréquentent les chercheurs et l'ouverture aux multiples méthodes et outils disciplinaires pour étudier les différentes formes de performance ne peuvent conduire à l'élaboration d'une conduite unitaire tant sur le plan théorique que méthodologique.

En ethnomusicologie, la méthodologie proposée par Qureshi est pertinente pour l'analyse de l'interaction entre musiciens et auditeurs dans la pratique rituelle du *qawwali*, articulant analyse formelle de la production musicale et ethnographie du contexte performantiel dans lequel elle s'inscrit. Monique Desroches prône également la prise en compte des éléments performantiels en lien avec l'analyse formelle et syntaxique. Quant à l'approche interdisciplinaire de Wild et Clunies Ross, elle est selon nous également judicieuse pour rendre compte des multiples dimensions (musicale, verbale et dansée) de la performance. Les chercheurs prônent pour une formation multidisciplinaire du chercheur ou pour une collaboration entre les disciplines. Cependant, au niveau méthodologique et théorique, aucune proposition n'est donnée et les chercheurs ne semblent pas poser d'emblée le problème d'articulation des méthodes et des données de chaque discipline pour l'analyse cohérente de la performance.

Cette difficulté théorique et méthodologique rejoint la réflexion épistémologique de Frank Alvarez-Pereyre concernant l'établissement d'une anthropologie de l'action. Selon lui, pour réussir à élaborer une étude générale de la performance, les travaux doivent aboutir à l'identification de critères descriptifs et corollairement à celle des critères permettant de qualifier une action et ses constituants élémentaires. Par nature hétérogène, la performance

appelle des compétences particulières pour analyser les éléments constitutifs. De quelles manières alors est-il possible au chercheur de porter un regard unitaire et cohérent sur son objet d'étude ?

« En somme, comme projet, une anthropologie de l'action se trouve confrontée à un triple écueil : l'hétérogénéité de ses objets potentiels, le poids des traditions disciplinaires, l'inégalité des acquis dans l'approche des objets concrets. Quant à la question de l'unité du regard, elle se pose en amont, au plan des conditions de possibilités d'une anthropologie de l'action, autant qu'en aval quand le chercheur veut pouvoir s'appuyer sur des travaux déjà réalisés pour les ordonner et les articuler » (Alvarez-Pereyre, 2001 : 18).

À ces trois difficultés que pose une théorie générale de la performance, une quatrième problématique intimement liée apparaît, celle liée aux dichotomies collectif-individu, compétence - performance, structure-pratique, qui jouent un rôle important dans l'établissement des approches scientifiques.

En effet, une dichotomie entre approche structuraliste versus approche pragmatique apparaît au sein des études linguistiques, anthropologiques et ethnomusicologiques où une étanchéité entre les deux versants est de mise. Cette pensée dichotomique va ainsi alimenter et développer les recherches selon le postulat qu'études structuralistes ne peuvent pas être associées aux études pragmatiques. Or déjà dans les années 1980 Dell Hymes rend compte que cette dichotomie compétence-performance proposée par Chomsky n'est pas productive et que les deux versants sont co-déterminants et ne peuvent être séparés dans l'analyse de la langue.

Frank Alvarez-Pereyre pose également la question du maintien d'une dichotomie de principe entre compétence et performance et pose l'hypothèse d'un *continuum* (Alvarez-Pereyre, à paraître). Selon lui, « il y a, du côté de la performance - et cela vaut tout autant du côté de la compétence - une monumentale hétérogénéité constitutive des matières mises en mouvement dans les situations et les contextes étudiés. Et il y a une formidable imbrication des processus et des opérations qui président à ce qui s'appelle la compétence et la performance. Les matières hétérogènes participent toutes, au-delà de leur hétérogénéité constitutive, et chacune à leur manière, aux processus et opérations qui font que la compétence et que la performance sont ce qu'elles sont : tout à la fois une mise en forme dynamique et réglée, évolutive et toujours charpentée, une mise en forme très largement implicite sur certains de ses points, très finement et explicitement négociée sur certains autres, une activation constante de registres différents, tous nécessaires. [...] Il y a donc un principe généralisé de contiguités et

d'imbrications. C'est ce principe qui est à l'œuvre dans les différentes situations concrètes, dans les manières de les façonner et de les faire évoluer. Ces contiguïtés opèrent sur différents registres, tous ceux que les études de la compétence et de la performance ont révélés et révèlent encore. C'est sur ces bases là qu'il devient possible de proposer que le principe dichotomique est de peu de secours et que l'hypothèse d'un continuum s'imposerait : aussi ardue que soit une telle hypothèse » (Alvarez-Pereyre, à paraître).

C'est bien l'hétérogénéité des matériaux et les différences des principes et des imbrications constitutives dont relèvent compétence et performance qui constituent les principales difficultés dans la mise en œuvre d'une approche théorique et méthodologique cohérente et unifiée où compétence et performance sont interprétés selon un *continuum*. Un tel projet présuppose deux principaux objectifs : une épistémologie pratique et une interdisciplinarité en acte (Alvarez-Pereyre, à paraître).

CONCLUSION – SYNTHÈSE CHAPITRE 1

Ce long état de l'art (et sûrement non exhaustif) des recherches sur la performance montre que les différentes disciplines ont élaboré des outils et concepts pertinents dans l'analyse de la performance dans le but de remettre le sujet et le corps au centre de l'analyse. Les études ont montré un intérêt dans la compréhension de l'interaction entre les acteurs de la performance que ce soit entre les locuteurs ou les acteurs de la vie quotidienne, entre le conteur et son public, les chanteurs musiciens et l'assistance dans un contexte religieux ou rituel ou encore entre musiciens et danseurs. La majorité des études ont porté sur le versant de la performance dans une approche pragmatique qui se positionne d'emblée dans une dichotomie face aux études structuralistes, centrées essentiellement sur le « texte » qu'il soit linguistique ou musical. Certaines études ont proposé et prôné la nécessité de prendre en compte les deux versants formels et performanciers, selon des approches propres à chaque domaine d'étude (Hymes, Qureshi, Desroches). Selon nous, cette perspective nous semble pertinente pour une meilleure compréhension de l'ensemble des versants composant la performance. C'est ce que nous allons tenter de réaliser en proposant une approche méthodologique unifiée et cohérente prenant en compte les deux versants, formel et performancier, de la performance, dans une perspective interdisciplinaire.

CHAPITRE 2 – PROTOCOLE D'ANALYSE DE LA PERFORMANCE

INTRODUCTION

Nous présentons, dans ce chapitre, les approches théorique et méthodologique adoptées pour l'analyse de la performance dans le culte du *bwiti*. Après avoir mis à plat les différents concepts théoriques et méthodologiques, nous proposerons une définition du concept de performance, ses paramètres descriptifs ainsi que les différentes étapes nécessaires à son analyse. Pour chaque matière (musicale, corporelle et verbale), nous procéderons à la présentation des paramètres de définition de la performance. Enfin, nous expliquerons les modalités de restitution des résultats au niveau de la description générale des pièces, l'analyse formelle de chaque matière et les transcriptions.

1. Cadre théorique et approche méthodologique

L'approche théorique et méthodologique de la performance n'a pas été le point de départ de notre travail de thèse. C'est à partir d'une double réflexion : au niveau de l'objet d'étude et au niveau de la problématique de l'interdisciplinarité que notre cheminement intellectuel s'est construit progressivement. Une grande partie des idées présentées ici concernant la problématique de l'interdisciplinarité et le transfert du paradigme linguistique sont extraits du séminaire doctoral³³ dirigé par Frank Alvarez-Pereyre et de son livre *L'exigence interdisciplinaire*.

Partant du constat que le phénomène musical est une réalité complexe, constituée de plans multiples de nature hétérogène en interaction (matière sonore musicale, verbale, corporelle, référents symboliques et sociaux), envisager notre regard sur cet objet sous un angle unique semblait réducteur. Cependant, comment rendre compte de la complexité de l'objet étudié à travers un regard cohérent et unifié ? Façonnés et spécialisés dans le cadre d'une discipline pour traiter l'objet d'un certain regard en passant sous silence les liens entre cet angle de vue de l'objet et sa totalité, nous devons alors trouver les outils et moyens pour mettre en rapport et faire fonctionner ensemble diverses disciplines afin de réaliser un travail interdisciplinaire.

³³ Ce séminaire interdisciplinaire, intitulé « *Des systèmes de signes aux conduites symboliques. Les paradigmes analytiques en linguistique, ethnologie, ethnomusicologie* », accueille des doctorants de différents horizons (ethnomusicologues, anthropologues, linguistes, juristes) autour de plusieurs thématiques abordées dans une perspective interdisciplinaire.

Plusieurs interrogations apparaissent dès que l'on se donne comme projet de rendre compte de manière explicite de la totalité de l'objet : quelle est la nature des différentes composantes de la pratique musicale dans le culte du *bwiti* ? Quels types de relations régissent ces différents éléments ? Quel savoir-faire scientifique et quels outils nous permettent de rendre compte de ces matériaux et des relations qu'ils entretiennent entre eux ?

L'objectif de notre approche théorique et méthodologique est de prendre en compte dans l'analyse du phénomène musical deux versants : la musique en tant que forme symbolique comprenant, d'un côté, le versant immanent et systémique, d'un autre côté, le versant fonctionnel, symbolique et social ; ainsi que les autres formes symboliques (langue et corps) articulées à la musique au cours de la performance.

Notre cadre théorique est le fruit de l'entrecroisement de plusieurs approches qui possèdent des parentés épistémologiques : 1) celle de Simha Arom concernant l'analyse ethnomusicologique du matériau musical basée sur le transfert du paradigme linguistique ; 2) celle de Jean Molino et développée par Jean-Jacques Nattiez sur l'approche sémiologique tripartite de la musique en tant que forme symbolique ; 3) celle de Frank Alvarez-Pereyre sur la théorie de l'interdisciplinarité ; 4) celle du groupe de recherche sur la catégorisation (UMR 8099) dirigé par Alvarez-Pereyre puis par Susanne Fürniss et qui est maintenant dirigé par Sylvie Le Bomin (intégré dans l'UMR 7206).

En ethnomusicologie, rares sont les approches ayant réussi à révéler la multiplicité du phénomène musical et étant parvenu, d'un point de vue analytique, à articuler les multiples plans afin de rendre compte de la complexité de l'objet d'étude. Et pourtant, comme l'ethnolinguistique ou la psycholinguistique, l'ethnomusicologie constitue une « discipline-frontière »³⁴. Elle est née de la nécessité d'apporter de nouvelles méthodes pour un nouvel objet : les musiques de tradition orale. Cependant, dans les faits, le désir d'assumer la complexité de l'objet d'étude n'aboutit généralement qu'à une présentation de données de nature hétérogènes mises côte à côte sur un même plan, sans préalablement interroger systématiquement la démarche intellectuelle et la méthodologie adoptée. L'interdisciplinarité se présente alors comme factice, dénuée de son sens premier, celui de rendre compte des modalités de relations entre les pratiques scientifiques.

³⁴ Terminologie utilisée par Frank Alvarez-Pereyre dans son livre *L'exigence interdisciplinaire* pour désigner l'ethnomusicologie, l'ethnolinguistique, la psycholinguistique ou encore la sociolinguistique.

L'œuvre de l'ethnomusicologue Simha Arom se situe dans une interdisciplinarité intégrative, en ce sens que la question de l'interdisciplinarité au niveau de l'établissement de l'objet d'étude, de l'analyse des matériaux, des modèles théoriques mobilisés constitue le cœur de l'activité scientifique. L'équipe française d'ethnolinguistes africanistes dirigée par Jacqueline M.C. Thomas, au sein de laquelle il a travaillé, ont placé la langue comme le fil conducteur de l'entreprise interdisciplinaire pour deux principales raisons : 1) Quelle que soit sa discipline, tout chercheur doit passer par la langue pour étudier son objet de recherche. 2) Les ethnolinguistes ont émis l'hypothèse que les principes sur lesquels s'appuient les phonologues dans la description des langues peuvent être transposés à l'étude des matières non verbales. Cette hypothèse sémiologique a été émise par Ferdinand de Saussure.

1.1 Saussure et l'hypothèse sémiologique

Saussure a posé les principes du projet sémiologique et ceux de la théorie du signe linguistique. Ce dernier comporte deux éléments : le signifiant et le signifié. Le signifiant désigne l'image acoustique d'un mot et le signifié désigne le concept, la représentation mentale d'une chose. La spécificité du rapport entre le signifiant et le signifié tient au fait qu'il est arbitraire et immotivé, en ce sens que rien *a priori* n'explique le lien « naturel » entre le mot *arbre* (signifiant) et son concept (signifié). C'est la raison pour laquelle on observe entre les cultures des possibilités infinies de liens entre signifiants et signifiés. La relation entre ces deux éléments est bien un arbitraire mais « construit » dont la logique fonctionnelle est interne à la culture étudiée. En outre, un des principes essentiels associés à la théorie du signe concerne la séparation des phénomènes diachroniques et synchroniques dans l'analyse de la langue. L'approche synchronique montre que la langue est un système : la signification des signes dépend de la structure de l'ensemble du langage.

Peu après l'entreprise sémiologique de Saussure, les phonologues et syntacticiens vont à partir de l'hypothèse saussurienne du signe linguistique envisager une science des systèmes de signes. Ils présupposent en amont que les phénomènes humains doivent être pensés comme des systèmes de signes sur la base d'une théorie du signe linguistique.

1.2 Pike et le transfert du paradigme linguistique

C'est le linguiste américain Kenneth Lee Pike qui va aborder de front la problématique du transfert du paradigme linguistique dans les autres domaines disciplinaires. Il va tenter de construire le chemin entre la systématique linguistique et les systématiques liées aux autres sphères de la réalité sociale et culturelle. Selon lui, le modèle phonologique peut être

transposé à n'importe quel domaine d'étude. Le couple notionnel *etic/emic* et son cadre théorique qui l'accompagne permettent de définir les unités pertinentes et rendre compte de leur distribution, de leur fonctionnement et de leur articulation dans les domaines où intervient du verbal et du non verbal.

La distinction *etic/emic* vient de l'opposition en anglais *phonetics/phonemics*. Tout fait de langue est un continuum physique ordonné pouvant être décomposé en unités distinctives. Ce continuum physique peut faire l'objet d'une analyse physique et culturelle : la phonétique correspond à l'étude des sons sous les angles acoustique et individuel en opposition avec la phonologie qui concerne l'étude des systèmes de sons propres à une langue. Selon Pike, ces deux études sont intrinsèquement liées et complémentaires et permettent de mettre au jour les unités culturellement pertinentes d'une langue donnée. Lors de l'analyse physique, le phonéticien, à partir du continuum sonore, décrit et dégage dans un premier temps les unités qui apparaissent comme pouvant être significatives. Ensuite, l'analyse culturelle consiste à découvrir, identifier les unités *emic*, les unités qui s'avèrent culturellement fonctionnelles et pertinentes. Lors de l'analyse, deux types d'unités apparaissent parmi les unités fonctionnelles : les unités *etic* correspondent aux unités dissemblables physiquement mais ayant la même fonction tandis que les unités *emic* renvoient aux unités ayant une fonction différente quelles soient identiques ou distinctes du point de vue physique. La distinction *etic/emic* ne peut être réduite à une simple dichotomie scientifique/culturel. Ce modèle d'analyse implique l'apport conjoint du point de vue scientifique et endogène tout au long de la procédure qui mène à la découverte des unités linguistiques fonctionnelles.

Ainsi, selon Pike, toute activité humaine comme tout fait de langue est un continuum physique pouvant être également décomposé en unités distinctives à travers une analyse de type physique et de type culturel. C'est au cours de la description que les unités *emic*, les unités fonctionnelles pertinentes au sein du système de référence vont pouvoir être mises au jour.

La révolution « saussurienne » qui marquera un tournant décisif dans les modèles d'analyse en sciences humaines, en ethnomusicologie (Arom), en littérature (Jakobson, Ruwet, Barthes), en anthropologie (Lévi-Strauss) et en psychanalyse (Lacan) se base sur ce principe fondateur de la théorie du signe linguistique. Quelle que soit la matière étudiée (musique, parenté, danse...), la fonction symbolique fait intervenir le rapport arbitraire signifiant/signifié.

1.3 Arom et le transfert du paradigme linguistique en ethnomusicologie

Le transfert de ce paradigme linguistique dans le domaine de l'ethnomusicologie pose le problème de la différence de matériau sur lequel l'étude repose. Pour les données verbales, le sens constitue un des principaux critères d'identification des unités et de distinction entre unités fonctionnelles et non fonctionnelles. Quels critères l'analyse des unités musicales, dépourvues de significations sémantiques, va-t-elle mobiliser ?

Arom a perçu et compris les principes théoriques et méthodologiques fondamentaux qui étaient en jeu en linguistique ainsi que le rôle et la pertinence de ces derniers en ethnomusicologie. Le transfert de ces outils linguistiques dans le domaine d'étude de la musique a pu être réalisé grâce à leur adaptation à l'objet d'étude, en tenant compte d'un principe fondamental : la différence de nature qui existe entre la matière sonore verbale et la matière sonore non verbale, celle de la signification intrinsèque.

Par l'intermédiaire de plusieurs outils conceptuels qui relèvent, d'une part, de l'analyse de la musique savante occidentale, et de l'autre, de l'analyse linguistique, Arom a constitué une méthodologie pour mettre au jour les principes qui régissent la systématique musicale, c'est-à-dire les règles sous-tendant la réalisation des pièces musicales. L'objectif est de révéler les logiques culturelles, c'est-à-dire les éléments pertinents culturellement pour chaque plan d'analyse.

Afin de dégager la systématique musicale d'un répertoire donné, une mise en série des différents paramètres est indispensable pour rendre compte des régularités d'une pièce musicale à l'autre. Les principes de pertinence et de hiérarchie interviennent à toutes les étapes de l'étude. Il s'agit de dégager les unités distinctives selon les différents plans de pertinence : l'organisation des hauteurs, celle du temps comprenant la métrique, la périodicité des pièces et l'organisation rythmique, les principes de variation et enfin les procédés de réalisation.

Les concepts et les opérations utilisés en phonologie et syntaxe tels que, *segment*, *commutation*, *pertinence*, *hiérarchie*, *unité*, *etic*, *emic*, ont été repris et adaptés par Arom pour analyser les pièces musicales d'une manière aussi rigoureuse et systématique qu'en linguistique.

À partir de l'écoute réitérée de l'enregistrement d'une version d'une pièce musicale, le chercheur transcrit, c'est-à-dire pose par écrit tous les éléments qui lui semblent être

significatifs. Il s'agit de l'équivalent de l'analyse physique, énoncée précédemment. Ensuite, au fur et à mesure du processus analytique, l'ethnomusicologue établit une transcription de type *emic*, pour retenir uniquement les unités considérées comme pertinentes par les tenants de la tradition. Pour arriver à ce stade, plusieurs étapes d'analyse sont nécessaires.

Le continuum sonore une fois découpé en plusieurs *segments* selon le principe de répétition et le repérage des éléments semblables et différents, va permettre au chercheur de superposer ces différents segments sur l'axe vertical afin de réaliser une *analyse paradigmatique*. Cette dernière consiste, dans un premier temps, à mettre au jour les propriétés communes des unités regroupées sur un même axe vertical afin, dans un second temps, de révéler les traits distinctifs entre chaque *unité* se situant sur le même axe *syntagmatique*. Toutes les unités susceptibles de se substituer les unes aux autres dans un même contexte vertical appartiennent à un même *paradigme*. La classe paradigmatique s'applique à l'ensemble des termes qui peuvent figurer en un point donné d'une séquence sonore et présentant au moins un trait semblable et des traits différents. L'opération qui consiste à substituer chacun des termes d'un même paradigme s'appelle *commutation*. Ce principe de commutation s'accompagne du *jugement culturel d'équivalence*, en ce sens que les termes d'un même paradigme peuvent commuter s'ils sont considérés comme équivalents du point de vue des tenants de la culture. Ainsi, à la différence d'une étude linguistique où le sens constitue un des principaux critères pour identifier chaque unité linguistique, la définition des unités repose ici sur le jugement culturel d'équivalence donné par les tenants de la culture. Sans significations sémantiques, c'est au niveau des réactions des individus face aux comportements non-verbaux étudiés que les différentes unités peuvent être mises au jour (Arom 1991, Arom et Alvarez-Pereyre 2007).

Pour Arom, l'ultime étape dans l'analyse culturelle est celle de la modélisation des pièces musicales. Le modèle constitue la « référence mentale sur laquelle est fondée l'exécution de chaque pièce », la « référence structurelle, commune à toutes les réalisations d'un même morceau, par-delà l'ensemble des variations qu'il admet » (Arom et Alvarez-Pereyre, 2007 : 65). Cependant, l'objectif final dans la constitution des transcriptions modélisées est de les comparer avec les transcriptions de type émique afin de mettre au jour les principes de variations, c'est-à-dire les différentes formes que le modèle peut revêtir lors de sa réalisation.

Pour analyser la matière sonore musicale et dégager les unités fonctionnelles pertinentes, S. Arom a apporté à l'étude du phénomène musical des concepts et outils inspirés des modèles phonologiques et paradigmatiques. Ses travaux ont permis de rendre compte de l'autonomie

relative du système musical par rapport aux autres systèmes formels et de proposer par l'intermédiaire de l'analyse émique une approche cognitive du phénomène musical.

1.4 La tripartition sémiologique de Molino

La révolution saussurienne, avec la délimitation d'une sphère pure du langage, instaure l'autonomie relative des formes symboliques. L'hypothèse d'une langue séparée de la parole et la distinction entre les phénomènes synchroniques et diachroniques conduisent à créer un cadre analytique universel de description des systèmes, en ce sens que l'universalité de la méthode repose sur des opérations communes adaptées aux domaines étudiés et que la systématisme de chaque langue et de chaque répertoire musical est intimement liée à la culture étudiée.

La révolution post-saussurienne désigne le moment où apparaît dans les travaux la nécessité d'intégrer deux autres dimensions du fait musical : sa production et sa réception. Toute production musicale n'est pas un objet isolé mais participe à un processus d'échange et de production symbolique. L'analyse purement formelle du matériau musical ne peut donc être un but en soi et un processus complètement indépendant de ces deux autres dimensions. Jean Molino va proposer une conception anthropologique nouvelle du fait musical en définissant le phénomène musical en tant que forme symbolique.

« La perspective musicologique de Molino repose sur l'idée que la musique, comme toutes les formes d'art, de littérature et de pensée, est une forme symbolique, c'est-à-dire une réalité matérielle qui renvoie à tous les domaines de l'expérience, et qui en même temps associée à des processus constructeurs et réels qu'on ne saurait confondre entre eux et qui relèvent des stratégies *poïétiques* et *esthésiques*. Toute forme symbolique a son autonomie, son existence spécifique et, par conséquent, elle ne saurait être réduite aux autres domaines de l'existant. » (Nattiez, in Molino, 2009 : 22)

Etudier « la culture » consiste à analyser l'organisation de chaque forme symbolique, puis à examiner les relations entretenues entre elles.

« Le phénomène musical, comme le phénomène linguistique ou le phénomène religieux, ne peut être correctement défini ou décrit sans que l'on tienne compte de son triple mode d'existence, comme objet arbitrairement isolé, comme objet produit et comme objet perçu. Ces trois dimensions fondent, pour une large part, la spécificité du symbolique » (Molino, 2009 : 73-74).

À ces trois instances, Molino a donné respectivement les noms de niveau *neutre*, de stratégies *poïétiques* et de stratégies *esthétiques*. Si l'étude des trois dimensions, théorisées sous le concept de « tripartition sémiologique », est nécessaire à la compréhension du phénomène musical en tant que « fait symbolique-social total », chacune de ces dimensions est autonome par rapport aux autres, et fait l'objet d'analyses scientifiques spécifiques.

Si le fait musical est partout, étroitement relié et mêlé à l'ensemble des faits humains, comment rendre compte par l'analyse à la fois de son caractère autonome et de ses liens avec les autres formes symboliques ?

Deux ordres de réalité sont définis : d'un côté, la dimension matérielle immanente de la musique, de l'autre, les conduites *poïétiques* et *esthétiques* qui lui sont associées. La matière sonore musicale constitue une trace matérielle intimement liée aux modalités de production (technique vocale, corporelle et instrumentale) et appartient à un réseau de communication dans lequel le musicien et l'auditeur ont un point de vue spécifique sur le phénomène musical. Les stratégies de production diffèrent des stratégies de perception et sont autonomes les unes des autres (Molino, 2009 : 91-92).

La fonction symbolique qu'attribue Jean Molino au phénomène musical se base sur la notion principale de signe interprétée selon la perspective de Peirce. Ce dernier apporte un modèle dynamique de la signification par rapport à celui de Saussure. Selon Peirce, la relation signifiant / signifié n'est pas bi-univoque et statique. Un signe renvoie à une série infinie d'interprétants, qui sont eux-mêmes des signes. Le signe crée dans l'esprit un signe équivalent qui ne peut lui-même être interprété que par le renvoi à un autre signe et cela à l'infini. La notion de « renvoi » et la modalité « infini » de ce renvoi constituent les deux principales caractéristiques du symbolique.

« Existant à la fois comme production, comme objet du monde et comme re-production, le signe est en même temps renvoi : renvoi au monde et à l'infini de ses interprétants. Poïétique, esthétique et niveau neutre ou matériel se manifestant sous forme de traces constituent les trois dimensions fondamentales du signe. Il en résulte que la distinction des trois niveaux est une condition nécessaire de l'analyse valable pour l'ensemble des phénomènes symboliques » (Molino, 2009 : 123).

Le symbolique est un outil qui nous sert à construire les diverses formes de réalité qui nous entourent. Les significations que nous portons sur le monde ne nous sont donc pas données mais nous les construisons. Tandis que les stratégies *poiétiques* construisent la dimension matérielle des formes symboliques, les stratégies *esthétiques* re-construisent l'objet comme réalité symbolique.

Quels sont les outils permettant d'analyser les trois dimensions du symbolique ?

Molino accorde une attention particulière à la démarche théorique de Arom dans l'étude du phénomène musical car elle représente, selon lui, l'approche la plus appropriée pour analyser la dimension matérielle et immanente du fait musical. Le but principal de Arom est de comprendre et de mettre au jour le fonctionnement interne du fait musical des patrimoines musicaux d'Afrique centrale. Arom considère que le phénomène musical possède comme la langue un principe d'autonomie et une systématique qui lui est propre selon la culture dans laquelle il est produit. L'analyse immanente consiste à distinguer et séparer les niveaux d'étude, segmenter les unités et les traiter selon les plans paradigmatiques et syntagmatiques comme un système de signes entretenant entre eux des relations intrinsèques sur la base d'une taxinomie d'unités clairement identifiées. Les paramètres des composantes immanentes de la musique doivent être analysés selon un principe essentiel de la mise en série.

Son approche rejoint celle de Molino sur un point central : pour pouvoir parler du phénomène musical et expliquer ses liens avec le champ culturel, il faut d'abord connaître la nature de son fonctionnement interne. C'est à partir de la mise en série de chaque composante que l'on pourra ensuite considérer quels sont les éléments pertinents à prendre en compte dans l'interprétation d'un énoncé musical, selon les principes de la culture étudiée.

Ainsi la séparation étanche entre langue et parole proposée par Saussure, est selon Molino doublement relative. Il n'existe pas de domaines purs, ni d'expériences pures. La sphère du langage constitue l'aboutissement d'une construction culturelle dont on ne peut comprendre au final la structure et la pertinence des unités qu'à partir des deux réalités qui l'accompagnent (Molino, 2009 : 109). La production et la réception font partie intégrante de l'échange symbolique. Si le sens de l'analyse immanente dépend des études des stratégies *poiétiques* et *esthétiques*, il en va de même pour l'étude de la réception et de la production d'une œuvre : elles ne peuvent se passer d'une analyse fine du matériau symbolique.

Au lieu de parler de sphère pure de la musique, Molino préfère parler de niveau *neutre* en le définissant comme un niveau du message donnant lieu à une analyse immanente. Neutre ne signifie pas que le chercheur est neutre par rapport à son objet. Cela désigne le niveau de l'analyse du matériau qui n'est pas encore pertinent d'un point de vue *poiétique* ou d'un point de vue *esthétique*. C'est dans la mise en relation avec les autres ordres de réalité que le dégagement des unités pertinentes du point de vue *poiétique* et *esthétique* pourra être réalisé (Nattiez, in Molino, 2009 : 30).

La séparation entre les deux ordres de réalités (niveau *neutre* et les deux processus qui lui sont intimement liés) est nécessaire dans l'étape analytique. Cependant, il convient de prendre en compte le fait que les opérations menées par l'analyste pour cerner la pertinence des éléments du niveau *neutre* débouchent obligatoirement sur celles concernant les processus de production et de réception.

Selon Jean Molino, l'œuvre de Simha Arom permet, au niveau même de l'analyse immanente de la matière sonore musicale, d'aborder le versant cognitif du fait musical. Il interprète les outils conceptuels élaborés par Arom, notamment l'étape de modélisation validée par le jugement culturel, comme une approche méthodologique pertinente pour rendre compte des stratégies cognitives sous-tendant la réalisation des pièces musicales.

Le schéma proposé par Arom rend compte de l'autonomie du fait musical en distinguant dans le champ d'étude de l'ethnomusicologie trois zones représentées sous la forme de trois cercles concentriques. Le centre comporte le corpus musical et le système qui le sous-tend, le second cercle comprend les données matérielles et verbales de la pratique musicale, et enfin le troisième cercle correspond aux conditions socioculturelles de l'activité musicale (Arom, 1982). Chacun de ces cercles jouit d'une certaine autonomie et est également intimement lié aux deux autres. C'est l'analyse de chacune des zones et des différentes relations et articulations entre elles qui permet de rendre compte des stratégies cognitives et culturelles sous-tendant chaque patrimoine musical. L'analyse systématique de la matière musicale et de ses caractéristiques intrinsèques permet d'aborder les stratégies cognitives de production et de réception :

- au niveau même de la composante musicale, concernant les règles de la systématique musicale ;
- au niveau du contexte dans lequel est inscrite la matière musicale, pour ce qui a trait aux significations symboliques, sociales et culturelles du phénomène musical.

Cette conception du fait musical proposé par Arom est opposée à celle des ethnomusicologues culturalistes comme A. Merriam qui considère que les structures sonores ne peuvent être comprises en dehors de la culture dans laquelle elles s'inscrivent : elles ne peuvent avoir d'existence pure et leur sens vient exclusivement des valeurs sociales qui leur sont intimement liées.

Molino s'oppose aux conceptions holistes réductrices de la culture visant à établir des rapports d'homologie entre les formes symboliques pour les expliquer les unes par rapport aux autres. Il envisage la musique comme une des composantes de la « culture », ensemble complexe de formes et de pratiques symboliques. La musique possède donc une spécificité et un caractère autonome et ne peut être expliquée entièrement par la culture.

Ainsi, le paradigme proposé par Merriam est interprété selon Molino comme une « dérive conceptuelle » où le cognitif est identifié à « l'externe ». Puisque les stratégies de production du phénomène musical sont ici considérées comme des stratégies externes, les structures internes du phénomène musical dépendent uniquement du contexte qui le produit.

Il est vrai que la musique est intimement liée au contexte dans laquelle elle s'inscrit. Cependant, elle peut également exister indépendamment du contexte, puisque comme toute réalité symbolique elle se transmet de génération en génération et également d'une culture à une autre. L'emprunt musical justifie le fait que le phénomène musical n'est pas seulement culture mais également une réalité autonome qui est transmise, transformée et recrée.

Si une homologie existe entre le langage et la musique, elle réside, selon Molino, dans le fait qu'elles sont deux exemples de ce que peut être une forme symbolique et c'est en tant que formes symboliques qu'elles possèdent un certain nombre de propriétés communes. Plusieurs rapprochements entre les deux domaines peuvent être réalisés. Ils présentent plusieurs composantes en commun : la composante rythmique, la composante mélodique et la composante sémantique. La musique fait sens du point de vue affectif, culturel, social ou symbolique (Molino, 2009 : 407).

La principale erreur est de croire que la langue constitue le modèle de tous les phénomènes symboliques. Le transfert du paradigme linguistique à l'étude du phénomène musical a pu avoir lieu en raison de la définition des deux domaines en tant que formes symboliques. La sémiologie, science des systèmes de signes, s'est construite à partir du domaine de la langue.

Et les opérations et opérateurs conçus pour analyser la langue ont été transférés et adaptés aux autres formes symboliques comme le fait musical. Cependant, ce processus qui n'est pas spécifique à la nature même du langage mais à son statut de phénomène symbolique, aurait pu naître à partir de domaines de toute autre nature.

Chaque forme symbolique a sa propre autonomie relative et tisse des relations plus ou moins complexes avec les autres sphères. Si l'on veut rendre compte d'une culture, il s'agit d'analyser séparément chaque forme symbolique et ensuite d'étudier leurs relations. Dans un premier temps, l'analyse doit révéler la logique interne des plans de signifiants pour chaque domaine sans se soucier des signifiés. A chaque plan, il convient de segmenter, identifier, classer et hiérarchiser les unités en prenant en compte les types de matériaux différents que chaque plan implique, les constituants multiples que chaque type de matériau réunit et les articulations entre les constituants d'un même plan ainsi qu'entre les constituants de différents plans (Alvarez-Pereyre, 2003 : 185).

1.5 Catégories et catégorisation

L'étude des catégories endogènes est une approche pertinente pour croiser analyse formelle et analyse anthropologique en suivant un objectif principal : révéler les critères de pertinence sur lesquels la communauté d'initiés fonde ses catégories (Arom *et al.*, 2008). A partir de l'analyse systémique de la musique, les ethnomusicologues de l'équipe d'Arom ont montré la pertinence d'étudier la catégorisation musicale des patrimoines musicaux et des répertoires. Cette approche permet de révéler les principes et modalités d'articulation entre les trois domaines symboliques que sont le langage, les croyances et la musique. La catégorisation musicale constitue une voie d'approche féconde pour l'étude des patrimoines musicaux : elle fournit un point de départ stratégique pour la connaissance d'une culture car la catégorisation est omniprésente aussi bien dans la société que dans les stratégies cognitives individuelles. Les catégories sont la face visible des opérateurs et des opérations sous-tendant les catégorisations. L'étude des catégories doit passer par la détermination des axes possibles de pertinence, des critères de définition des catégories comprenant les matériaux mobilisés, les choix opérés ainsi que les critères retenus et éliminés.

1.6 Sémiologie de la performance

À partir des différentes approches présentées précédemment, nous proposons d'élargir le champ d'étude du phénomène musical au concept de performance qui permet de prendre en compte à la fois le matériau sonore musical mais également le matériau corporel et le matériau linguistique.

Nous ne souhaitons pas multiplier à l'infini les grilles d'analyse et les protocoles méthodologiques, mais cherchons plutôt à mettre en place les outils scientifiques et la démarche théorique les plus adéquats à la description de chaque constituant et à leur mise en relation. Ainsi nous avons choisi d'articuler l'analyse musicale à d'autres types d'analyse pour mettre en lumière les différents plans de l'objet. Il ne s'agit pas simplement de les juxtaposer mais de tenter une véritable articulation. D'où la nécessité d'élaborer un cadre théorique et méthodologique cohérent qui puisse intégrer l'ensemble des types d'analyse choisis.

L'enjeu de ce travail interdisciplinaire est alors de pouvoir rendre compte à la fois de la complexité et de la cohérence de l'objet par l'intermédiaire d'un discours scientifique qui doit lui-même être cohérent. C'est selon l'exigence interdisciplinaire pensée par Frank Alvarez-Pereyre que nous allons tenter cette entreprise.

« L'interdisciplinarité ne peut consister en un mélange hasardeux ou approximatif, ni ressembler à un simple processus de fusion, donc de neutralisation. Elle consiste plutôt dans la mise en place raisonnée de quatre pans [...] déployés eux-mêmes en de multiples phases et processus. [...]

- une pensée intégrée de l'objet et de ses facettes ;
- la mise en œuvre de voies intellectuelles spécifiques requises simultanément ;
- la pensée des limites qui s'attachent à toute voie intellectuelle spécifique ;
- l'exercice de la cohérence » (Alvarez-Pereyre, 2003 : 125).

Dans cette perspective, notre approche méthodologique souhaite intégrer à l'analyse formelle du phénomène musical, l'étude des autres formes symboliques qui lui sont intimement liées : le corps et la langue. Nous avons choisi d'analyser la performance selon la conception tripartite de Molino. Ainsi chaque forme symbolique (musique – corps – verbe) va être étudiée selon deux types d'analyse : l'analyse immanente de la dimension matérielle et l'étude des stratégies *poiétiques* et *esthésiques* qui sont associés à cette réalité matérielle. Pour l'analyse immanente de la musique, la méthodologie élaborée par Arom servira de base à notre étude. Du côté des études de la danse, de la littérature orale et de la linguistique, nous

avons cherché à adopter des outils méthodologiques nous permettant d'articuler ces trois faits symboliques selon une cohérence théorique et méthodologique.

L'objectif est d'étudier selon une même approche méthodologique la sémiologie des trois formes symboliques composant la performance : le matériau musical, le matériau corporel et le matériau linguistique.

Une deuxième étape consiste ensuite à révéler les logiques fonctionnelles, symboliques et sociales tant au niveau du versant de la production que celui de la réception. Cet axe de recherche est le résultat de l'entrecroisement de différents plans analytiques, à savoir l'analyse formelle de chaque matériau, l'étude des catégories endogènes du rituel, et l'analyse de l'univers symbolique du culte du *bwiti*.

Nous considérons l'analyse formelle et l'analyse anthropologique comme complémentaires. Chacun des plans analytiques doit être mis en perspective à chaque étape de l'étude. Cette approche a pour objectif d'éclairer par une analyse formelle de l'activité rituelle, une situation ethnologique donnée, la construction identitaire rituelle. En d'autres termes élaborer des outils adéquats pour répondre à une problématique anthropologique précise. C'est donc dans cette perspective que nous avons défini la notion de performance afin de répondre à notre objectif d'étude.

L'ambition finale de cette thèse n'est pas de prétendre à la finalisation d'une méthode universelle d'analyse de la performance mais de forger des outils permettant d'organiser et de hiérarchiser les données collectées. Si tant est que l'élaboration d'une méthode générale est possible, la mise en application du cadre théorique et de ces outils devra être testée dans des travaux futurs sur d'autres objets d'études.

2. Définition et paramétrisation de la performance

Dégager les paramètres de la performance qui fondent les critères de pertinence de la catégorisation endogène du rituel tel est l'objectif de notre analyse. Avant de présenter les paramètres descriptifs de la performance, il est nécessaire dans un premier temps d'en donner une définition.

D'après la catégorisation endogène du rituel, la plus petite unité pertinente permettant de décrire la succession des événements composant le rituel correspond à ce que nous nommons d'un point de vue ethnomusicologique, « pièce ». En effet, la cérémonie comporte une

succession de pièces musicales comportant chacune un nom vernaculaire précis. Nous choisissons donc de prendre la pièce musicale comme l'unité minimale d'analyse du rituel et celle de la performance. Par *pièce*, on entend ici l'énoncé musical identifiable en tant que tel par les tenants de la tradition et défini par un nom endogène. La pièce peut être vocale et/ou instrumentale. Par ailleurs, il est essentiel de faire la distinction entre ce que l'on nomme pièce musicale et sa version. La pièce est l'entité abstraite nommée par les tenants de la tradition, tandis que la version de cette dernière renvoie à une de ses multiples réalisations concrètes, identifiée et réalisée à un moment donné.

Définir le concept de performance nécessite de se situer au-delà du seul champ musical, dans une perspective interdisciplinaire. Toute pratique musicale nous conduit à nous interroger sur la nature du matériau sonore (instrumental et vocal), mais également sur l'ensemble des éléments qui sont mis en œuvre simultanément à la production sonore. En effet, la performance est un processus de construction mobilisant à la fois des éléments d'ordre musical et des éléments d'autres natures : d'ordre chorégraphique, linguistique, symbolique et social.

Définition

Nous proposons de considérer la performance comme l'ensemble des modalités de production et de réception mises en œuvre au cours de la réalisation d'une pièce musicale. Elle peut être définie comme un enchaînement et une superposition dans le temps, d'actes sonores réalisés par des acteurs musiciens situés dans un espace défini. Elle est également perçue par d'autres acteurs prenant une part active directe ou indirecte dans le processus de production et de réception de la performance. Ainsi, nous considérons comme faisant partie de la performance l'ensemble des actions concomitantes à la réalisation d'une pièce musicale, que ce soient les gestes musicaux, les chorégraphies, les paroles ou les mouvements locomoteurs. Par ailleurs, les actions non concomitantes à l'émission des sons, c'est-à-dire celles ayant lieu avant ou après la production sonore peuvent être également considérés selon leur pertinence dans la caractérisation de la performance.

Si la performance englobe les différentes actions concomitantes à la production sonore musicale, la description des paramètres constitutifs de la performance nous amène à considérer à la fois des éléments d'ordre musical et des éléments d'autres natures. Les trois

pôles principaux mobilisés au cours de la performance sont : le matériau musical, le matériau linguistique et le matériau corporel.

Nous avons choisi de définir les actions rituelles selon la perspective musicologique de la performance. Nous aurions pu désigner les actions rituelles selon les types de matière mobilisés, comme par exemple, action musicale-verbale, musicale-corporelle, corporelle-verbale... Cependant, ce type de catégorisation ne rend pas compte de l'articulation entre les matières, qui nous semble pertinente dans l'analyse de la performance.

Nous avons choisi de définir les différents types d'action concomitants et non concomitants selon leur lien avec la production musicale. Elles sont ainsi catégorisées selon la nature de leur articulation avec la matière musicale : l'action musicale est sous-jacente à la production musicale ; l'action para-musicale et l'action non-musicale sont simultanées à la production sonore. Leur distinction repose sur leur articulation avec la musique : l'action para-musicale se distingue de l'action non musicale en ce qu'elle s'articule à l'activité musicale à travers un paramètre musical, le plus souvent celui du rythme.

Chaque type d'action que nous allons étudier dans l'analyse de la performance est défini ci-dessous :

Action musicale : Une action musicale désigne une série d'actes (vocaux et/ou instrumentaux) produisant le matériau musical, dont l'unité englobante est délimitée par le début et la fin de la pièce. Celui qui produit l'action musicale est le musicien et le chanteur.

Action para-musicale : Une action para-musicale désigne une série d'actes corporels et/ou linguistiques, concomitante à la production musicale, dont l'unité englobante est délimitée par le début et la fin de la pièce ou une séquence de cette dernière, et dont l'articulation principale avec la musique repose sur le paramètre rythmique. Les textes des chants et les pièces dansées sont des actions para-musicales. La pièce dansée est le niveau structurel englobant qui renvoie à une entité organique et autonome regroupant un ensemble d'unités de mouvements organisés dans le temps et dans l'espace. Généralement, la pièce dansée corrobore la pièce musicale. Elle peut posséder le même nom que cette dernière ou un nom différent. En outre, les énoncés chantés sont également des actions para-musicales. L'articulation de l'action para-musicale avec la pièce peut également se situer au niveau d'un autre paramètre musical comme celui de la structure mélodique de la pièce. Les actions para-musicales sont réalisées par les danseurs et les chanteurs.

Action non-musicale : Une action non-musicale désigne une série d'actes corporels et/ou linguistiques, simultanée à la production musicale mais dont l'articulation avec cette dernière ne repose pas sur un paramètre musical. Les actions non-musicales sont effectuées par les acteurs.

Concernant les types d'actions non concomitantes à la production musicale, trois types d'action apparaissent : l'action linguistique, l'action corporelle et l'action linguistique-corporelle.

Action linguistique : une action linguistique désigne une série d'actes strictement verbaux. Par exemple, une action linguistique peut introduire ou conclure une pièce musicale.

Action corporelle : une action corporelle désigne une série d'actes exclusivement corporels qui ne produisent pas de sons musicaux ou verbaux. Par exemple, une action corporelle précédant ou concluant la pièce musicale peut être pertinente dans la symbolique visuelle de la performance.

Action linguistique-corporelle : une action linguistique-corporelle désigne une série d'actes verbaux et corporels concomitants. L'articulation entre les deux types d'actes pouvant dans certains cas être liés sur une base rythmique qui n'est pas catégorisé comme musical par les tenants de la culture.

Cette catégorisation des actions rituelles est un choix méthodologique selon la perspective musicologique et un anthropologue de la danse ou un linguiste pourra réaliser le même type de catégorisation selon sa propre perspective corporelle ou linguistique.

L'analyse de la performance consiste à mettre en lumière les composantes et les règles sous-jacentes à sa réalisation, ainsi que les principes sous-tendant sa production et sa réception. Cinq axes vont guider l'analyse.

Le premier axe consiste à paramétrer tous les éléments mobilisés au cours de la performance. Il s'agit d'inventorier tous les paramètres constitutifs qui participent à sa production : les matériaux (musicaux, linguistiques, corporels) produits par les acteurs au cours de la réalisation de la performance ainsi que les matériaux spatiaux et temporels dans lesquels s'inscrit cette dernière.

La systémique des formes symboliques de la performance, c'est-à-dire la mise au jour des règles implicites qui régissent chacune des composantes, constitue le deuxième axe. L'analyse consiste d'abord à étudier chacune de ces composantes de manière indépendante : le matériau musical (les modalités d'agencement des paramètres formels de la musique qui donnent forme à une pièce musicale) ; le matériau linguistique (textes des chants, paroles) ; le matériau corporel (disposition spatiale, déplacements, appuis et gestes). Chacun des trois systèmes formels (musicaux, linguistiques, corporels) possède une signification intrinsèque due au respect des règles qui le régissent. L'analyse se penche ensuite sur l'articulation entre ces différentes composantes, en déterminant celles qui sont absentes ou présentes et les possibilités de relation entre elles pour chaque pièce musicale.

Le troisième axe concerne la mise au jour des processus de catégorisations endogènes. Dans le cadre du culte du *bwiti*, nous souhaitons comprendre de quelles manières les initiés catégorisent les pièces musicales dans le rituel : au niveau de la circonstance, de la séquence nocturne, et de la phase rituelle. Nous voulons rendre compte des critères de pertinence sur lesquels les initiés fondent leurs catégorisations et voir dans quelles mesures une corrélation existe entre la catégorisation endogène du rituel et les caractéristiques d'ordre musical, linguistique et corporel.

L'analyse des conduites symboliques constitue un autre axe d'analyse. Au cours de la réalisation d'une pièce, les éléments musicaux, corporels et linguistiques sont porteurs de significations. La performance doit être considérée comme un cadre interprétatif de significations, tant au niveau de sa production que de sa perception, incluant le contexte de production, les éléments performatifs utilisés dans la mise en forme de la pièce musicale et leurs renvois symboliques.

Enfin, le dernier axe concerne le rôle de la performance dans la construction identitaire des initiés. De quelles manières l'analyse de la pratique rituelle selon une approche performative nous permet de rendre compte des modalités de la construction identitaire rituelle au niveau fonctionnel, cognitif, symbolique et social?

3. Analyse systémique de chaque composante

3.1 Matériau musical

Sans tenir compte des paramètres « externes » qui lui sont intimement liés (technique de jeu, statut des musiciens, circonstance, danse, paroles des chants ...), l'analyse systémique du matériau musical va se consacrer ici essentiellement au phénomène sonore.

Dans la trousse à outils que l'ethnomusicologue possède pour étudier les musiques de tradition orale, une majorité de concepts tirent leur origine du domaine de la musicologie occidentale. Confrontés aux nouvelles sonorités et conceptions endogènes de la musique, certains chercheurs ont ressenti le besoin de modifier les concepts et outils traditionnels intimement liés aux musiques classiques occidentales et d'en créer de nouveaux plus appropriés pour comprendre des musiques de tradition orale. L'ethnomusicologue Simha Arom a contribué pour une large part à l'établissement des notions essentielles nécessaires à l'étude des musiques de tradition orale d'Afrique centrale. En cherchant à comprendre du point de vue endogène les musiques qu'il étudiait, Simha Arom a établi une méthodologie définissant de manière claire et précise les paramètres musicaux mobilisés pour l'étude de ces musiques.

Une présentation de ces paramètres est donnée ci-dessous afin de mettre à plat les différentes notions et concepts méthodologiques qui vont être repris dans le chapitre 1 (partie III) pour l'analyse de la systématique des pièces musicales de la cérémonie de 2008.

L'analyse des répertoires musicaux de tradition orale nécessite préalablement la fixation de ces derniers sur un support audio. En effet, le matériau musical se déploie sur un axe temporel et son étude minutieuse passe par l'écoute de séquences répétées (et le plus souvent au ralenti³⁵) de ce dernier. La transcription du matériau sonore constitue une première étape de l'analyse musicale.

L'étude d'un répertoire musical consiste à dégager la systématique musicale sur laquelle se basent les pièces qui le composent. Le matériau musical se caractérise par la combinaison de trois paramètres constitutifs : la durée, la hauteur et le timbre. La mise à jour de la systématique passe par la mise en série des différents plans d'analyse pour rendre compte des

³⁵ L'utilisation du logiciel *audacity* permet de lire la musique au ralenti sans en changer les hauteurs et permet ainsi de transcrire plus aisément les lignes mélodiques et la structure des rythmes des pièces musicales.

régularités qui existent d'une pièce à l'autre. Il s'agit de dégager : les modalités d'organisation des hauteurs (échelle, courbe mélodique); le traitement du timbre; l'organisation du temps concernant la métrique, le tempo, les rythmes caractéristiques; la structure formelle de la pièce, les modalités d'exécution comprenant les principes de variation, les procédés plurilinéaires et enfin la conception des pièces musicales.

L'étude de l'organisation des hauteurs consiste à reconstituer, à partir des différentes conduites mélodiques existantes au sein de chaque pièce, l'échelle (ou système scalaire), c'est-à-dire le nombre fini de hauteurs culturellement pertinentes à l'intérieur d'un cadre d'intervalle d'octave.

Afin de reconstituer l'échelle d'une pièce, il s'agit dans un premier temps d'inventorier l'ensemble des hauteurs de chaque partie. Contrairement à la musique classique occidentale, les musiques de tradition orale ne possèdent pas de tempérament égal régissant de manière précise la fréquence des hauteurs. En effet, une même pièce peut être exécutée à des hauteurs différentes d'une version à l'autre. De même certaines hauteurs au cours de la pièce peuvent fluctuer légèrement dans un intervalle plus petit qu'un demi-ton. Les transcriptions que nous avons réalisées ne correspondent pas à la réalité acoustique mais à notre interprétation des enregistrements des pièces, selon le principe de pertinence. La reconnaissance et l'exécution des pièces se fondent non pas sur la fréquence des hauteurs mais sur l'enchaînement déterminé d'intervalles pour la courbe mélodique sur le plan syntagmatique et sur l'harmonisation verticale entre les voix sur le plan paradigmatisé. Ainsi, une échelle se caractérise par le nombre de hauteurs, appelées degrés, et les intervalles conjoints entre les degrés qui la composent.

Par exemple, une échelle comportant 5 degrés est appelée pentatonique.

3 sons = tritonique ; 4 sons = tétratonique ; 6 sons = hexatonique ; 7 sons = heptatonique

La seconde caractéristique pour les musiques de tradition orale d'Afrique centrale concerne la présence ou non d'un demi-ton. Si elle possède un demi-ton, elle est qualifiée d'*hémitonique*. Le qualificatif *anhémitonique* indique, quant à lui, l'absence de demi-ton dans l'échelle.

Puisque la caractérisation d'une échelle se base sur l'ordre des intervalles conjoints entre les degrés, indistinctement des hauteurs utilisées, la difficulté est alors de déterminer de quelle manière reconstituer chaque échelle de manière cohérente afin ensuite de pouvoir les comparer et réaliser une typologie des échelles utilisées dans le répertoire du culte du *bwiti*.

En effet, il existe différentes possibilités de configurer une échelle à partir des sons inventoriés. Par exemple, à partir des sons *do ré mi fa sol la*, 5 configurations d'échelle sont possibles :

- 1 2 3 4 5 6 (degrés de l'échelle)
- I) *do ré mi fa sol la*
II) *ré mi fa sol la do*
III) *mi fa sol la do ré*
IV) *fa sol la do ré mi*
V) *sol la do ré mi fa*

Selon la configuration définie, l'ordre des intervalles et corollairement, la relation entre les degrés de l'échelle sont modifiés. Par exemple, le demi-ton situé entre *mi* et *fa* est placé différemment au sein de chaque type d'échelle.

Pour la cohérence de l'analyse, la constitution de chaque échelle doit donc se baser sur une même méthode. Pour chaque chant, nous avons choisi de définir la « finale », c'est-à-dire, le dernier degré de la courbe mélodique de la partie vocale principale comme premier degré de l'échelle. Ainsi, nous attribuons le chiffre 1 correspondant au premier degré de l'échelle à la finale de la pièce et les autres hauteurs sont réparties conjointement de manière ascendante.

Couleur sonore, le timbre permet de distinguer à même hauteur et intensité un son d'un autre. Par exemple, le timbre sert à différencier deux instruments jouant la même hauteur de note. Pour les instruments qui ne possèdent pas de système scalaire comme la majorité des instruments à percussion, le timbre peut être alors utilisé dans la caractérisation d'un rythme par le jeu d'oppositions de timbres.

Concernant le traitement du temps, trois niveaux d'analyse doivent être envisagés : est-ce une musique mesurée ou non ? Si oui, quelle métrique est utilisée ? Enfin, quelle est la structuration des durées dans le temps pour chaque pièce ?

La majorité des musiques d'Afrique centrale sont mesurées : les durées présentent entre elles des valeurs proportionnelles, c'est-à-dire que l'organisation rythmique est sous-tendue par un étalon de temps isochrone, constant, répété à intervalles de temps réguliers. Cette unité de référence temporelle sur laquelle se fonde la réalisation d'une pièce musicale est appelée pulsation.

Arom définit la pulsation comme un « étalon isochrone, neutre, constant, organique, qui détermine le tempo. Plus précisément :

- *étalon*, c'est-à-dire délimitant une unité de temps ;
- *isochrone*, c'est-à-dire réitéré à intervalles réguliers ;
- *neutre*, en ce qu'aucun temps ne se différencie des autres : il n'y a ici nulle idée de groupement des temps à un niveau supérieur ;
- *constant*, en ce qu'il est, dans le déroulement d'un morceau, le seul élément invariable ;
- *organique*, c'est-à-dire inhérent à la musique, propre à chaque morceau : en cela il en constitue un élément pertinent ;
- *déterminant le tempo*, en ce qu'il correspond au mouvement intérieur de la musique qu'il sous-tend » (Arom, 1985 : 336).

Le plus souvent implicite, la pulsation n'est pas matérialisée au cours de la pièce, mais elle reste la référence temporelle mentale pour l'ensemble des acteurs (musiciens et danseurs). Elle indique le tempo et sert de point de repère nécessaire à l'articulation des différentes parties musicales qui composent la pièce. Lorsqu'elle est matérialisée, elle prend la forme d'une battue exécutée soit par un instrument de musique soit par les mouvements corporels des acteurs musiciens ou danseurs.

« Dénominateur commun à toutes les parties en présence [, la] pulsation est donc l'unité fondamentale de temps par rapport à laquelle toutes les durées se définissent. Or cette pulsation n'est que rarement utilisée. Et s'il est toujours possible de la matérialiser par des frappements de mains, elle n'en demeure pas moins le plus souvent implicite, c'est-à-dire sous-entendue » (Arom, 1985 : 409-410).

La métrique constitue le système d'étalonnage du temps en valeurs égales, dont la pulsation constitue le premier niveau d'analyse.

« La métrique concerne *la détermination, par rapport à une valeur constante prise comme étalon, des intervalles de temps*, obtenus soit par multiplication, soit par division mais – et ce point est crucial – d'où est absente toute idée de hiérarchisation » (Arom et Alvarez-Péreyre, 2007 : 113).

Le second niveau concerne les valeurs opérationnelles minimales qui indiquent les modalités de subdivision de la pulsation. Ce sont les plus petites durées pertinentes issues de cette subdivision dont les autres durées sont nécessairement des multiples.

La subdivision de la pulsation est dite binaire lorsqu'elle se prête à un monnayage en deux ou quatre parties égales et est dite ternaire lorsque la pulsation se scinde en trois – rarement en six – valeurs égales (Arom, 1984 : 8).

C'est à partir de ces valeurs minimales que s'élabore la configuration rythmique propre à chaque pièce. En effet, la métrique met en œuvre un cadre temporel dans lequel le rythme se déploie. Ce dernier renvoie aux modalités selon lesquelles sont groupées des durées différenciées à l'intérieur d'une pulsation. Le contenu rythmique propre à chaque pièce s'ordonne par rapport aux repères, les pulsations régulières, constituant l'armature métrique.

L'articulation entre la métrique et le rythme est également analysée. L'articulation du rythme est dite commétrique lorsque le rythme est en accord avec la métrique.

Par contre, si une ambiguïté s'instaure entre la régularité de la métrique et les événements rythmiques qui s'y superposent, ces derniers étant en conflit avec cette régularité, il en résulte une organisation rythmique de caractère contramétrique, venant systématiquement s'opposer à l'étalonnage régulier du temps. Ce phénomène atteint son apogée dans un contexte polyrythmique, c'est-à-dire où plusieurs rythmes sont joués simultanément entre plusieurs parties distinctes, où l'on assiste à une superposition de deux types de conflits : éléments rythmiques / métriques et éléments rythmiques entre eux (Arom et Alvarez-Péreyre, 2007 : 116).

Selon Arom, la battue matérialisée est la seule réalité tangible dont le chercheur puisse disposer en vue d'une description de l'organisation temporelle des musiques traditionnelles qui soit fondée sur la conception endogène. La mise au jour de la pulsation dans l'analyse des musiques de tradition orale est donc indispensable car elle permet de définir le tempo, la référence métrique qui permet de différencier le rythme du mètre, le mode de subdivision de la pulsation, et la période de la pièce étudiée (Arom, 1988 : 21).

L'analyse d'une pièce musicale consiste également à étudier sa structure formelle, c'est-à-dire identifier sur l'axe du temps le déroulement des diverses séquences musicales du début à la fin de la pièce.

En grande majorité, les musiques d'Afrique centrale sont cycliques, c'est-à-dire qu'au cours d'une exécution, un même énoncé est reproduit à intervalles réguliers. Cet énoncé musical est répété pendant plusieurs cycles et le plus souvent varié selon des règles sous-jacentes à la réalisation de la pièce musicale.

L'intervalle de temps à l'intérieur duquel les événements rythmiques et mélodiques sont ordonnés constitue le cadre métrique, appelé période. Cadre de référence temporelle, elle se compose d'un nombre stable et récurrent de pulsations.

Ainsi, chaque pièce repose sur la répétition stricte ou variée d'un même énoncé dont l'armature temporelle est la période. Le principe de répétition pour l'analyse des musiques cycliques constitue le premier critère d'identification des diverses séquences musicales mises ainsi en valeur. Un des objectifs de l'analyse musicale est alors de définir au préalable ce qui d'un point de vue culturel est considéré comme identique et comme différent.

Lorsque plusieurs parties musicales sont présentes, différentes périodicités peuvent alors apparaître. Nous distinguons deux types de périodes : la période *propre* à chaque partie constitutive et la *macro-période*, commune à l'ensemble des parties. Cette dernière renvoie à la période regroupant toutes les périodes propres dans le sens que chaque périodicité propre débute sur le premier temps de cette période commune.

Arom appelle la *macro-période* « le cycle auquel donne lieu la superposition de périodes de dimensions différentes, lorsqu'aucune d'elles, prise isolément, n'atteint cette dimension [...]. La macro-période offre alors le seul point de jonction qui soit commun à toutes les périodes en présence » (Arom, 1984 : 9).

La définition de la période propre de chaque partie constitue la clé de la différenciation entre composition et réalisation. Nous établissons deux niveaux d'analyse possibles à partir de la période propre : la conception des pièces et les procédés de variations. La conception renvoie directement à la structure de l'énoncé mélodico-rythmique de référence qui sert de base à la réalisation de la pièce alors que les procédés de réalisation concernent la structure formelle de la pièce, la manière dont cet énoncé mélodico-rythmique est exécuté au cours de la pièce.

1) Sur l'axe paradigmatique, les procédés de variations sont étudiés à partir de la comparaison des différentes réitérations de cette même période pour une même version et également entre différentes réalisations d'une pièce musicale.

2) Sur l'axe syntagmatique, la conception des pièces est analysée à partir de l'étude de l'ordonnement des matériaux mélodiques et rythmiques au niveau de la période propre de référence, celle sur laquelle se basent les musiciens pour exécuter la pièce musicale et opérer des variations.

L'étude des processus de variation suppose que le musicien répète un même schéma mélodico-rythmique, délimité par l'intervalle de temps de la période, en lui appliquant des transformations tant au niveau de la courbe mélodique qu'au niveau des motifs rythmiques. Or, la référence sur laquelle le musicien base sa réalisation n'est pas systématiquement réalisée telle quelle en situation de jeu. Arom utilise le terme de *modèle* pour parler de cette référence.

« [...] le modèle est l'énoncé minimal, la référence ultime de chaque entité musicale – fut elle strictement rythmique, mélodico-rythmique ou polyphonique – qui est à l'origine de toutes les réalisations qui en sont culturellement admises. Il constitue la réalisation – attestée ou virtuelle – minimale, la plus épurée, d'une entité musicale et à ce titre, contient à l'état implicite, comme en filigrane, toutes ses virtualités. [...] Le modèle équivaut à la réalisation la plus dépouillée d'un morceau, qui puisse être identifiée comme tel par les détenteurs de la tradition à laquelle le morceau considéré appartient » (Arom, 1991 : 70).

Arom ajoute : « dans la réalité des musiques centrafricaines, le comportement des modèles varie selon les répertoires. Un modèle peut être manifeste ou matérialisé, sporadique ou « à éclipses » ou encore implicite ou sous-entendu » (Arom, 1985 : 399).

Ces trois différents types de comportement du modèle s'inscrivent sur un continuum qui part de la matérialisation sans la moindre variation du modèle mélodico-rythmique, en passant par l'exécution partielle ou intégrale de cette référence au cours de la réalisation de la pièce, pour finir à l'absence totale de matérialisation de ce modèle mais restant sous-entendu pour l'ensemble des acteurs musiciens.

Dans notre étude, nous privilégions le terme de référence musicale à celui de modèle, proposé par Arom car nous n'avons pas collecté auprès d'un nombre significatif d'initiés le « modèle » sous-tendant chaque pièce musicale afin ensuite d'établir le « modèle théorique » et le soumettre à validation aux tenants de la tradition. L'enregistrement, auprès d'un seul musicien, des références de la partie vocale des pièces en contexte d'apprentissage ne nous permet pas d'affirmer que celles-ci représentent la *référence ultime et la plus épurée* de chaque entité musicale contenant à l'état implicite toutes ses virtualités. Elles constituent l'une des différentes réalisations potentielles de chaque pièce qui constitue, selon le harpiste,

la référence sur laquelle l'ensemble des acteurs exécute et reconnaît chaque pièce musicale. En revanche, pour les parties instrumentales de la harpe et de l'arc, nous avons pu obtenir le « modèle » de chaque pièce.

Deux manières complémentaires sont utilisées pour découvrir cette (ces) référence(s) commune(s) sur laquelle (lesquelles) les musiciens et chanteurs se basent à la fois pour exécuter et reconnaître une pièce. Soit on demande directement aux musiciens d'exécuter la (ou les) référence(s) commune(s) sur laquelle (lesquelles) ils basent leur réalisation ; soit on compare les versions enregistrées en situation afin de dégager les éléments communs et déduire la référence théorique ou virtuelle pour la soumettre enfin à validation aux tenants de la tradition.

Les travaux de recherche de Vincent Dehoux et de Sylvie Le Bomin ont montré qu'il était possible par l'étude des processus d'apprentissage d'analyser le système de composition et de réalisation des pièces. L'approche consiste à suivre les cheminements de l'apprentissage d'une pratique musicale pour accéder aux processus cognitifs de conception et de réalisation de ces musiques, c'est-à-dire les principes sous-tendant la systématique musicale et les transformations de l'objet sonore par l'instrumentiste pendant l'interprétation.

Au-delà d'une épure sur laquelle se baserait les variations musicales d'une pièce, Vincent Dehoux a montré à partir de l'étude du répertoire de *sanza* des Gbaya Bodoë et de celui du xylophone des Manza que l'interprétation des instrumentistes repose sur la maîtrise d'un certain nombre de références acquises au cours de l'apprentissage du jeu instrumental (Dehoux, 1986 et 1991). Ces dernières sont actualisées par un jeu de variations au cours de l'interprétation de la pièce musicale. Sylvie Le Bomin rend compte du même phénomène chez les Banda Gbambiya de République centrafricaine. L'étude des processus d'apprentissage des ensembles de xylophones lui a permis de dégager non pas une seule entité musicale mais plusieurs références mentales (appelées matrice) indiquant à la fois le niveau de technique de jeu du musicien et la caractérisation du jeu du musicien. Selon Le Bomin, le mode d'approche par l'apprentissage devient un procédé de caractérisation du jeu des instrumentistes.

« - il permet d'évaluer le parcours d'apprenti du musicien en identifiant les modalités de jeu qu'il utilise par les caractéristiques techniques qui lui sont liées ;

- il est une manière de reconnaître les particularismes de chacun d'entre eux et, par là même, des éléments de leur langage qui forme leur identité en donnant à la fois accès aux références de caractère neutre, issues de l'apprentissage, et à celles qui sont propres à chaque instrumentiste » (Le Bomin, 2004 : 187)

Par l'étude des processus d'apprentissage notamment des instruments de musique, il est possible de dégager non pas une seule entité musicale mais plusieurs références mentales indiquant, par exemple, le niveau de technique de jeu du musicien.

Concernant notre étude, les deux procédés de découverte ont été mobilisés. Nous avons pu obtenir directement du harpiste la version de référence (celle en contexte d'apprentissage) de l'ensemble des pièces du répertoire de la harpe et de l'arc musical. Pour les parties chantées des pièces de l'ensemble des répertoires, nous avons également obtenu de notre informateur une version de référence qui nous a servi de base pour les transcriptions des versions en situation. Nous avons procédé pour chaque version chantée en situation provoquée, à l'analyse des différentes réitérations du contenu mélodico-rythmique et retenu les éléments récurrents et identiques avec la version en contexte d'apprentissage afin de déterminer les processus de variations qui ont cours lors de l'exécution d'une pièce. Pour les parties instrumentales de la harpe et de l'arc musical, nous n'avons pas analysé les variations instrumentales.

Si la majorité des versions de référence ont été construites à partir d'enregistrements réalisés auprès d'un seul musicien expert (le *béti*, harpiste de la communauté), la pertinence de l'analyse de la systématique musicale dans ce contexte rituel, c'est-à-dire l'étude des règles musicales sous-jacentes à la pratique musicale, ne peut être remise en cause. En effet, bien que tous les initiés participent activement aux rites et à la pratique musicale, l'ensemble du savoir musical dans cette communauté rituelle est détenu par certains initiés (*béti*, *kombo*) dont la connaissance du répertoire musical est intimement liée à la fonction qu'ils occupent dans le rituel et corollairement est reconnu comme tel par l'ensemble des initiés. Ainsi, nous ne pouvons pas affirmer de manière certaine que les versions de référence collectées correspondent strictement à celles que tous les acteurs (musiciens et chanteurs) ont en tête lors de la réalisation d'une pièce, mais elle constitue au moins l'une des références considérées comme possibles par les tenants de la tradition. En outre, l'analyse comparative des deux types de version pour l'ensemble du répertoire a confirmé la prédominance des références musicales transmises par le harpiste. Par exemple, la majorité des parties vocales du chœur sont identiques entre les versions enregistrées en contexte provoqué et celles en situation rituelle.

Enfin, nous souhaitons souligner que les versions musicales de référence sur lesquelles se base notre analyse ne sont pertinentes que d'un point de vue interne à la pratique musicale de cette communauté. Cependant, ceci ne remet pas en cause l'exploitation des résultats de nos analyses pour un éventuel travail de comparaison entre différentes pratiques rituelles du *bwiti* fang. Avant de pouvoir comparer les différentes pratiques musicales entre elles, l'analyse des versions en situation rituelle, enregistrées chez d'autres communautés, devra suivre la même méthodologie, c'est-à-dire se baser préalablement sur les versions de référence données par les musiciens de chaque communauté étudiée.

L'étude des processus de réalisation (ou modalités d'exécution) concerne l'analyse des parties et celle de leur articulation au sein de l'exécution d'une pièce musicale.

Plusieurs types de procédés de réalisation sont utilisés dans les répertoires musicaux du rituel : l'homorythmie, le contrepoint instrumental, et le contrepoint voco-instrumental.

Concernant la partie vocale, les procédés de réalisation utilisés pour les répertoires du *bwiti* sont soit la monodie soit l'homorythmie (par mouvement parallèle) et le procédé de tuilage entre la partie du soliste et du chœur.

« On entend par *homorythmie* le procédé dans lequel toutes les parties en présence adoptent un même découpage rythmique, indépendamment des relations que leurs lignes mélodiques entretiennent » (Arom et *al.*, 2007 : 1094).

Les manifestations de tuilage sont fréquentes dans les musiques vocales de type antiphonal (alternance entre deux parties dont le contenu mélodico-rythmique est identique) et responsorial (alternance entre deux parties dont le contenu mélodico-rythmique est différent). Dans les répertoires du *bwiti*, le soliste et le chœur alternent de manière responsoriale et créent le plus souvent un phénomène de tuilage.

« On entend par *tuilage* le recouvrement sporadique de deux ou plusieurs sources sonores, recouvrement qui se produit dans un contexte par ailleurs *monodique*, mais dont la réalisation obéit nécessairement à un *principe d'alternance* entre au moins deux types d'intervenants (tels que soliste / chœur, deux solistes, deux chœurs). Il en résulte une polyphonie rudimentaire – puisque sporadique – mais *systématique*, en ce qu'elle se manifeste dans des positions déterminées. Elle est engendrée par l'anticipation ou le retard de l'une des parties sur l'autre » (Arom et *al.*, 2007 : 1091).

Enfin, on observe un contrepoint instrumental à la harpe et un contrepoint voco-instrumental entre la harpe et la partie vocale. On entend par contrepoint tout édifice polyphonique fondé sur la superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques distinctes dont l'articulation rythmique diffère.

« [...], le contrepoint instrumental peut être réalisé par un seul musicien sur un instrument *polyphonique en lui-même* (comme les harpes, xylophones, lamellophones et aérophones doubles) : les deux mains du musicien exécutent alors des parties rythmiquement et mélodiquement distinctes » (Arom et *al.*, 2007 : 1097).

« L'association entre voix et instruments – outre celle d'une voix avec un instrument monodique (Rwanda, 1995, pl. 7) – peut donner lieu à une trame contrapuntique particulièrement dense. Tel est fréquemment le cas en Afrique subsaharienne où des instruments en eux-mêmes polyphoniques, comme le xylophone, ont pour vocation d'accompagner le chant aussi bien individuel (Centrafrique, 1992, pl. 7-8) que collectif (Aka, 1998, pl. 23 ; Bamum, 1997, pl. 5). Dans ces cas, le contrepoint inhérent à l'instrument lui-même est enrichi par la ou les lignes mélodiques qui le coiffent » (Arom et *al.*, 2007 : 1097).

3.2 Matériau corporel

L'analyse systémique du matériau corporel a pour objectif de déterminer les paramètres concernant la définition de la performance au niveau de la matière corporelle, puis de relier les éléments mis au jour à la lumière des autres formes symboliques et des paramètres ethnologiques.

Selon notre catégorisation des actions corporelles en relation avec la production musicale, l'analyse formelle du matériau corporel se divise en trois niveaux :

- l'analyse des actions musicales ;
- celle des actions concomitantes à la production musicale comprenant les actions para-musicales (danse) et non-musicales (actions corporelles) ;
- celle des actions corporelles non concomitantes à la production musicale.

Concernant l'analyse des actions para-musicales, notre approche reprend la méthodologie élaborée par Marie-Pierre Gibert. Dans sa thèse³⁶, cet anthropologue a étudié les répertoires dansés des juifs d'origine yéménite en Israël en intégrant à l'analyse de la danse à la fois la

³⁶ Gibert, Marie-Pierre. *La danse des juifs d'origine yéménite en Israël : des systèmes formels aux constructions d'identité*. Thèse de doctorat. EHESS : Paris, 2004.

dimension formelle et la dimension ethnologique. Sa méthode se base sur plusieurs travaux dont les propositions ethnochoréologiques de Giurchescu, les méthodes d'analyse de la danse de A. Kaepler et les systèmes de notation, en particulier celui de R. Laban. Je renvoie à sa thèse pour l'état de l'art des recherches et des méthodologies pour l'analyse de la danse.

« [...] la danse est un phénomène complexe, constitué de nombreux plans – autonomes jusqu'à un certain point mais en même temps étroitement imbriqués et se répondant l'un à l'autre –, qui ne peut donc pas être appréhendé de manière unique. C'est en ce sens que l'on parlera de « système formel » pour qualifier cette activité corporelle puisqu'il y a interrelation entre ses dimensions : dimensions kinésique, visuelle, sonore, culturelle, symbolique, fonctionnelle, sociale, religieuse, etc. » (Gibert, 2004 : 152).

La mise au point des paramètres de définition de la danse s'appuie sur la même méthodologie utilisée en linguistique et en ethnomusicologie qui vise à établir un certain nombre de paramètres susceptibles de rendre compte des différentes unités sonores (verbales et musicales) en les qualifiant par un ensemble de traits distinctifs.

Trois étapes guident l'analyse :

1) La première étape, l'analyse *etic* correspond à la mise au jour de la structure de la danse et de ses paramètres de définition. Il s'agit de trouver les paramètres susceptibles de décrire physiquement l'activité corporelle observée pour ensuite entreprendre de découper le continuum.

Le mode d'analyse formelle élaboré par Gibert se structure selon deux axes. Le premier concerne les trois plans constitutifs de la danse : les dimensions spatiales, corporelles et temporelles, pour lesquels il faut dégager les traits distinctifs. Le deuxième désigne l'organisation interne de la pièce dansée : les niveaux structurels et l'organisation des unités constitutives (Gibert, 2004 : 208).

Concernant la découpe du continuum dansé, Gibert se fonde sur les procédures proposées par Pike et les travaux d'Arom en ethnomusicologie. Le découpage du continuum corporel s'organise autour de concepts empruntés à la linguistique qui renvoient à la fois à des procédures d'analyse et à des types de données. Les deux procédés analytiques sont les mêmes que ceux utilisés en ethnomusicologie : la *segmentation* – qui permet de repérer les unités constitutives –, et la *commutation* – permettant pour sa part de déterminer les configurations pouvant se substituer en un point de la chaîne sonore. Ces deux procédures

mènent à l'isolement d'éléments qu'il faudra ensuite décrire : *unités contrastives*, *classes paradigmatiques* et *classes d'équivalence*.

Comme pour le matériau musical, le continuum dansé est découpé en segments. Ensuite, ces séquences sont à leur tour divisées en unités plus petites, pour parvenir aux unités minimales. Gibert reprend la notion de kinème³⁷ de Kaeppler en référence au phonème en linguistique, pour désigner les unités minimales, plus petites unités de mouvement, constituées d'un appui et/ou de gestes de différents segments corporels. Le découpage des unités à chaque niveau structurel s'appuie sur l'opposition des paramètres constitutifs de la danse. Ainsi, à chaque niveau structurel, les unités sont définies par un faisceau de traits distinctifs. Au terme de la procédure de segmentation plusieurs niveaux d'unités composent la structure globale de la pièce dansée : la plus grande unité de segmentation est la *pièce dansée*, ensuite vient en second niveau la *séquence*, puis la *partie*, ensuite le *motif*, et enfin la plus petite unité est le *kinème* (Gibert, 2004 : 213)

La description des paramètres des plans spatial, corporel et temporel est réalisée, d'une part, au niveau de la pièce dansée, et d'autre part, au niveau des unités constitutives. La présentation des paramètres ci-dessous est reprise dans son ensemble de la thèse de M-P Gibert (2004). Les éléments en italique correspondent aux paramètres que nous avons ajoutés et qui nous semblent pertinents par rapport à notre objet d'étude.

Au niveau de la pièce dansée :

1- Paramètres du plan spatial :

- Disposition spatiale des danseurs
- parcours général : déplacement global de l'ensemble des danseurs
(sur place / en avant / reculant / selon un parcours défini)
- nombre de danseurs
- orientation réciproque des corps : positionnement des danseurs les uns par rapport aux autres
(face à face, dos à dos, côte à côte).
- passages au sol (oui / non) (fréquence et points d'appui)
- amplitude des mouvements (gestes et transferts) : petite / normale / grande

³⁷ « Ce sont des éléments sélectionnés parmi tous les mouvements et positions humains possibles et sont considérés comme signifiants par les gens d'une tradition de danse donnée. Les kinèmes (kinemes) sont ces actions et ces positions qui, quoique n'ayant pas de signification en eux-mêmes, sont les unités de base à partir desquelles toute la danse d'une tradition donnée est construite (1972 :174) » (Gibert, 2004 : 203).

- niveau des gestes / mouvements : haut / moyen / bas (*pour chaque segment corporel*)

2- Paramètres du plan corporel :

- posture générale

- organisation de l'énergie :

* qualité dynamique de la danse : liée / sautillée / saccadée

* changement de la qualité dynamique au cours de la pièce (oui / non/ comment)

* accents : forte intensité pendant un bref instant (oui / non)

Paramètres corporels collectifs :

- interaction sans contact entre danseurs (paroles / signes / regard etc.)

- connexions entre danseurs : (oui / non)

si oui : mode de connexion :

* multiplicité (une ou deux mains du danseur sont tenues)

* réciprocité : connexions mutuelles entre deux danseurs ou non

* symétrie / asymétrie (simple pour un danseur ; double : entre 2 danseurs)

3- Paramètres du plan temporel :

- tempo : lent / moyen / rapide

dynamique ; vif / très rapide ; lent ; modéré ; très lent ; contrasté ; accentué

* fixe / changeant (en accélérant, ralentissant, enchaînement, alternance de plusieurs tempi...)

II Au niveau des éléments :

Différentes unités de segmentation d'une pièce dansée :

Pièce > séquence > partie > motif > kinème

1- Paramètres du plan corporel :

* mouvements :

- transferts (déplacements de la totalité de la matière) : nature de l'appui (pied droit/gauche) ;
type (transfert / maintien du poids)

- gestes (changement des relations entre les segments du corps et segment corporel concerné)

- organisation de l'énergie : kinème accentué / non accentué

2- Paramètres du plan spatial :

- direction de l'appui : sur place / avant / arrière / droite / gauche / 4 diagonales
- nature de l'appui : parcours droit (sans changement de direction) / tour-pivot (giration de tout le corps autour d'un axe fixe)
- niveau de l'appui : haut / moyen / bas
- direction du geste : avant / arrière / droite / gauche / 4 diagonales
- type de geste : flexion, rotation...
- niveau du geste : haut / moyen / bas

3- Paramètres du plan temporel :

- tempo
- *périodicité de chaque séquence et/ou partie (cela correspond au nombre de temps)*
- *rapport entre période musicale et durée de la séquence dansée³⁸ : 1 : 1, 2 : 1...*

2) L'analyse *emic* fait intervenir le couple notionnel *etic-emic* et le jugement culturel de pertinence afin de déterminer si deux éléments corporels se distinguant physiquement, sont considérés soit comme identiques, soit comme différents par les membres d'une culture donnée. Pour l'étude de la danse, la signification doit être recherchée à deux niveaux : celui du mouvement, et plus largement celui de l'événement dans lequel s'inscrit la danse.

Concernant notre étude, contrairement à l'analyse musicale, nous n'avons pas pu obtenir pour l'analyse corporelle des enregistrements en situation provoquée. L'analyse se base uniquement sur des enregistrements en situation cérémonielle. Le dégagement des unités se fait par déduction à partir de l'analyse des différentes versions d'une même danse, basée sur la comparaison des mouvements que chaque protagoniste réalise en situation. Nous avons obtenu de la part de notre informateur, pour certaines pièces, la description des actes et des danses, ce qui permet de valider le dégagement des séquences dansées. Cependant, pour la plupart des pièces, la description ne concerne pas l'analyse interne des danses. Il faut donc retenir que les unités distinctives dégagées par l'analyse formelle sont à l'état d'hypothèses et n'ont pas été validées au niveau culturel.

³⁸ Par exemple, le rapport est de 1 : 1 lorsque la période musicale est égale à la durée de la séquence dansée.

Cette fiche des paramètres descriptifs d'une pièce dansée et de ses unités constitutives va être adaptée pour l'analyse formelle des autres types d'actions corporelles. Les paramètres étudiés sont les suivants : la disposition spatiale des acteurs, leur parcours général, le niveau des mouvements pour chaque segment corporel, les types et niveaux des mouvements réalisés, les types de connexion et la structure des pièces.

3.3. Matériau linguistique

Comme pour le matériau corporel, nous analysons l'action linguistique selon deux niveaux :

- les actions concomitantes à la production musicale comprenant les actions para-musicales (énoncés chantés) et les actions non-musicales (paroles, discours) ;
- les actions linguistiques non concomitantes à la production sonore musicale.

L'analyse suit les mêmes étapes mobilisées que pour les deux autres formes symboliques : l'analyse *etic* et *emic*.

L'analyse *etic* correspond à la mise au jour de la structure des énoncés verbaux et de ses paramètres de définition. La description physique de l'activité linguistique concerne, dans notre étude, l'organisation interne de l'énoncé verbal : la structure et l'agencement des unités constitutives.

Concernant la découpe du continuum verbal, contrairement aux matériaux musical et corporel, le matériau linguistique est intimement lié à la sémantique des unités constitutives. Pour notre étude, le travail de découpe au niveau de chaque énoncé verbal identifié a été réalisé auprès de notre principal informateur lors de la traduction du corpus oral. Cependant, nous n'avons pas pu réaliser de manière systématique la traduction mot à mot pour l'ensemble du répertoire. En outre, nous expliquerons dans la partie analyse les difficultés rencontrées lors de la collecte de la traduction mot à mot de la signification des textes.

4. Analyse de l'articulation des matériaux

À partir de la systématique établie, on tentera ensuite de révéler les liens et articulations entre ces trois dimensions.

Selon la catégorisation des actions rituelles que nous avons définies, les deux types d'actions présentant une articulation entre deux matières sont : les actions para-musicales (musique-corps / musique-verbe) et les actions verbales-corporelles (verbe-corps). Nous tenterons de

comprendre de quelles manières les matières s'articulent les unes aux autres ? Quels sont les principes qui sous-tendent leur articulation ? Selon quels paramètres ce phénomène se matérialise ?

5. Modalités de restitution des résultats

Notre analyse de la performance repose sur l'étude d'une cérémonie réalisée en mon honneur, en 2008. Elle s'est déroulée en deux parties : la nuit de la naissance a permis de me présenter aux esprits de la communauté, et les deux autres nuits ont été exécutées pour mon départ du village et ont été l'occasion pour les initiés de trouver une issue pour régler le problème de compensation.

Pour chaque matériau nous sommes passés par une étape de transcription dont les modalités sont propres à chaque matériau.

5.1 Transcription musicale

L'objectif de notre analyse musicale est de révéler le système de pensée propre à la culture musicale étudiée. Pour cela, trois questions clés s'imposent dans la réflexion pour créer les outils adéquats à l'analyse musicale :

- À partir de quelles sources pouvons-nous analyser finement et de manière pertinente les pièces musicales ?
- Quels sont les procédés qui vont nous permettre de décrire et analyser les pièces ?
- De quelles manières restituer les résultats d'analyse pour que les principes sous-jacents à la conception des pièces apparaissent clairement ?

Ces trois questions correspondent aux trois étapes, étroitement liées, composant le travail de l'ethnomusicologue : la collecte, la transcription et l'analyse (Alvarez-Pereyre, 1988). La transcription autant que l'analyse dépendent de la manière dont ont été collectées les pièces. De même, la transcription influe sur les résultats de l'analyse mais constitue avant tout l'étape fondamentale de cette dernière car la notation graphique permet d'obtenir une vue d'ensemble de la pièce musicale, phénomène impossible à réaliser lors de l'écoute en situation de performance, en raison du caractère éphémère et insaisissable du matériau sonore soumis au temps.

L'ethnomusicologue pourrait apprendre les différents répertoires qu'il étudie afin ensuite de pouvoir les transcrire et les analyser. Cependant, cette méthode ne peut constituer la seule

technique de collecte et d'analyse des répertoires, car elle demande d'une part, un temps d'apprentissage beaucoup trop long : le chercheur doit apprendre toutes les parties nécessaires à la réalisation des pièces et tout ethnomusicologue n'est pas nécessairement doué dans l'apprentissage de tout instrument et système musical. En outre, l'ethnomusicologue ne possédera qu'un seul point de vue, celui de sa propre pratique musicale et non celui des musiciens. L'apprentissage des musiques peut être accompagné d'une verbalisation par les musiciens et chanteurs de la théorie sous-tendant la réalisation des pièces musicales. La pratique musicale de l'ethnomusicologue sur le terrain ne doit donc pas dispenser ce dernier de collecter les répertoires sous la forme d'enregistrements audio et vidéo. Plus que de simples supports de conservation des musiques permettant l'archivage et la diffusion des patrimoines musicaux, ils permettent également l'analyse pertinente des répertoires étudiés.

L'enregistrement de nature audio et vidéo permet de fixer dans le temps la performance. Grâce à ces deux types de supports, le chercheur peut écouter et visionner chaque pièce autant de fois qu'il veut afin de pouvoir analyser finement les différents paramètres constitutifs de la performance.

Deux types d'enregistrements sont nécessaires et complémentaires pour pouvoir analyser à la fois la systématique musicale sous-tendant les répertoires et les processus de réalisation de la performance au cours du rituel.

L'enregistrement en situation sur support audio et surtout vidéo constitue la source indispensable pour obtenir une vue d'ensemble de la performance dans son contexte habituel d'exécution. Si nous n'avons pas retenu uniquement ce type d'enregistrement pour notre analyse musicale, plusieurs raisons apparaissent et particulièrement dans le cas des musiques rituelles. Dégager la systématique musicale nécessite d'analyser finement l'ensemble des paramètres musicaux, c'est-à-dire les paramètres concernant les modalités d'organisation des hauteurs, le traitement du timbre, l'organisation du temps, la structure formelle de la pièce, les processus de composition et les procédés de réalisation. Or, les enregistrements en situation dans lesquels apparaissent simultanément toutes les parties vocales et instrumentales, auxquelles s'ajoutent les actes rituels qui leur sont intimement liés, ne permettent pas de distinguer précisément chacune des parties et d'analyser finement l'ensemble des paramètres. Notre seule caméra procure une vision d'ensemble de la performance, mais elle ne restitue pas pour autant toutes les parties au même niveau d'intensité d'un point de vue sonore et les actes rituels ne sont pas tous visibles sur un même plan.

En effet, le positionnement de la caméra dans l'espace rituel détermine le résultat de l'enregistrement audiovisuel. Comme dans une peinture, plusieurs plans sonores et visuels composent l'enregistrement. Ces différents plans sont définis selon le positionnement des musiciens par rapport à la caméra et selon l'effectif de chaque partie. Ainsi, par exemple, la perception du jeu de la harpe au cours du rituel dépend non seulement de son emplacement par rapport à la caméra mais également de l'intensité du jeu des autres instruments comme celle de la poutre qui se situe devant le harpiste. Enfin, la distinction de chacune des parties notamment celles de l'ensemble des instruments à percussion, celles de la poutre jouée par trois musiciens, les deux parties de la harpe jouées par chacune des mains, ou encore celles composant l'ensemble vocal est impossible à effectuer à partir uniquement de ce type d'enregistrement.

Pour pouvoir dégager la systématique musicale, il est indispensable de pouvoir transcrire et analyser chaque partie aussi précisément que possible. Afin d'analyser chaque partie, il est donc nécessaire de réaliser des enregistrements en situation provoquée, hors situation rituelle. L'étude d'une pièce musicale doit donc passer par l'enregistrement de chaque partie séparément mais également de l'ensemble afin d'analyser l'articulation entre les parties. Les enregistrements en contexte d'apprentissage contribuent à recueillir les différentes modalités de techniques et de niveaux de jeu. Enfin, il est nécessaire d'obtenir simultanément à l'enregistrement des parties et de l'ensemble, la matérialisation de la pulsation qui nous permet de transcrire les pièces selon la référence temporelle culturelle.

Quelle est la fonction et la nécessité de passer par la transcription des musiques pour l'analyse musicale ?

Les transcriptions de musiques de tradition orale n'ont pas une fonction prescriptive mais descriptive. Supports intermédiaires entre le compositeur et l'interprète, les partitions de musique savante occidentale ont un but prescriptif, en ce sens qu'elles permettent à l'interprète de reproduire l'œuvre du compositeur. À l'inverse, la transcription de l'ethnomusicologue a pour but de révéler les principes qui fondent la réalisation des pièces de tradition orale. Ainsi, la transcription étroitement liée au processus d'analyse ne sert pas à reproduire le plus authentiquement possible la version entendue et collectée, mais à rendre compte de la systématique musicale, le plus souvent implicite mise en œuvre dans l'objet transcrit.

Pour analyser et découvrir les unités constitutives d'une pièce musicale et rendre compte de la référence mentale qui sous-tend sa réalisation, Simha Arom a élaboré trois types de transcriptions : étique, émique et modélisée. La distinction *etic / emic* établie par le linguiste américain Kenneth Pike, est apparue pertinente à Arom pour analyser le matériau musical.

« La partition *étique* équivaut à la transcription la plus détaillée d'une pièce musicale. A ce stade, le transcripteur tente de relever tous les phénomènes qui lui semblent pouvoir être significatifs. Il s'agit, en somme, de l'équivalent de ce qui est, pour le linguiste, une transcription phonétique. [...]

La partition *émique*, quant à elle, tient compte de la marge de variabilité admise par les utilisateurs : les déviations mélodiques et rythmiques qui ne sont pas considérées par ces derniers comme significatives, y sont ramenées à la norme, en vertu du jugement culturel de pertinence. C'est en somme l'équivalent d'une notation phonologique ou phonémique [...]

La partition *émique* constitue une étape nécessaire, voire indispensable, en vue de la caractérisation d'un répertoire musical. [...]

Enfin la partition modélisée fait apparaître cette référence structurelle, commune à toutes les réalisations d'un même morceau, par-delà l'ensemble des variations qu'il admet » (Alvarez-Pereyre et Arom, 2007 : 64-66).

Ces trois types de transcriptions établis par Arom sont intrinsèquement liés aux types d'enregistrement utilisés, à la théorie de l'objet et aux objectifs de recherche.

À partir de la méthode d'Arom, nous avons établi différentes catégories de transcriptions émiques selon les objectifs de notre analyse musicale :

- 1) révéler la systématique musicale sous-tendant les répertoires ;
- 2) décrire la conception des pièces ;
- 3) dégager les modalités de réalisation des pièces;
- 4) rendre compte des principes d'articulation du phénomène musical avec les autres composantes rituelles.

Les choix que le chercheur établit à chaque étape de son travail reflètent la réflexion que ce dernier mène de la collecte des répertoires à l'analyse du phénomène musical en passant par sa fixation sur support écrit. Ces choix ont été établis dans un but précis, celui de dégager les principes fondamentaux qui sous-tendent les répertoires étudiés. La pertinence de ces choix

est liée au rapport entre les outils que ce dernier crée et la réalité du système de pensée sous-jacent au phénomène musical étudié.

C'est dans la complémentarité des types d'enregistrements et des types de transcription que l'ethnomusicologue peut cerner au plus près le rapport entre réalité acoustique et le système de pensée sous-jacent à la pratique musicale.

Ainsi, les enregistrements provoqués permettent de réaliser des transcriptions qui présentent : la pulsation (battue isochrone), référence commune entre les musiciens et chanteurs ; les parties séparées et les différentes variantes possibles pour chacune d'elles ; les différentes modalités de techniques et de niveaux de jeu (instrumentaux et vocaux) ainsi que le plus souvent une version simplifiée de la pièce. L'analyse comparée de ces différentes transcriptions permet de révéler la systématique musicale et la conception des pièces.

Les enregistrements en situation ne laissent pas la possibilité de transcrire de manière précise l'ensemble des paramètres musicaux. Les modalités de réalisation des pièces sont donc étudiées à travers l'analyse comparée des transcriptions réalisées à partir des enregistrements audio provoqués et ceux réalisés en contexte rituel.

Les paramètres musicaux sélectionnés pour les transcriptions musicales de chaque partie sont : la hauteur, la métrique et la durée.

5.2 Fiche explicative des transcriptions musicales

Chaque transcription musicale se présente sous la forme d'un tableau :

- la première ligne indique la référence temporelle ainsi que le nombre de pulsations composant la période ;
- la colonne principale présente la transcription d'une ou plusieurs périodes propres à chaque partie ;
- sur la colonne de droite sont indiquées, pour certaines transcriptions, les numérotations correspondant aux unités musicales que nous avons dégagées au niveau du contenu mélodico-rythmique de chaque segment.

La transcription musicale se présente sur un axe vertical (paradigmatique) où figure une stratification de plusieurs portées ou systèmes musicaux. La portée désigne une partie musicale alors que le système comporte deux à plusieurs portées (correspondent à deux ou plusieurs parties distinctes) qui sont énoncées simultanément.

Pour notre étude, chaque portée ou système correspond aux périodes de référence pour l'ensemble des pièces. Nous n'utilisons pas le terme « mesure » pour désigner chaque segment musical car la définition de « mesure » dans la musique occidentale classique implique l'accentuation de la première note de chacune d'entre elles. Or dans le cas des musiques de tradition orale, la segmentation de la période propre n'est pas définie à partir d'une accentuation régulière mais par rapport au contenu mélodico-rythmique. En outre, pour certaines pièces présentant une période longue nous avons choisi de présenter sur un axe paradigmatique la période selon un découpage en durée égale de 4 temps pour une meilleure lecture.

Devant chaque portée musicale figure le nom de la partie, indiquant le soliste ou le chœur pour les parties vocales, la partie de la main droite (md) et celle de la main gauche (mg) pour la partie instrumentale de la harpe, la partie des fondamentales (fond) et celle des harmoniques (harm) pour la partie instrumentale de l'arc musical, le type de rythme (ostinato) pour la battue réalisée aux hochets et grelots, le nom de l'instrument pour la cloche et le hochet.

Concernant la définition des hauteurs des notes, nous nous référons aux fréquences de hauteur utilisées dans la gamme tempérée des musiques occidentales. Cependant, au niveau de la notation, nous avons choisi de placer l'altération dièse (1/2 ton au dessus de la note altérée), bémol (1/2 ton en dessous de la note altérée) et bécarre (hauteur « naturelle » de la note) directement devant la note à altérer alors que les partitions des musiques occidentales présentent les altérations au début de chaque portée. Cette codification implique la référence à la tonalité et à la hiérarchisation des degrés mélodiques au sein de l'échelle de la pièce musicale concernée. Or, comme il n'existe pas de système tonal ni de hiérarchie entre les degrés de l'échelle les musiques du répertoire du *bwiti*, nous avons choisi de placer les altérations devant les notes concernées. L'altération qui figure devant la note à altérer est valable pour la même hauteur de note répétée uniquement au niveau de la partie musicale concernée et pendant toute la durée de la période où elle apparaît.

5.3 Transcription corporelle

Pour l'étude des matériaux corporel et linguistique, les mêmes principes méthodologiques de complémentarité d'enregistrement et de transcription, basés sur le critère de pertinence doivent guider le travail de collecte, de transcription et d'analyse.

Pour notre corpus, l'analyse du matériau corporel repose uniquement sur l'enregistrement vidéo des pièces musicales en situation rituelle. Elle ne se base pas sur une collecte en situation provoquée qui nous aurait permis de valider, avec l'aide de nos informateurs, les unités corporelles pertinentes.

Pour la description de la segmentation des unités corporelles, la codification de chaque niveau de segmentation se présente de la manière suivante :

- les séquences sont désignées par les codes : S1 S2 S3... ; et sA, sB, sC... pour les séquences communes à plusieurs pièces que nous avons identifiées.
- les parties sont définies par les lettres A, B, C, D... pour chaque séquence S1, S2...
- les motifs sont désignés par Ia, IIa, IIIa... ; Ib, IIb, IIIb... pour chaque partie A, B..
- enfin les kinèmes sont définis par les lettres a1, a2, a3... ; b1, b2, b3...

Ainsi une pièce dansée se définira, par exemple, par deux séquences dansées S1 et S2.

S1 comporte deux parties A et B qui se composent chacune de trois kinèmes (a1a2a3) et (b1b2b3).

Nous nous sommes arrêtés à ce stade de transcription et nous n'avons pas tenté d'utiliser la notation Laban pour la transcription des pièces dansées en raison d'un manque de temps pour la complète assimilation des principes pour les présenter et les appliquer à notre objet d'étude. Cependant, les principes de description des mouvements utilisés dans notre analyse s'inspirent fortement de l'analyse du mouvement de Laban.

La transcription de la disposition spatiale des danseurs, du parcours et de l'orientation des corps est présentée sous forme de schémas que nous allons décrire précisément dans l'annexe 3 de la partie 3 du tome II des Annexes.

5.4 Transcription linguistique

Nous avons utilisé les mêmes principes méthodologiques de complémentarité d'enregistrement pour le travail de collecte, de transcription et d'analyse du matériau linguistique. Nous avons collecté en situation provoquée l'ensemble des textes des chants sous forme verbale et non chantée ainsi qu'un certain nombre de termes en langue rituelle, avec leurs traductions.

La transcription linguistique des termes vernaculaires dans le manuscrit et dans les annexes concernant le répertoire oral de la cérémonie réalisée en 2008 repose sur l'utilisation de

l'alphabet français. Nous avons la transcription des termes du lexique rituel avec la notation phonétique (ASG) uniquement dans le glossaire récapitulatif du lexique rituel présenté p.501.

5.5 Transcription musicale-corporelle-linguistique

Etudier l'articulation entre le matériau musical et les autres composantes rituelles comme la danse constitue un prolongement à l'analyse de la réalisation des pièces. Il ne s'agit pas seulement de rendre compte, du point de vue musical, du processus de réalisation d'une pièce mais aussi comprendre de quelles manières le contexte dans lequel elle s'inscrit conditionne sa réalisation. Pour ce faire, le support vidéo devient nécessaire à la collecte des répertoires en situation rituelle. Il permet de donner une vue d'ensemble de la réalisation de la pièce et, par la description des éléments musicaux, para-musicaux et non-musicaux, de réaliser une transcription de la performance selon plusieurs paramètres de nature hétérogène.

Selon la catégorisation des actions rituelles que nous avons définies, les deux types d'actions présentant une articulation entre deux matières sont : les actions para-musicales (musique-corps / musique-langue).

L'objectif de la transcription de la performance est de rendre compte de l'articulation entre les paramètres de différentes natures. Le choix de la notation pour transcrire chaque matériau dépend des plans de pertinence sélectionnés pour l'analyse de chacun d'entre eux. Ainsi, les transcriptions musicales présentent pour chaque partie trois paramètres essentiels : la hauteur, la métrique et la durée.

La notation de la danse et celle des énoncés linguistiques ont pour objectif d'exposer les liens avec la séquence musicale au niveau des paramètres rythmiques et de la structure formelle de la période musicale. A chaque durée musicale correspond une unité dansée et/ou verbale que nous avons décrite pour chaque pièce au niveau de l'identification formelle des séquences dansées et au niveau de la structure formelle des chants.

Les paroles des chants sont inscrites en dessous de chaque portée musicale de la partie vocale. La répartition des deux parties de locuteur correspond au statut musical (soliste / chœur).

Pour la transcription des actions corporelles concomitantes à la production musicale, nous avons choisi de transcrire les paramètres suivants :

- le rythme du mouvement et/ou du pas, noté avec la notation musicale ;
- lorsqu'il s'agit d'un appui nous indiquons en dessous de chaque durée le type d'appui : pied droit (pd) ou pied gauche (pg) ;

- l'unité dansée minimale, les kinèmes définis lors de l'identification formelle de la séquence dansée (a1, a2..).

Pour ces transcriptions, nous avons fait des choix de notation au niveau des types de signes mobilisés.

Voici les différents signes retenus :

- pour la notation du rythme



désigne la battue ou l'ostinato rythmique



désigne un coup de cloche

- pour la notation des mouvements corporels



désigne un mouvement des bras



désigne une partie (A, B, C) d'une séquence dansée



pd désigne l'appui du pied droit



pg désigne l'appui du pied gauche



désigne un mouvement de la tête

CONCLUSION – SYNTHÈSE CHAPITRE 2

Nous avons élaboré un cadre théorique et méthodologique pour répondre à la nécessité d'une étude de la performance intégrant analyse formelle et analyse anthropologique. L'approche tripartite de Jean Molino constitue le cadre théorique de référence général : l'étude de la dimension formelle des formes symboliques constitue l'étape nécessaire à l'étude de leurs significations symboliques, sociales et culturelles.

Nous avons tenté de construire un cadre méthodologique cohérent pour étudier les diverses composantes de la performance (musicales, corporelles et verbales). Les fondements de cette approche sont inspirés de la vision théorique de Frank Alvarez-Pereyre à propos du travail interdisciplinaire. Concernant l'analyse formelle de la musique et de la danse, notre méthodologie se base sur les approches respectives de S. Arom et M-P Gibert. Ces deux chercheurs se sont inspirés des travaux du linguiste K. Pike et notamment du couple notionnel *etic / emic* pour analyser d'un point de vue formel les répertoires musicaux et les répertoires dansés.

Enfin, nous avons présenté les différentes modalités de restitution des résultats pensées dans la continuité de l'approche analytique choisie.

Partie III

Le Sens de la Performance dans le Culte du *Bwiti*

INTRODUCTION

Les initiés accordent une grande importance à la « bonne » réalisation de la pratique rituelle au cours du rituel. Cette « bonne » réalisation qui fait sens pour les initiés, nous l'avons définie sur le plan de l'analyse selon quatre plans, intimement liés : le plan systémique, le plan structurel, le plan symbolique et le plan fonctionnel.

Au niveau systémique, la performance présente une cohérence interne basée sur des règles sous-jacentes à la production de chaque matériau et également au niveau de leur articulation. Cette cohérence interne constitue un premier niveau de signification de la performance où les règles de réalisation de chaque pièce musicale sont établies et suivies par la communauté. Ce premier plan va être décrit dans le premier chapitre.

Le deuxième niveau de signification concerne l'enchaînement et l'agencement des pièces musicales au cours du rituel. Au niveau du plan structurel, la performance présente différents traits de nature hétérogène participant à la catégorisation des phases, des séquences nocturnes et des circonstances. Ce deuxième niveau va être décrit dans le deuxième chapitre et mis en relief en présentant les processus de catégorisation au niveau même de la performance.

Selon les initiés, la « bonne réalisation » de la performance permet également la représentation de l'univers *bwiti* et la communication avec le monde spirituel. À partir de l'interprétation symbolique de chaque matériau, décrite dans le troisième chapitre, nous allons rendre compte des principes sous-jacents aux mécanismes de signification symbolique de la performance.

Enfin, la combinaison de ces trois plans de significations contribue à concevoir la performance au plan fonctionnel comme un support de cohésion de la communauté, participant à la fois à la communication avec les ancêtres et à la transmission du savoir rituel. Le quatrième chapitre présentera le rôle de la performance dans la construction identitaire de l'initié.

CHAPITRE 1 – AU NIVEAU DU PLAN SYSTEMIQUE

INTRODUCTION

L'analyse de la pratique rituelle du *bwiti* est basée sur l'étude d'une cérémonie enregistrée en 2008. Cette cérémonie s'est déroulée en deux parties, la première eut lieu le samedi 09 février pour me présenter aux Esprits de la communauté et les deux autres nuits (le vendredi 01 et le samedi 02 mars) ont été organisées pour signaler aux mêmes Esprits mon départ et, entre autre, permettre le règlement du problème financier, apparu à la fin de mon séjour entre les initiés et moi.

Ce chapitre a pour but d'analyser d'un point de vue systémique les pièces musicales et les répertoires, selon une perspective interdisciplinaire. En effet, la réalisation des pièces musicales fait intervenir le matériau musical mais également deux autres matériaux, le corps et la langue. La méthode d'analyse systémique que nous avons proposée dans la partie sur la méthodologie nécessite une analyse de chaque matériau selon un même niveau d'exigence disciplinaire. Cependant, nous ne possédons pas les mêmes degrés de compétence pour analyser aussi finement chaque matériau. En outre, une analyse systémique complète pour chaque matériau nécessite la collecte d'un grand nombre de données que nous n'avons pas pu récolter sur le terrain. Par conséquent, nous présentons, dans un premier temps, l'analyse systémique du matériau musical. Dans un second temps, nous proposons d'élargir l'analyse en prenant en compte les deux autres matériaux, le corps et la langue, en se concentrant spécifiquement sur les types d'articulation formels entre le matériau musical et les deux autres matériaux, afin de rendre compte des liens intrinsèques qui existent entre eux.

1. Systématique musicale

L'analyse de la systématique musicale ne peut être réalisée sans la transcription du matériau musical préalablement collecté sur le terrain auprès des initiés. Afin d'analyser les principes qui sous-tendent la production musicale, nous avons collecté le matériau à partir des catégories musicales endogènes définies par les initiés.

Chacune des trois nuits rituelles présente un matériau musical qui est segmenté par les initiés en unités minimales distinctes. Chaque unité musicale possède une dénomination endogène qui est soit un mot, soit une partie du texte du chant qui lui est associé. Pour l'analyse de ce premier niveau de catégorisation, nous nommons ces unités « pièces musicales ».

Au cours de la collecte, nous avons demandé aux initiés de quelles manières ils classaient les pièces. Le deuxième niveau de catégorisation est ce que nous nommons « répertoire », ensemble de pièces musicales dont le regroupement est basé sur le partage d'un à plusieurs traits qui peut être musical ou extra-musical.

Chaque répertoire possède un nombre fixe de pièces musicales dont l'ordre est un paramètre essentiel puisqu'il participe à la narration du chemin de la vie et de la mort au cours du rituel. Même si toutes les pièces de chaque répertoire ne sont pas réalisées à chaque pratique rituelle, l'ordre des pièces doit être respectée. Ainsi, au niveau de l'organisation des pièces, les répertoires se divisent en trois parties selon la thématique des textes des chants de chaque nuit (naissance, mort, renaissance).

À partir des catégories endogènes que sont les pièces musicales et les répertoires, nous avons réalisé, dans un premier temps, en situation analytique, l'enregistrement des chants de l'ensemble des répertoires. Dans un second temps, pour la harpe et l'arc musical, nous avons également étudié les processus d'apprentissage des répertoires et les techniques de jeu de ces deux instruments de musique.

Pour l'ensemble des instruments à percussion ainsi que pour la poutre frappée qui accompagne la harpe, nous n'avons pas pu réaliser de manière approfondie l'étude des rythmes de chaque formation pour des raisons techniques et par manque de temps sur le terrain. Ayant privilégié l'étude de la pratique instrumentale de la harpe et de l'arc musical, nous présentons les principes de « grammaire musicale » révélés par l'analyse systémique du matériau musical de l'ensemble des répertoires au niveau des parties vocales et uniquement ceux des parties instrumentales de la harpe et de l'arc musical.

Il est certain que l'étude articulée des parties de la poutre frappée avec celle de la partie vocale et celle de la harpe, et celle des parties de l'ensemble des instruments à percussion avec la partie vocale aurait été pertinente et nécessaire pour révéler leur fonctionnement et leur rôle dans la systématique musicale.

À partir de l'étude des processus d'apprentissage et l'analyse formelle des pièces, nous proposons de mettre au jour les principes sous-tendant la systématique musicale de l'ensemble des pièces et des répertoires associés.

1.1 Formation musicale

Diverses formations musicales sont mobilisées au cours de la cérémonie conférant au matériau musical différentes couleurs. Tous ces ensemble musicaux se composent d'une partie vocale comportant un soliste et un chœur, accompagnée d'un à plusieurs instruments de musique. On remarque, d'une part, que l'ensemble des formations présente de manière systématique l'usage des hochets et grelots. D'autre part, on dénombre cinq types de formation musicale qui se distinguent au niveau de leur composition que nous décrivons ci-dessous :

- **chant**³⁹, hochets, grelots (formation 1) ;
- **chant, arc musical**, hochets, grelots (formation 2) ;
- **chant, harpe**, hochets, grelots (formation 3) ;
- **chant, harpe, poutre frappée**, hochets, grelots (formation 4) ;
- **chant, ensemble des instruments à percussion (un tambour de bois, deux tambours à membrane à peau lacée (petit et grand) et une bouteille de gaz)**, hochets, grelots (formation 5).

Nous avons numéroté les formations de 1 à 5 en raison de l'absence de noms endogènes pour les nommer. Cependant, lorsqu'on étudie l'articulation entre les formations musicales, les répertoires et les phases rituelles, on remarque que chaque ensemble de pièces (répertoire) se caractérise par la formation musicale mobilisée et que chaque répertoire est catégorisé par le nom de la phase à laquelle il est associé. Les phases *ngoma asö nda*, *dzi ebogha*, *otanga nzimba*, *ngoma* et *obango* suivent ce principe. Seules les phases *nginda* et *nzimba* comportent deux répertoires différents qui sont caractérisés par une formation musicale distincte. Ainsi, la formation 1 est mobilisée pour les répertoires des phases *dzi ebogha*, *nginda* et *nzimba*. La formation 2 est mobilisée uniquement pour l'un des deux répertoires de la phase *nzimba*. La formation 3 est employée pour le répertoire de la phase *ngoma asö nda* et l'un des deux répertoires de la phase *nginda*. La formation 4 est mobilisée pour le répertoire de la phase *ngoma*. Enfin, la formation 5 est mobilisée pour les répertoires des phases *obango* et *otanga nzimba*.

L'articulation entre formation musicale, répertoire et phase rituelle est synthétisée dans le tableau suivant. Pour une illustration vidéo de ces différentes combinaisons, nous nous reportons à la séquence vidéo 1 du DVD n°3 et de l'annexe 2 de la partie III du tome II.

³⁹ En gras, sont indiqués les éléments caractéristiques de chaque formation musicale.

Phase	ngoma asö nda	dzi ebogha	nginda		nzimba		otanga nzimba	obango	ngoma
répertoire	répertoire (1)	répertoire (2)	répertoire (3)	répertoire (4)	répertoire (5)	répertoire (6)	répertoire (7)	répertoire (8)	répertoire (9)
formation 1		X	X		X				
formation 2						X			
formation 3	X			X					
formation 4									X
formation 5							X	X	

Tabl. 08 : Articulation entre formation musicale, répertoire et phase rituelle.

- Formation 1 : **chant**, hochets, grelots ;
- Formation 2 : **chant, arc musical**, hochets, grelots ;
- Formation 3 : **chant, harpe**, hochets, grelots ;
- Formation 4 : **chant, harpe, poutre frappée**, hochets, grelots ;
- Formation 5 : **chant, ensemble des instruments à percussion (un tambour de bois, deux tambours à membrane à peau lacée (petit et grand) et une bouteille de gaz)**, hochets, grelots.

1.2 Système scalaire

Après avoir déterminé les répertoires, nous avons transcrit les pièces musicales afin de révéler le système scalaire, c'est-à-dire l'organisation des hauteurs culturellement pertinentes de chaque pièce.

À partir des versions de pièces enregistrées en situation analytique, nous avons transcrit séparément chaque chant de l'ensemble des répertoires et chaque partie instrumentale des pièces musicales où interviennent les instruments présentant un système scalaire. C'est le cas de la harpe et de l'arc musical. Il est apparu dans un premier temps que pour un même chant, ou une même partie instrumentale, on pouvait observer des hauteurs de notes différentes entre plusieurs versions de pièces. Comme pour la majorité des musiques de tradition orales d'Afrique centrale, les notions de hauteurs absolues n'existent pas. Ce qui est culturellement pertinent au niveau du chant ou de la partie instrumentale est le contour mélodique, les intervalles entre les degrés et non la fréquence des hauteurs absolues. Ainsi, concernant la détermination des échelles, nous définissons le système scalaire par le nombre de degrés composant l'échelle, par l'existence ou non d'intervalles de demi-ton et par l'emplacement de ces derniers au sein de l'échelle. Afin de réaliser une analyse systématique des données, nous avons défini le premier degré de chaque échelle par rapport à la « finale » de la partie vocale, c'est-à-dire à partir du degré émis sur la dernière syllabe du chant.

1.2.1 Typologie des échelles

Afin de réaliser la typologie des échelles utilisées au sein des répertoires du culte du *bwiti*, nous rappelons deux notions nécessaires à leur définition : le type et la forme de l'échelle.

Le type d'échelle est caractérisé par le nombre de degrés et la présence ou l'absence d'intervalles de demi-ton au sein de l'échelle. Un type d'échelle peut se décliner sous plusieurs formes qui se distinguent au niveau du nombre de demi-tons et/ou de l'emplacement de ces derniers au sein du type d'échelle concerné.

Au sein de l'ensemble des répertoires voco-instrumentaux, on observe huit types d'échelles dont cinq présentent un ou plusieurs intervalles de demi-ton (hémitonique) et trois types d'échelles qui ne possèdent pas d'intervalle de demi-ton (anhémitonique). Chacun de ces types d'échelles se présente sous plusieurs formes qui se distinguent au niveau de l'emplacement des intervalles de demi-ton et/ou de leur nombre.

Les cinq types d'échelles hémitoniques observés sont les suivants :

- l'échelle de type octatonique hémitonique possède huit degrés avec la présence de quatre intervalles de demi-tons. Elle se décline sous deux formes qui diffèrent au niveau de l'emplacement de l'un des quatre intervalles de demi-tons ;
- l'échelle de type heptatonique hémitonique possède sept degrés. Une forme présente trois intervalles de demi-ton. Six autres formes présentent deux intervalles de demi-ton et se distinguent au niveau de l'emplacement de ces derniers.
- l'échelle de type hexatonique hémitonique possède six degrés. Une forme présente deux intervalles de demi-ton. Six autres formes présentent un seul intervalle de demi-ton et se distinguent au niveau de leur emplacement ;
- l'échelle de type pentatonique hémitonique possède cinq degrés avec la présence d'un intervalle de demi-ton. Elle se présente sous quatre formes qui diffèrent au niveau de l'emplacement de l'intervalle de demi-ton.
- l'échelle tétratonique hémitonique possède quatre degrés avec la présence d'un intervalle de demi-ton, selon deux formes qui se distinguent au niveau de l'emplacement de cet intervalle.

Les trois types d'échelles anhémitoniques observés sont les suivants:

- l'échelle de type pentatonique anhémitonique possède cinq degrés sans intervalle de demi-ton ;
- l'échelle tétratonique anhémitonique possède quatre degrés sans intervalle de demi-ton ;
- l'échelle tritonique anhémitonique possède trois degrés sans intervalle de demi-ton.

1.2.2 Système scalaire des instruments mélodique

Les échelles de la harpe et de l'arc musical sont de type *hexatonique hémitonique*.

L'échelle de la harpe présente six degrés avec un intervalle de demi-ton placé entre les degrés 2 et 3. L'enchaînement des intervalles est le suivant :

degrés	1	2	3	4	5	6
intervalles	1 ton	½ ton	1 ton	1 ton	1 ton	

Fig.04 : Echelle de la harpe

Par rapport à la facture de l'instrument qui présente huit cordes, les six premières cordes correspondent aux six degrés et intervalles avec pour les deux dernières cordes (7 et 8) un redoublement à l'octave des degrés 1 et 2.

L'échelle de l'arc musical est de type *hexatonique hémitonique* mais possède une forme différente de celle de la harpe. L'emplacement de l'intervalle de demi-ton se situe entre le 4^{ème} et 5^{ème} degré à la différence de la forme de l'échelle de la harpe qui se situe entre le 2^{ème} et 3^{ème} degré.

Le premier son fondamental de l'arc musical est ajusté sur le premier degré de l'échelle de la harpe. L'échelle de l'arc musical est obtenue par la combinaison des 3^{ème}, 4^{ème} et 5^{ème} harmoniques de chacun des deux sons fondamentaux correspondant respectivement à une octave au-dessus du son fondamental, une tierce majeure au-dessus du son fondamental et une quinte au-dessus du son fondamental. En prenant respectivement comme premier et deuxième degrés, le premier et le second son fondamental, la combinaison des trois harmoniques obtenues pour chaque son donne la forme d'échelle *hexatonique hémitonique* suivante :

degrés	1	2	3	4	5	6
intervalles	1 ton	1 ton	1 ton	½ ton	1 ton	

Fig.05 : Echelle de l'arc musical

Les deux instruments présentent donc un même type d'échelle, *hexatonique hémitonique*. L'explication endogène de ce principe musical est donnée à travers l'affiliation mythique des deux instruments de musique dont nous rendrons compte dans l'interprétation symbolique de la performance dans le chapitre 3 de la partie III.

1.2.3 Modalités de répartition des types d'échelles au sein des répertoires

Lorsqu'on analyse les modalités d'organisation des huit types d'échelles au sein des répertoires, plusieurs constats peuvent être réalisés.

Les répertoires se distinguent en deux catégories au niveau de la diversité de types d'échelles. Cette distinction entre les deux groupes repose précisément au niveau des types d'instruments utilisés, c'est-à-dire s'ils possèdent ou non un système scalaire.

Ainsi, la première catégorie concerne les répertoires qui mobilisent une formation voco-instrumentale où le chant est accompagné soit de la harpe soit de l'arc musical, et qui

présentent un système scalaire plus homogène pour chaque répertoire. On observe une majorité de chant présentant des échelles de type *heptatonique hémitonique* et *hexatonique hémitonique* ainsi que quelques chants avec des échelles de type *octatonique hémitonique* et *pentatonique hémitonique*. Cette seconde catégorie concerne les répertoires des phases *ngoma*, *ngoma asō nda* et les répertoires des phases *nginda* et *nzimba* où interviennent, respectivement, la harpe et l'arc musical. La plus grande homogénéité du système scalaire des chants de chacun des répertoires peut être expliqué par la fonction de soubassement harmonique des deux instruments de musique.

La deuxième catégorie concerne les répertoires de formation voco-instrumentale où le chant est accompagné d'instruments non-mélobiques (hochets, grelots, ensemble des instruments à percussion) et qui présentent une plus grande diversité de type d'échelles allant de deux à huit types d'échelles pour un même répertoire. Cette première catégorie concerne les répertoires des phases *dzi ebogha*, *obango* et *otanga nzimba* et les répertoires des phases *nzimba* et *nginda* caractérisés par du chant accompagné des grelots et hochets.

	Ngoma asö nda	Ngoma	Nginda	Nzimba	Dzi ebogha	Nginda	Nzimba	Otanga nzimba	Obango
			harpe	arc		chant	chant		
Hexatonique hémitonique	X	X		X	X	X	X	X	X
Heptatonique hémitonique	x	X	X	x		X	x		x
Pentatonique hémitonique		x	x		X	X	X	X	X
Tétratonique anhémitonique							X	x	X
Pentatonique anhémitonique						x	X	x	x
Tétratonique hémitonique							X		x
Octatonique hémitonique		x	x				x		
Tritonique anhémitonique							x	x	x

Tabl. 09 : Modalités de répartition des types d'échelles au sein des répertoires des phases rituelles.

La partie en blanc du tableau correspond à la première catégorie de répertoire, celle en bleue à la seconde catégorie de répertoire.

Trois niveaux de fréquence des types d'échelles sont indiqués pour chaque répertoire à travers les trois formes de croix :

- **X** indique l'échelle dominante au sein du répertoire ;
- **X** indique l'échelle utilisée de manière fréquente au sein du répertoire ;
- x indique les types d'échelles très peu utilisés au sein du répertoire (cela concerne en fréquence une à trois pièces du répertoire).

Enfin, on remarque l'utilisation de l'échelle *hexatonique hémitonique* dans chaque répertoire. Ce type d'échelle au sein du culte du *bwiti* est, selon Pierre Sallée, caractéristique de ce culte et des autres rituels de société initiatiques féminines et masculines liées à la harpe.

« Cette harpe et son accord jouent donc un rôle inter-ethnique dans la mesure où ces sociétés proposent une unité culturelle plus vaste que celles délimitées par les seules frontières linguistiques ou ethniques. En adoptant la harpe, et on l'a bien vu pour les Fang, on adopte un instrument en même temps qu'un style musical marqués ; et même s'il n'en a pas toujours été ainsi, le *bwiti* se trouve être actuellement le lieu de convergence des significations que peut avoir ce style musical » (Sallée, 1985 : 198).

En dehors des sociétés d'initiation, ce type d'échelle semble également être bien prégnant dans les patrimoines musicaux des populations du Gabon puisqu'on le retrouve dans d'autres répertoires du patrimoine musical Fang mais également chez d'autres populations comme témoigne Sylvie Le Bomin dans son étude sur les musiques myènè (Le Bomin, 2005). Elle confirme également la forte prégnance de cette échelle *hexatonique hémitonique* chez les harpistes nkomi et orungu.

« L'échelle que Sallée a relevé dans l'accord de la harpe de Mathurin Rempano et dont il fait le modèle de l'échelle myènè, est celle que l'on retrouve le plus souvent et qui est toujours d'actualité dans les accords de harpe relevés auprès de différents musiciens nkomi et orungu » (ibid. : 43).

1.3. Métrique

La question du traitement du temps au sein des différents répertoires du culte du *bwiti*, nous amène à aborder trois paramètres relatifs à la métrique :

- la pulsation ;
- les modalités de subdivision de la pulsation (binaire ou ternaire) ;
- la période des parties respectives et des pièces.

1.3.1 La pulsation

La pulsation est la référence temporelle commune à toutes les parties d'une pièce musicale. Elle est indispensable pour déterminer lors de la collecte et de l'analyse : a) l'existence des pièces mesurées et des pièces non mesurées, b) pour définir le mode de subdivision de la pulsation, c) pour identifier les figures rythmiques et enfin d) pour déterminer la période des parties respectives des pièces et leur articulation.

Dans notre corpus, la majorité des pièces sont mesurées, c'est-à-dire que les parties constitutives de chaque pièce suivent une même référence temporelle qu'elle soit ou non matérialisée. Seules trois pièces de la cérémonie enregistrée en 2008 ainsi que les formules conclusives de la harpe et de l'arc musical ne sont pas mesurées.

Arom définit la pulsation comme un « étalon isochrone, neutre, constant, organique, qui détermine le tempo. Plus précisément :

- *étalon*, c'est-à-dire délimitant une unité de temps ;
- *isochrone*, c'est-à-dire réitéré à intervalles réguliers ;
- *neutre*, en ce qu'aucun temps ne se différencie des autres : il n'y a ici nulle idée de groupement des temps à un niveau supérieur ;
- *constant*, en ce qu'il est, dans le déroulement d'un morceau, le seul élément invariable ;
- *organique*, c'est-à-dire inhérent à la musique, propre à chaque morceau : en cela il en constitue un élément pertinent ;
- *déterminant le tempo*, en ce qu'il correspond au mouvement intérieur de la musique qu'il sous-tend » (Arom, 1985 : 336).

Selon lui, mettre au jour la pulsation est indispensable pour « la mise en évidence de la réciprocité des rapports entre mètre et rythme, c'est-à-dire la possibilité de déterminer avec certitude, face à une structure hémioïque – qu'elle soit horizontale et/ou vertical – lequel de ces éléments constitue la référence métrique de l'autre, en d'autres termes lequel constitue une figure rythmique et quel est l'étalon métrique que cette figure vient contrecarrer » (Arom, 1988 : 21)

Pour l'analyse des pièces des répertoires du culte du *bwiti*, la mise au jour de la pulsation a été essentielle non seulement pour pouvoir transcrire puis analyser les différentes parties musicales mais également pour rendre compte de deux phénomènes particuliers qui nous ont conduit à réactualiser les définitions de mètre et de rythme donnés par Arom à travers des points de définition complémentaires.

1.3.2 Les modalités de subdivision de la pulsation

Selon Arom, les musiques d'Afrique centrale présentent trois modalités de subdivision de la pulsation :

« - la subdivision est binaire lorsqu'elle se prête à un monnayage en deux ou quatre parties égales ;

- elle est ternaire lorsque la pulsation se scinde en trois – rarement en six – valeurs égales ;
- la subdivision est composite lorsque la pulsation se monnaye – selon un procédé réunissant les deux modalités précédentes, binaire et ternaire – en cinq valeurs égales. [...]

Ce sont là les valeurs opérationnelles minimales, dont toutes les durées, exprimées ou non, sonores ou « muettes », constituent des multiples (Arom, 1984 : 8) ».

Dans notre corpus d’analyse, nous relevons également les deux premiers cas de figure. La pulsation est :

- *binaire*, lorsqu’elle se subdivise en deux valeurs égales (parfois quatre) ;
- *ternaire*, lorsqu’elle se subdivise en trois valeurs égales (en six valeurs égales, pour une seule pièce)

Voici une illustration de chaque cas de figure :

La pièce « ngoba nzambi avanga » possède une pulsation de subdivision binaire.

Transcr. 01 : « ngoba nzambi avanga », subdivision binaire.

Quant à la pièce kombo étsania, elle possède une pulsation de subdivision ternaire.

Transcr. 02 : « kombo étsania », subdivision ternaire.

En outre, nous observons un nouveau cas que nous qualifions de « binaire-ternaire » pouvant compléter la définition d’Arom. Nous proposons la définition suivante. La pulsation est *binaire-ternaire*, lorsqu’elle peut se subdiviser alternativement par deux et par trois valeurs égales. On observe au sein d’une même partie et/ou entre des parties différentes, des motifs rythmiques dont le regroupement des durées s’effectue par deux valeurs égales et d’autres

dont le regroupement des durées s'effectue par trois valeurs égales. Nous n'avons pas de subdivision en cinq valeurs égales de manière régulière et systématique.

Ce cas de figure n'est pas marginal dans notre corpus. Nous avons dénombré 91 pièces « binaire-ternaire » pour 81 pièces « binaires » et seulement 5 pièces « ternaires ». En outre, il est spécifique ni à notre corpus ni au culte du *bwiti* car il a été également rencontré chez d'autres populations au Gabon. Nous avons rencontré ce cas dans les études sur le culte du *bwete* pratiqué par les Tsogho⁴⁰. Sylvie Le Bomin dans son étude sur les musiques myènè observe un phénomène de juxtaposition au sein d'une même partie de motifs rythmiques binaires et d'autres ternaires et rend compte également de ce phénomène dans les transcriptions réalisées par P. Sallée d'une pièce du culte *Elombo* pratiquée par les femmes myènè.

« La musique myènè étudiée ici présente un autre cas de figure : des cellules rythmiques de caractère binaire ou ternaire se succèdent plus ou moins régulièrement dans la réalisation d'une phrase. C'est ce que l'on peut observer dans la transcription musicale que Pierre Sallée donne d'une pièce du culte *Elombo* ; des groupes de trois doubles croches et des duolets de doubles croches se succèdent dans une même partie, voire dans des parties différentes (Sallée 1985 : 113-114) » (Le Bomin, 2005 : 43-44).

1.3.2.1 Matérialisation du phénomène de subdivision « binaire-ternaire »

De quelles manières se matérialise ce phénomène de subdivision « binaire-ternaire » dans les répertoires du culte du *bwiti* ?

Ce phénomène de subdivision « binaire-ternaire » est observé à deux niveaux :

- au niveau syntagmatique, au sein d'une même partie (période vocale ou instrumentale) ;
- au niveau paradigmatique, entre les différentes parties vocales et instrumentales composant la pièce.

La présence de motifs rythmiques binaires et ternaires au sein d'une même pièce est caractérisée, au niveau syntagmatique, par une alternance entre figure rythmique binaire et figure rythmique ternaire au sein d'une même partie. On retrouve ce principe pour 66 chants (répertoires confondus) du corpus de la cérémonie, pour 8 pièces instrumentales du répertoire

⁴⁰ Mifune Marie-France, *La musique du bwiti chez les Tsogho du Gabon, Première approche de la catégorisation musicale d'une cérémonie de « bwiti a mopeto », à travers la description et l'analyse de la musique du « Gheyo »*, Maîtrise, RENNES II, 2004.

de l'arc musical et pour 16 périodes de la main droite de la harpe et 8 périodes de la main gauche.

Par exemple, la pièce « Evanga ngadi aduma metombo » présente dans la partie du chœur une alternance entre motifs rythmiques à deux valeurs égales et motifs rythmiques à trois valeurs égales (triolet de croches).

Transcr.03 : Evanga ngadi aduma metombo

Un deuxième exemple, la pièce « tsakumia kombé kambè » se caractérise par un premier motif rythmique ternaire (triolet de croches) puis une succession de figures rythmiques binaires au niveau de la partie des fondamentales de l'arc musical.

Transcr.04 : tsakumia kombé kambè

La deuxième modalité de matérialisation de ce phénomène « binaire-ternaire » se situe au niveau paradigmatique. On observe ainsi une simultanéité de motifs rythmiques binaire et ternaire entre les différentes parties vocales et instrumentales.

Cette seconde modalité s'exprime à travers deux cas.

a) Le premier concerne exclusivement les répertoires mobilisant la harpe. Cela concerne 39 pièces du corpus de la cérémonie. On observe au niveau de la partie instrumentale de la harpe, entre les deux parties une simultanéité de figures rythmiques binaire et ternaire. On observe également au niveau syntagmatique, soit à la main droite soit à la main gauche une subdivision binaire-ternaire. Quatre rapports métriques articulent le rapport entre la partie de

la main droite et celle de la main gauche. Cependant, on remarque une règle principale : la main droite (md) est binaire et la main gauche (mg) est ternaire.

Nous présentons ci-dessous chaque rapport et la répartition des pièces :

- binaire (md) / ternaire (mg) pour 19 pièces ;
- binaire-ternaire (md) / ternaire (mg) pour 16 pièces ;
- binaire (md) / binaire-ternaire (mg) pour 2 pièces ;
- ternaire (md) / binaire (mg) pour 2 pièces.

À titre d'exemple, observons la pièce « zame asiya diganga » qui présente à la harpe, les motifs rythmiques de la main droite strictement binaires et ceux de la main gauche strictement ternaires qui se superposent à la partie vocale « binaire-ternaire ».

The image shows a musical score for the piece « zame asiya diganga ». It consists of four staves. The top staff is labeled 'soliste' and contains a melodic line with some rests. The second staff is labeled 'choeur' and contains a vocal line. The third staff is labeled 'md' (main droite) and shows a binary rhythm with accents (≧) over groups of notes. The bottom staff is labeled 'mg' (main gauche) and shows a ternary rhythm with triplets (3) over groups of notes. Above the staves, there are vertical lines indicating the structure of the piece.

Transcr.05 : zame asiya diganga

b) Le deuxième cas au niveau paradigmatique est matérialisé par l'exécution aux hochets et grelots d'un ostinato rythmique de subdivision strictement ternaire. Cela concerne l'ensemble des répertoires, excepté celui de l'arc musical. Cet ostinato superposé aux parties chantées et instrumentales accentue alors le phénomène « binaire-ternaire ».

Nous avons au départ eu du mal à définir ce deuxième cas en rapport avec les définitions des concepts de mètre et de rythme donnés par Simha Arom. Notre cas d'étude a montré la nécessité d'élargir les notions de mètre et de rythme proposées par Simha Arom. Nous allons rendre compte des mécanismes métriques et rythmiques sous-jacents à ce cas d'étude et proposer des éléments complémentaires de définition pour les notions de mètre et de rythme.

L'ensemble des pièces musicales des répertoires du culte du *bwiti* présente un type d'impacts sonores rythmiques réguliers matérialisés par les idiophones (hochets et/ou grelots). Pour un auditeur non averti, l'écoute des pièces sans en connaître au préalable la référence temporelle (pulsation) peut l'amener à confondre métrique et rythmique. Si nous nous référons précisément aux définitions proposées par Arom du mètre et du rythme, le jeu matérialisé aux hochets et grelots correspondrait au mètre. En effet, l'écoute du jeu dépourvu d'accentuations réalisé aux hochets et aux grelots nous amène, selon la définition d'Arom à propos de la pulsation, à définir ce type de jeu en tant que « battue », c'est-à-dire la matérialisation de la pulsation dans le sens où il comporte les éléments essentiels caractéristiques de cette dernière : constant, isochrone et neutre. En outre, si nous nous référons à la définition du rythme de Arom, la battue matérialisée par les hochets et grelots ne peut être catégorisée en tant que rythme, puisqu'il n'existe pas d'opposition entre les différents événements sonores marqués par soit des accents, soit des timbres différents soit des durées distinctes.

Selon Arom, « Pour qu'il y ait rythme, il faut que nécessairement des événements sonores successifs soient caractérisés par des traits qui les opposent. Cette opposition peut se manifester de trois façons distinctes, par le biais des accents, du timbre, des durées. [...]

Accents : l'opposition se matérialise ici au moyen d'une marque accentuelle dont la réitération peut être régulière ou irrégulière.

En l'absence d'opposition de timbre et de durées, l'accentuation demeure donc le seul critère rythmique.

Timbre : l'opposition est produite par l'alternance, régulière ou irrégulière, de timbres différenciés.

À défaut de marques accentuelles et d'opposition de durées, le timbre constitue le seul critère rythmique.

Durées : l'opposition résulte de la succession de valeurs inégales.

En l'absence de toute accentuation et de timbres différenciés, l'opposition des durées demeure le seul critère rythmique » (Arom, 1985 : 330-331).

Or lorsque l'on compare les enregistrements provoqués (où nous avons demandé de matérialiser seulement la pulsation) avec ceux réalisés en situation, nous avons pu distinguer clairement ce qui relevait d'un côté du mètre (la pulsation) et de l'autre du rythme. Et nous observons que le jeu réalisé aux hochets et aux grelots ne correspond pas à la matérialisation de la pulsation.

Si cette « battue » ne matérialise pas la pulsation et qu'elle ne rentre pas dans la définition du rythme donné par Arom, de quelles manières peut-on définir ce phénomène que nous rencontrons ici ?

Dans son article « On rythmical marking in Music » publié en 1993, huit ans après la parution de « Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, Structure et méthodologie » d'Arom, Hervé Rivière pointe déjà certains manques dans la typologie des rythmes qu'Arom donne. Rivière apporte des éléments complémentaires de définition à partir des trois paramètres (intensité, timbre et durée) et des types de marques qui permettent de définir un rythme.

Cependant, concernant la définition du mètre, Rivière n'apporte pas de changements à celle d'Arom. Selon lui, le mètre se caractérise par une succession d'événements sonores non accentués, rigoureusement identiques et de mêmes durées.

« A succession of unmarked sonic events (a succession of events rigorously identical and equidistant in time) constitutes a metrical continuum » (Rivière, 1993 : 248)

Par conséquent, selon Arom et Rivière, un rythme est qualifié en tant que tel seulement s'il présente une opposition que ce soit au niveau de l'accentuation (ou de l'intensité terme utilisé par Rivière), du timbre ou des durées. Or la « battue » que nous rencontrons dans notre cas d'étude ne présente pas d'opposition. Cependant, nous le définissons en tant que rythme car les pièces ne se basent pas sur cette battue en tant que référence temporelle. Etant donné que ce cas ne rentre pas dans les définitions du rythme données par Arom et Rivière, il représente un cas à part, qui doit être considéré selon une perspective différente de celles données précédemment. En effet, le rythme défini par Arom est identifiable à l'écoute sans avoir préalablement besoin de la matérialisation de la pulsation. Cette dernière est nécessaire pour l'étape suivante du travail d'analyse dans la distinction des motifs rythmiques selon la référence temporelle de la culture. Or dans notre cas d'étude, la « battue » exécutée par les hochets en écoute isolée peut être identifiée comme le mètre puisqu'il n'y a aucune opposition. Ce n'est que lorsque la pulsation est matérialisée simultanément à cette « battue » que cette dernière est alors perçue en tant que rythme.

Nous souhaitons donc compléter la typologie donnée dans la définition du rythme proposé par Arom en ajoutant la possibilité suivante :

- un motif rythmique peut se caractériser par une succession d'événements sonores d'égale durée, sans accentuations et sans changement de timbre. Sa définition en tant que rythme n'est possible que dans la mise en relation avec la référence temporelle matérialisée simultanément.

En effet, lorsque la pulsation est matérialisée par les frappements de mains, on observe une polyrythmie entre cette dernière et la « battue » exécutée par les idiophones. Ces derniers exécutent un ostinato rythmique basé sur la répétition sans variations d'un même motif rythmique : un triolet de noires. Ce même type de relation présenté ci-dessous, apparaît quel que soit le mode de subdivision de la pulsation, binaire ou ternaire.

The diagram consists of two staves. The top staff, labeled 'pulsation', shows a single horizontal line with four vertical tick marks spaced evenly across it, representing a binary pulse. The bottom staff, labeled 'ostinato', shows a single horizontal line with a series of vertical tick marks. These tick marks are grouped into two sets of three, each with a '3' above it, representing a ternary pulse (triolet).

Transcr.06 : pulsation / ostinato

Cet ostinato rythmique participe au phénomène « binaire-ternaire » soit en accentuant au niveau paradigmatique le rapport « binaire-ternaire » déjà existant entre les parties soit en introduisant ce type de rapport pour les pièces exclusivement binaires. Ce phénomène donne ainsi aux pièces du répertoire une texture dense au niveau du contrepoint voco-instrumental.

Par exemple, dans la pièce *nzambi avanga*, l'ostinato rythmique (triolet de noires) et les motifs rythmiques ternaires dans la partie de la main gauche de la harpe viennent contrebalancer la métricité binaire de la partie vocale au niveau paradigmatique.

The score is presented in a system with five staves. From top to bottom: 1. 'soliste' (soloist) in a treble clef with a melodic line. 2. 'choeur' (choir) in a treble clef with a vocal line. 3. 'md' (middle harp) in a treble clef with a complex rhythmic accompaniment. 4. 'mg' (left hand harp) in a treble clef with a complex rhythmic accompaniment. 5. 'ostinato' in a percussion clef (C-clef) with a repeating rhythmic pattern of three notes grouped by a '3'.

Transcr.07 : nzambi avanga

Un autre exemple, dans la pièce *ngoba nzambi avanga*, l'ostinato rythmique (triolet de noires) vient contrebalancer la métricité binaire de la partie vocale au niveau paradigmatique.

The image shows a musical score for the piece 'ngoba nzambi avanga'. It consists of three staves. The top staff is for the soloist (soliste), the middle for the choir (choeur), and the bottom for the ostinato (ostinato). The soloist part is divided into two sections, A and B, with lyrics 'ngo bé nzam bia van ga'. The choir part has lyrics 'nzam bia van ga'. The ostinato part is a rhythmic pattern of eighth notes.

Transcr. 08 : ngoba nzambi avanga

1.3.3 Période

La période correspond au cadre métrique, c'est-à-dire l'intervalle de temps à l'intérieur duquel les événements rythmiques et mélodiques sont ordonnés. Cadre de référence temporelle, elle se compose d'un nombre stable et récurrent de pulsations (Arom, 1984).

Au sein du corpus, deux types de pièces se distinguent : les pièces cycliques et les pièces que l'on a défini de « quasi-cycliques ». La distinction principale repose sur une modalité différente de périodicité que nous allons décrire ci-dessous.

1.3.3.1 Pièces cycliques

Les pièces cycliques présentent une même période qui est répétée tout au long de la réalisation de la pièce et qui est invariable d'une version de pièce à une autre. Lorsque plusieurs périodes existent au sein d'une même pièce en raison de différentes parties en présence, la période de la pièce correspond à ce qu'Arom a appelé la *macro-période*, c'est-à-dire « le cycle auquel donne lieu la superposition de périodes de dimensions différentes, lorsqu'aucune d'elles, prise isolément, n'atteint cette dimension » (Arom, 1984).

Le principe cyclique concerne les pièces de l'ensemble des répertoires, exceptées celles faisant intervenir la harpe (celles des répertoires des phases *dzi ebogha*, *nginda*, *nzimba*, *otanga nzimba* et *obango*). La *macro-période* des pièces correspond à celle de la partie vocale. Les périodes types que nous observons sont majoritairement de 4, 8 et 16 temps, toutes multiples de 4.

Concernant le répertoire de la phase *nzimba* où intervient l'arc musical, on observe deux périodes liées au jeu instrumental. On observe deux périodes distinctes : celle des harmoniques et celle des deux sons fondamentaux. La période des harmoniques est soit égale

à celle des fondamentales, soit elle est plus longue. Quatre types de rapport apparaissent entre les périodes des harmoniques et des deux sons fondamentaux : soit les deux périodes sont identiques, soit la période des harmoniques est deux fois, trois fois ou quatre fois plus longue que celle des sons fondamentaux. Nous présentons ci-dessous les types de rapports entre la période des harmoniques et celle des deux sons fondamentaux :

* la période des sons fondamentaux est identique à celle des harmoniques (1 : 1)

harmoniques	4 temps
sons fondamentaux	4 temps

Fig.06 : rapport 1 : 1 entre harmoniques et fondamentales

* la période des harmoniques englobe deux périodes des sons fondamentaux (1 : 2)

harmoniques	8 temps	
sons fondamentaux	4 temps	4 temps

Fig.07 : rapport 1 : 2 entre harmoniques et fondamentales

* la période des harmoniques englobe trois périodes des sons fondamentaux (1 : 3)

harmoniques	24 temps		
sons fondamentaux	8 temps	8 temps	8 temps

Fig.08 : rapport 1 : 3 entre harmoniques et fondamentales

* la période des harmoniques englobe quatre périodes des sons fondamentaux (1 : 4)

harmoniques	16 temps			
sons fondamentaux	4 temps	4 temps	4 temps	4 temps

Fig.09 : rapport 1 : 4 entre harmoniques et fondamentales

L'ensemble des pièces du répertoire repose sur une structure basée sur l'alternance entre la partie instrumentale seule et la partie vocale accompagnée de la partie instrumentale. Chaque pièce cyclique présente une macro-période qui correspond à la somme de la période des harmoniques de l'arc musical et celle de la partie vocale.

Nous verrons dans la partie 1.7 de ce chapitre sur la conception des pièces, que le rapport entre la période des harmoniques et celle des sons fondamentaux est intimement liée à la conception des périodes de la partie instrumentale.

1.3.3.2 Pièces « quasi-cycliques »

Le principe « quasi-cyclique » concerne uniquement les répertoires mobilisant les formations voco-instrumentales où apparaît la harpe (*ngoma asö nda, ngoma, nginda*). Ces pièces « quasi-cyclique » se distinguent des pièces cycliques au niveau de l'irrégularité de la périodicité des pièces. L'ensemble de ces répertoires se base sur un même type de modalité de réalisation, c'est-à-dire une alternance entre partie vocale accompagnée de l'instrument et partie instrumentale seule. Comme pour le répertoire de l'arc musical, la macro-période de la pièce correspond à l'intervalle de temps comportant l'enchaînement des deux périodes, instrumentales et vocales. Or cette macro-période est variable au cours de la réalisation d'une même pièce et d'une version à une autre d'une pièce donnée, cela en raison de deux facteurs principaux. D'une part, la période de la partie instrumentale n'est pas enchaînée telle quelle mais est répétée un nombre de fois dont la fréquence varie au cours d'une même réalisation et d'une version à une autre. D'autre part, la partie vocale présente généralement une à plusieurs périodes différentes qui alternent de manière irrégulière au cours de la réalisation de la pièce. Ainsi, la macro-période englobant l'enchaînement de la partie vocale et de la partie instrumentale ne peut être définie puisqu'elle varie régulièrement. Cependant, la période de chaque partie peut être définie puisqu'elle reste invariable.

Etant donné qu'on ne peut pas déterminer la période des pièces « quasi-cycliques », nous présentons une typologie des périodes de chaque partie (vocale et instrumentale). La partie vocale peut avoir une périodicité différente de la période instrumentale qui est toujours un multiple entier de la plus petite période ou un diviseur entier de la plus grande période. En outre chacune des parties peut présenter plusieurs périodes distinctes.

Selon les pièces, la partie vocale peut présenter alternativement plusieurs périodes au cours de la réalisation de la pièce. L'ensemble des périodes présente un nombre pair de temps, toujours multiples de 4 temps. Comme pour les pièces cycliques, on observe une prépondérance des périodes de 8, 12, 16, et 20 temps. Cependant, on note également une spécificité où certaines pièces présentent de longues périodes de chant pouvant atteindre 24, 28, 32, 40, 48 et 56 temps.

La partie instrumentale, quant à elle, présente simultanément deux types de périodes qui sont liées à la technique de jeu de l'instrument : une période liée au jeu de la main droite et une seconde à celle de la main gauche pour la harpe. Chacune des mains présente une période qui peut être identique ou distincte. La règle générale est que la main droite jouant la partie « mélodique, chantée » présente une période plus longue que celle de la main gauche qui

exécute la partie « d'accompagnement rythmique ». Pour la main droite on observe trois types de période : 4, 8 et 16 temps. La main gauche présente 4 types de période : 1, 2, 4 et 8 temps. Quatre types de rapport apparaissent entre les périodes de chaque main : soit les deux périodes sont identiques, soit la période de la main droite est deux fois, quatre fois ou encore huit fois plus longue que la période de la main gauche.

Nous présentons ci-dessous les types de rapports entre les périodes de chaque main : 1 : 1, 1 : 2, 1 : 4 et 1 : 8.

*la période de la main droite est identique à celle de la main gauche (1 : 1)

md	2 temps
mg	2 temps

Fig.10 : période main droite identique à période main gauche

* pour une période de la main droite, la période de la main gauche est répétée deux fois (1 : 2)

md	4 temps	
mg	2 temps	2 temps

md	8 temps	
mg	4 temps	4 temps

Fig.11 et 12 : rapport 1 : 2 entre main droite et main gauche

* pour une période de la main droite, celle de la main gauche est répétée quatre fois (1 : 4)

md	8 temps			
mg	2 temps	2 temps	2 temps	2 temps

Fig.13 : rapport 1 : 4 entre main droite et main gauche

* pour une période de la main droite, celle de la main gauche est répétée huit fois (1 : 8)

md	16 temps							
mg	2 temps	2 temps	2 temps	2 temps	2 temps	2 temps	2 temps	2 temps

Fig.14 : rapport 1 : 8 entre main droite et main gauche

En ce qui concerne les types de rapport entre partie vocale et partie instrumentale, le répertoire de la harpe présente un très large spectre où la période de la partie vocale est

toujours plus longue. Ainsi pour la majorité des pièces, la période du chant est deux fois, trois fois, quatre fois et cinq fois plus longue que la partie de la main droite de la harpe. Plus rarement le rapport est de 1 : 6, 1 : 7, 1 : 8, 1 : 10, 1 : 12 et 1 : 14.

À titre d'exemple, pour la pièce « nzamba maviga oh », la période du chant englobe trois périodes instrumentales de la harpe (1 : 3)

période chant	12 temps		
md	4 temps	4 temps	4 temps
mg	4 temps	4 temps	4 temps

Fig.15 : rapport 1 : 3 entre la période vocale et la période instrumentale

Quant à la pièce « oka titi nzambi apongo », la période de 4 temps de la partie instrumentale de la harpe est répétée quatorze fois pour un seul énoncé de la période du chant qui fait 56 temps (soit 14 fois 4 temps).

période chant	56 temps													
md	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
mg	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

Fig.16 : rapport 1 : 14 entre la période vocale et la période instrumentale

Voici un dernier exemple de rapport de périodes où la partie instrumentale présente deux périodes distinctes.

Pour une période de la partie vocale, la période de la main droite est répétée 4 fois tandis que celle de la main gauche est répétée 8 fois. On a des rapports de 1 : 4 et 1 : 8 entre partie vocale et instrumentale et de 1 : 2 entre les périodes respectives de la harpe.

période chant	16 temps							
md	4 temps		4 temps		4 temps		4 temps	
mg	2 temps	2 temps	2 temps	2 temps	2 temps	2 temps	2 temps	2 temps

Fig.17 : triple rapport entre périodes vocale et instrumentales

Pour les répertoires de l'*otanga zimba* et l'*obango*, nous n'avons pas pu collecter et transcrire les parties de l'ensemble des instruments à percussion.

1.4. Structure formelle

La structure formelle d'une pièce correspond aux modalités de réalisation de la période. Deux types de structure formelle apparaissent :

- une alternance entre le soliste et le chœur, que ce soit pour les pièces voco-instrumentales accompagnées ou non par l'ensemble des instruments à percussions.

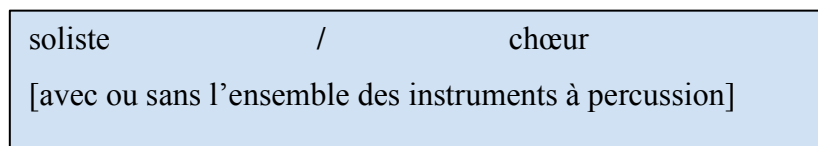


Fig.18 : alternance entre soliste et chœur

- une double alternance pour les répertoires avec instrument mélodique. D'une part une alternance entre la partie vocale accompagnée de l'instrument et la partie instrumentale seule et, de l'autre, une alternance à l'intérieur même de la partie vocale entre le soliste et le chœur.

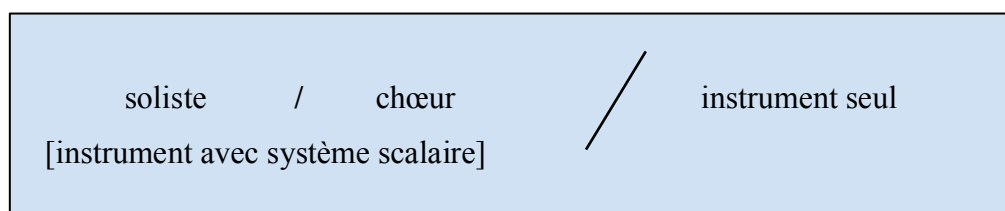


Fig.19 : alternance entre partie vocale et partie instrumentale

La définition de la structure formelle de la période se base sur le type d'alternance entre les parties selon deux paramètres : le nombre d'alternances et le type d'énoncé.

Du point de vue du type d'énoncé, l'alternance est de type *antiphonal* si l'énoncé mélodico-rythmique est strictement identique entre les parties, et de type *responsorial* si l'énoncé mélodico-rythmique est distinct (qu'il s'agit d'une variation ou d'un contenu complètement différent) entre les parties.

Du point de vue du nombre d'alternances, l'alternance est dite *simple* lorsqu'une seule alternance est observée entre les parties, et *multiple* lorsqu'il existe plusieurs alternances au sein de la période.

Les pièces cycliques et quasi-cycliques présentent une structure formelle similaire pour la période vocale.

L'alternance est de type *responsorial*, c'est-à-dire que l'énoncé mélodico-rythmique de la partie du soliste diffère de celle du chœur. On observe une alternance soit simple (une seule alternance) soit multiple (plusieurs alternances consécutives au sein de la période).

Par exemple, la pièce « ngumba yi ngumba yima » présente une alternance simple de type responsorial entre le soliste et le chœur (soliste A / chœur BCB).

The musical score for 'ngumba yi ngumba yima' is presented in two staves. The top staff is for the soloist (soliste) and the bottom staff is for the choir (choeur). The soloist's part begins with a melodic phrase labeled 'A' consisting of a triplet of eighth notes. The choir's part follows with three phrases labeled 'B', 'C', and 'B', each consisting of a triplet of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Above the staves, there are 16 vertical tick marks indicating the measure structure.

Transcr. 09 : ngumba yi ngumba yima

Quant à la pièce « ngoba menongo djaka ngobé », elle présente une alternance multiple de type responsorial entre le soliste et le chœur (soliste A1 / chœur B / soliste A2 / chœur B).

The musical score for 'ngoba menongo djaka ngobé' is presented in two staves. The top staff is for the soloist (soliste) and the bottom staff is for the choir (choeur). The soloist's part consists of two phrases labeled 'A1' and 'A2', each consisting of a sequence of eighth notes. The choir's part consists of two phrases labeled 'B', each consisting of a sequence of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Above the staves, there are 16 vertical tick marks indicating the measure structure.

Transcr.10 : ngoba menongo djaka ngobé

En outre, on observe que le mode d'alternance entre le soliste et le chœur conduit pour certaines pièces à un recouvrement sporadique entre les parties, appelé *tuilage*. Il apparaît lors de l'entrée du soliste mais également lors de l'entrée du chœur. Ce procédé est ici structural car il est induit par la conception de la période de la partie vocale.

Pour les pièces mobilisant la harpe et celles mobilisant l'arc musical, la structure formelle des pièces est similaire : on observe une alternance simple entre la partie instrumentale seule et la partie vocale accompagnée de l'instrument. La pièce se conclue par une formule jouée à l'instrument.

Voici le schéma de la structure formelle des pièces :

- alternance entre :
 - période de la partie instrumentale seule (répétée 1 à x fois)
 - période de la partie vocale (soliste/chœur) accompagnée de l'instrument
- formule conclusive de l'instrument

Fig.20 : structure de la harpe

Deux principales distinctions participent à la caractérisation de chaque répertoire : le type de l'énoncé mélodico-rythmique et le nombre de répétitions de la période de la partie instrumentale.

Ainsi, pour la majorité du répertoire de l'arc musical, l'énoncé mélodico-rythmique de la partie des harmoniques reproduit avec quelques variations le chant. Tandis que pour certaines pièces du répertoire de la harpe, la période de la main droite qui réalise la partie « mélodique », servant à identifier la pièce musicale, reproduit seulement certains segments de la partie du chœur.

Du point de vue de l'alternance entre partie instrumentale et partie vocale, pour le répertoire de l'arc musical, l'alternance est quasi-systématique à chaque période respective tandis que pour la réalisation des pièces de la harpe, la période de la partie instrumentale est souvent répétée plusieurs fois avant d'enchaîner avec la partie vocale.

À titre d'illustration, la pièce « mi ango edzanga » du répertoire *nzimba* présente :

- une alternance simple de type responsorial (B1-B2) entre le soliste et le chœur ;
- une alternance simple de type responsorial (B1 B2 / B1' B2') entre la partie vocale accompagnée par l'arc musical et la partie des harmoniques.

La partie instrumentale reproduit la partie vocale avec des variations. Les troisième temps de B1' et B2' monnayent les troisième temps de B1 et B2 de la partie vocale. Le motif rythmique de base et les variations par le procédé de monnayage sont indiqués dans la transcription ci-dessous en bleu pour B1 et en rouge pour B2.

L'enchaînement entre la partie instrumentale seule et la partie vocale se fait directement à la fin de l'énonciation de la période instrumentale.

Voici la transcription de la période vocale accompagnée de celle de la partie instrumentale.

Transcr.11 : mi ango edzanga

Quant à la pièce « mebakaka nyama » du répertoire *ngoma*, elle présente :

- une alternance simple de type responsorial (a-b) entre le soliste et le chœur ;
- une alternance simple de type responsorial (AB) entre la période du chant accompagnée par la harpe et la période instrumentale seule de la main droite. Nous rappelons que la partie instrumentale peut être répétée plusieurs fois avant l'enchaînement du chant.

Du point de vue de l'énoncé mélodico-rythmique, on remarque dans la transcription ci-dessous (en jaune) que les trois premiers temps de la partie du chœur (b) sont imités à la partie de la main droite sur les trois premiers temps de B. En bleu nous avons indiqué la période du chant, en rouge celle de la partie de la main droite et en vert celle de la partie de la main gauche.

Transcr.12 : mebakaka nyama

1.5. Procédés plurilinéaires

Selon Arom et *al.* (2007), les procédés plurilinéaires concernent toute manifestation musicale qui ne relève pas de la monodie.

« On s'accorde généralement pour considérer comme polyphonie tout ce qui ne relève pas de la monodie – musique exécutée à l'unisson ou à l'octave –, c'est-à-dire toute manifestation plurilinéaire, indépendamment des modalités selon lesquelles elle se manifeste » (Arom et *al.*, 2007 : 1088).

Au niveau des procédés plurilinéaires utilisés dans les répertoires du culte du *bwiti*, on observe quatre types de procédés : l'homorythmie, le contrepoint instrumental, le contrepoint voco-instrumental et la polyrythmie.

L'homorythmie

Le procédé homorythmique est utilisé à la partie vocale, plus précisément dans la partie du chœur pour certaines pièces de l'ensemble des répertoires. La partie du chœur est en effet le plus souvent monodique, c'est-à-dire que le chœur chante à l'unisson ou à l'octave le même énoncé mélodico-rythmique.

L'utilisation de l'homorythmie comme procédé plurilinéaire se caractérise par la présence de plusieurs voix en mouvement parallèles.

« On entend par *homorythmie* le procédé dans lequel toutes les parties en présence adoptent un même découpage rythmique, indépendamment des relations que leurs lignes mélodiques entretiennent. Il convient d'établir une distinction selon que toutes les parties sont d'égale importance ou qu'une ligne mélodique prédomine ; dans ce dernier cas, on parlera d'*homophonie*. [...] Qu'elle soit vocale et/ou instrumentale, l'homorythmie est obtenue par *mouvement parallèle* ou par *mouvement divergent* » (Arom et *al.*, 2007 :1094).

Selon les pièces, le procédé homorythmique est obtenu par un mouvement parallèle des voix au sein du chœur selon des intervalles de tierce, de quarte, de quinte ou de sixte. Ce phénomène est observé généralement lors de la fin des phrases du chant.

Par exemple, la pièce « nzambi avanga » présente à la partie du chœur un parallélisme entre les voix selon un intervalle de tierce à la fin de la courbe mélodico-rythmique de la période.

Transcr.13 : nzambi avanga

Quant à la pièce « monga a bata kingonga », elle présente à la partie du chœur un parallélisme entre les voix selon un intervalle de tierce puis de quarte à la fin de la phrase.

Transcr.14 : monga a bata kingonga

Contrepoint instrumental

Ce procédé plurilinéaire est utilisé au niveau de la partie instrumentale de la harpe puisqu'elle présente à chaque main des énoncés mélodico-rythmiques distincts.

Selon la définition du contrepoint instrumental donné par Arom *et al.* (2007),

« On entend ici par contrepoint tout édifice polyphonique fondé sur la superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques distinctes dont l'articulation rythmique diffère. [...] Contrairement au contrepoint vocal, le contrepoint instrumental peut être réalisé par un seul musicien sur un instrument *polyphonique en lui-même* (comme les harpes, xylophones, lamellophones et aérophones doubles) : les deux mains du musicien exécutent alors des parties rythmiquement et mélodiquement distinctes » (Ibid. : 1095-1097).

À titre d'exemple, évoquons la pièce *mitombo* qui présente deux lignes mélodico-rythmiques distinctes entre la main droite et la main gauche. La main gauche comporte des rythmes de

subdivision ternaire avec une courbe mélodique différente de celle de la main droite qui possède des rythmes binaires.

The image shows a musical score for two staves, labeled 'Md' (Main Droite) and 'Mg' (Main Gauche). Both staves are in treble clef. The Md staff contains a melodic line with eighth notes, including a tritone interval (F4 to C#5). The Mg staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets, indicated by the number '3' above the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Trancr.15 : mitombo

Selon la théorie musicale endogène, la main droite réalise la « mélodie » principale tandis que la main gauche exécute la partie « rythmique », d'accompagnement. Nous verrons dans la partie 1.7.2 du chapitre sur la conception des pièces musicales de la harpe que la distinction entre les deux types d'énoncés mélodico-rythmiques repose également sur la répartition des degrés de l'échelle et sur la fonction de chaque énoncé. En effet, la période de la main droite est conçue à partir des quatre premiers degrés de l'échelle (registre grave) tandis que celle de la main gauche sur les quatre derniers degrés (registre aigu). À chaque pièce musicale correspond un seul énoncé mélodico-rythmique à la main droite tandis que celui de la main gauche peut être commun à plusieurs pièces.

Contrepoint voco-instrumental

Ce procédé plurilinéaire donne lieu à une trame contrapuntique particulièrement dense. C'est le cas notamment pour le répertoire *ngoma* où on peut observer un contrepoint instrumental entre les deux mains de la harpe et un contrepoint voco-instrumental entre la partie instrumentale et le chant.

Par exemple, dans la pièce *nzambi avanga* la texture dense du contrepoint voco-instrumental est générée par la superposition de la partie du chœur au contrepoint instrumental joué à la harpe et également par l'ostinato rythmique exécuté aux hochets et grelots.

The image shows a musical score for the piece 'nzambi avanga'. It consists of five staves. The top staff is labeled 'soliste' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'choeur' and contains a vocal line with some rests and eighth notes. The third staff is labeled 'md' and contains a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets indicated by a '3' above the notes. The fourth staff is labeled 'mg' and contains a similar complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The fifth staff is labeled 'ostinato' and shows a repeating rhythmic pattern of three eighth notes marked with 'x' and a '3' above it, representing a rhythmic ostinato.

Transcr.16 : nzambi avanga

Polyrythmie

Selon la définition donnée par Arom et *al.* (2007), « La polyrythmie s'applique ici aux instruments qui ne procèdent pas d'une quelconque organisation scalaire des hauteurs ; c'est ce qui la distingue du contrepoint. La polyrythmie résulte de l'entrecroisement d'au moins deux figures rythmiques. Tributaires d'un même étalon de temps, ces figures sont caractérisées par au moins l'une des trois marques que sont l'accentuation, l'opposition de timbre et l'alternance des durées. La simple superposition de rythmes issus du monnayage ne suffit pas à produire une polyrythmie : seul l'agencement antagoniste des marques respectives des différentes figures en présence le permet » (Ibid : 1102).

Ce procédé plurilinéaire concerne l'ensemble des répertoires où l'ostinato rythmique exécuté aux hochets et aux grelots réalise de la polyrythmie avec les autres parties vocales et instrumentales.

Concernant les répertoires où apparaît, respectivement, l'ensemble des instruments à percussion et la poutre frappée, nous n'avons pas pu collecter les enregistrements en situation analytiques nécessaires pour une analyse approfondie de chaque partie.

1.6 Procédés de variation

Au cours de la réalisation des pièces musicales, on remarque des variations à la fois au niveau mélodique et rythmique. Le procédé principal utilisé pour les variations mélodiques est le procédé de commutation que nous allons décrire ci-dessous. Concernant les variations rythmiques, les procédés mobilisés sont le monnayage, les retards, et les anticipations.

Variations mélodiques

La commutation consiste en la substitution de hauteurs considérées comme équivalentes du point de vue paradigmatique. Ce procédé est utilisé tant au niveau du chant qu'au niveau des parties instrumentales de l'arc musical et de la harpe.

La partie vocale du soliste présente de manière ponctuelle des commutations. Pour le chœur, les variations sont réalisées essentiellement au niveau des voix parallèles. La commutation fonctionne ici non pas par la substitution d'un degré par un autre mais par l'ajout d'un ou plusieurs degrés formant ainsi une harmonie. Les intervalles observés au niveau des voix parallèles sont des intervalles de tierce, de quarte, de quinte ou de sixte. Ces voix parallèles interviennent le plus souvent au niveau des fins de phrase du chant.

La harpe présente des variations mélodiques qui sont réalisées selon le procédé de commutation et également selon un procédé différent que nous allons décrire ci-dessous. Le procédé de commutation est utilisé au niveau de la main droite par la réalisation des accords basés sur les paires de cordes suivantes : 1-3, 2-4 ou 1-4. Tandis que la main gauche ne varie jamais que ce soit au niveau rythmique ou mélodique, elle sert de repère aux chanteurs et musiciens.

Concernant le deuxième procédé, lors de la réalisation de la pièce, le harpiste peut également faire des variations en reproduisant la partie chantée. Le harpiste abandonne alors complètement le jeu complémentaire des deux mains pour faire place à une ligne mélodique qui ne repose plus sur la dichotomie mélodie / accompagnement rythmique.

Enfin pour l'arc musical, on retrouve rarement des commutations.

Variations rythmiques

Concernant les variations rythmiques, le procédé de monnayage consiste en la subdivision d'une valeur longue en valeurs plus brèves. Ce procédé est fréquemment utilisé tant à la partie vocale soliste qu'au niveau des parties instrumentales. La partie du chœur et celle de l'arc musical présentent très peu en fréquence de monnayage. La harpe utilise, quant à elle, le procédé de monnayage à la partie de la main droite uniquement.

La partie vocale soliste présente, selon les pièces, des variations au niveau du texte, ce qui transforme alors la formule rythmique qui lui est associée. On remarque également des variations de réalisation de la partie à travers les retards (début de l'énoncé du soliste retardé) et des anticipations (début de l'énoncé anticipé).

1.7 Conception des pièces musicales

Selon la tripartition sémiologique proposée par Molino et développée ensuite par Nattiez, on distingue trois plans d'analyse du matériau musical : le plan de la production (*poiétique*), celui de la réception (*esthétique*) et l'objet lui-même (*neutre*). Lorsque nous étudions la conception des pièces musicales, notre étude se situe sur le plan *poiétique*. Cependant, pour atteindre ce niveau d'analyse, nous devons mobiliser non seulement le niveau *neutre* mais également d'autres outils propres à ce qui relève de la *poiétique*. En effet, chaque pièce musicale est exécutée à partir d'énoncés mélodico-rythmique de référence que seule l'analyse du matériau musical (le niveau *neutre*) peut révéler. En outre, nous allons montrer que les plans *poiétique* et *neutre* sont intrinsèquement liés. La conception des références musicales est intimement liée aux modalités performatives et d'apprentissage de ces dernières.

L'étude de l'apprentissage des chants et des techniques de jeu des instruments de musique mélodique (harpe et arc musical) constitue une méthode pertinente pour analyser la pratique et la systématique musicale mais également les liens qui préexistent entre méthode d'apprentissage et conception des répertoires eux-mêmes. Selon Le Bomin, étudier les processus d'apprentissage d'une musique dépasse bien vite son seul champ d'étude et devient une véritable méthode d'investigation et d'analyse d'une pratique musicale (Le Bomin, 2004 : 180).

Les travaux de recherche de Vincent Dehoux et de Sylvie Le Bomin ont montré qu'il était possible par l'étude des processus d'apprentissage d'analyser le système de conception et de réalisation des pièces. L'approche consiste à suivre les cheminements de l'apprentissage d'une pratique musicale pour accéder aux processus cognitifs de conception et de réalisation de ces musiques, c'est-à-dire les principes sous-tendant la systématique musicale et les transformations de l'objet sonore par l'instrumentiste pendant l'interprétation.

Au-delà d'une épure sur laquelle se baserait les variations musicales d'une pièce, Vincent Dehoux a montré à partir de l'étude du répertoire de *sanza* des Gbaya Bodoë et de celui du xylophone des Manza que l'interprétation des instrumentistes repose sur la maîtrise d'un certain nombre de références acquises au cours de l'apprentissage du jeu instrumental (Dehoux, 1986 et 1991). Ces dernières sont actualisées par un jeu de variations au cours de l'interprétation de la pièce musicale.

Sylvie Le Bomin rend compte du même phénomène chez les Banda Gbambiya de République centrafricaine. L'étude des processus d'apprentissage des ensembles de xylophones lui a permis de dégager non pas une seule entité musicale mais plusieurs références mentales (appelées matrices) indiquant à la fois le niveau de technique de jeu du musicien et la caractérisation du jeu du musicien.

« - il permet d'évaluer le parcours d'apprenti du musicien en identifiant les modalités de jeu qu'il utilise par les caractéristiques techniques qui lui sont liées ;

- il est une manière de reconnaître les particularismes de chacun d'entre eux et, par là même, des éléments de leur langage qui forme leur identité en donnant à la fois accès aux références de caractère neutre, issues de l'apprentissage, et à celles qui sont propres à chaque instrumentiste » (Le Bomin, 2004 : 187)

Le Bomin a montré, dans son étude chez les Banda Gbambiya, que l'intégration progressive des éléments du langage musical, l'apprentissage de la technique instrumentale des xylophones et la mémorisation de son répertoire relèvent de processus similaires. Ainsi, la conception des pièces musicales est intimement liée aux différents niveaux de technique de jeu de chaque xylophone. Chaque pièce se base sur trois références (matrices) qui représentent trois états de la pièce dont les liens reposent sur des principes de transformation des énoncés mélodico-rythmiques. Ces trois états se révèlent être intimement liés aux différents niveaux de technique d'apprentissage des parties et des pièces puisque l'évolution et la transformation du matériau musical des trois matrices sont construits en rapport avec l'évolution de la technique de jeu des xylophones. Ainsi, chaque matrice permet au musicien apprenti d'acquérir les techniques de jeu et de variation de la pièce (Le Bomin, 2001).

« En effet, dans ces sociétés où l'apprentissage n'est pas institutionnalisé, où il n'y a pas de lieu qui lui soit propre ni de relation de maître à élève tel qu'on l'entend dans d'autres contextes traditionnels, il peut exister malgré tout un certain type d'apprentissage du jeu instrumental qui fasse l'objet d'une codification précise. Cet apprentissage ne s'effectue qu'à partir des pièces du répertoire, en l'absence de tout exercice technique, ce qui pourrait être intimement lié à la structure même des pièces » (Le Bomin, 2004 : 181).

Concernant la conception des références, Le Bomin a également montré dans son étude que dans le répertoire de l'ensemble des xylophones des Banda Gbambiya, chaque référence mélodico-rythmique se divise en plusieurs segments qui se répètent avec des transformations au niveau mélodique tout en répétant à l'identique une même figure rythmique de base. Le

phénomène de transformation est défini selon Le Bomin comme un type de variation mais qui se situe au niveau de la conception de la pièce. Cette transformation est partie constitutive de la période et participe à sa caractérisation. Autrement dit, elle possède un statut différent que celui des variations exécutées lors de la réalisation de la pièce musicale.

« Les procédés de transformation sont des modifications appliquées aux énoncés référentiels [...] et qui permettent de différencier ces énoncés entre eux. S'agissant de références culturelles, ces procédés qui en sont des éléments constitutifs, ont la propriété d'être irréversibles contrairement aux variations qui, quant à elles, sont des éléments constitutifs de l'interprétation. Ainsi, la différence entre transformation et variation tient-elle à leur caractère stable ou temporaire » (Le Bomin, 2004 : 182).

Ce phénomène de transformation se décline selon deux principes fondamentaux intimement liés : celui de l'imitation et celui de la translation. Chaque référence est conçue à partir de la répétition-transformation d'un énoncé mélodico-rythmique. Ainsi le principe d'imitation repose sur le fait qu'un segment est répété à l'identique au niveau rythmique mais avec des transformations au niveau mélodique. En raison de ce principe d'imitation, la conception des références répond corollairement à un principe de translation qui concerne la répétition à l'identique du segment au niveau du rythme au sein de la période. Ce principe de transformation peut être répété selon un ou plusieurs axes de symétrie. Ainsi lorsque l'on compare sur l'axe syntagmatique les segments mélodiques transformés selon chaque axe de symétrie, on remarque que les figures qui adoptent des configurations rythmiques identiques et des configurations mélodiques transformées sont placées sur des temps symétriquement identiques par rapport à un axe de symétrie. Ainsi ces temps symétriquement identiques forment des paires entre eux (Le Bomin, 2000).

Dans la figure ci-dessous nous avons indiqué les deux principes, l'imitation et la translation. Le segment 2 est une imitation du segment 1. Ce dernier est répété et transformé au niveau de la mélodie. Le rythme du segment 1 est translaté dans le segment 2. Les temps symétriquement identiques selon l'axe de symétrie forment des paires de temps que nous avons indiqué avec des couleurs distinctes : jaune pour la paire de temps 1/5, orange pour la paire 2/6, violet pour la paire 3/7 et vert pour la paire 4/8.

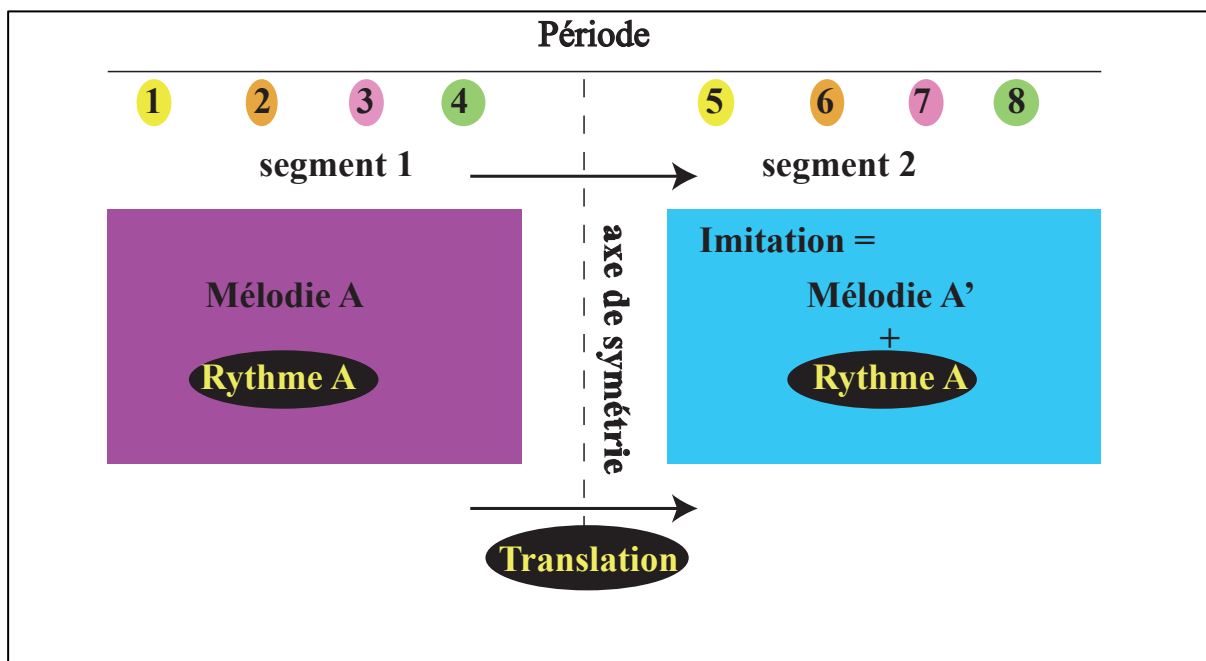


Fig. 21 : Processus de translation et d'imitation

Concernant les répertoires du culte du *bwiti*, nous avons repris la démarche adoptée par Dehoux et Le Bomin pour étudier les processus d'apprentissage des répertoires des instruments de musique de la harpe et de l'arc musical en rapport avec l'étude des techniques de jeu des instruments.

Nous souhaitons souligner que par rapport aux études menées par Le Bomin, notre étude porte spécifiquement sur la conception des références des pièces et nous n'avons pas eu le temps d'étudier de manière approfondie les techniques de jeu de variation au niveau de la réalisation même des pièces.

Au niveau de la conception des références des pièces des répertoires du culte du *bwiti*, on observe que la majorité des références des pièces se base sur ce principe de répétition-transformation proposé par Le Bomin. Nous remarquons deux modalités de conception :

- selon le principe d'imitation (un segment rythmique est répété à l'identique mais transformé au niveau mélodique) ;
- selon le principe de transformation appliqué à la fois au niveau mélodique et rythmique.

Nous allons montrer que la conception des périodes instrumentales de l'arc musical, celles de la harpe et celle du chant reposent sur ce même principe de répétition-transformation.

1.7.1 Partie instrumentale de l'arc musical

Comme nous l'avons vu dans la partie sur la métrique, la partie instrumentale de l'arc musical repose sur deux périodes distinctes, celle des fondamentales et celle des harmoniques.

Chaque pièce du répertoire présente un segment mélodico-rythmique constituant le matériau de base sur lequel est construit la période des fondamentales et celle des harmoniques. Cette construction se base sur le principe d'imitation et se situe selon deux niveaux. Le principe de translation et celui d'imitation sont répétés deux fois en rapport avec la technique de jeu de l'arc musical. Au niveau des fondamentales, on remarque une première translation avec imitation du segment mélodico-rythmique selon un premier axe de symétrie. Ensuite, une deuxième translation et imitation sont opérées au niveau des harmoniques, selon un deuxième axe de symétrie.

Deux types de périodes sont observées pour les fondamentales : 4 et 8 temps.

Les pièces qui possèdent une période de 4 temps se basent sur un motif rythmique de 2 temps qui est translaté selon un axe symétrique situé respectivement entre le deuxième et le troisième temps formant les paires de temps (1/3) et (2/4). L'enchaînement des deux sons fondamentaux étant transformé entre le segment de base et celui qui a été translaté.

Les périodes de 8 temps, quant à elles, présentent un motif rythmique de 4 temps qui est translaté selon un axe de symétrie situé respectivement entre le quatrième et le cinquième temps formant les paires de temps (1/5), (2/6), (3/7) et (4/8). L'enchaînement des deux sons fondamentaux entre le segment de base et celui qui a été translaté est transformé soit sur l'ensemble des paires soit sur certaines d'entre elles.

Concernant les harmoniques, les pièces possèdent des périodes de 8, 16 ou 24 temps. Chacune d'entre elles reposent sur un motif rythmique de 4 temps translaté une à six fois selon un à quatre axes de symétrie en fonction de la période de la pièce.

Nous illustrons ce principe d'imitation et de translation au niveau des fondamentales et des harmoniques à travers les deux exemples suivants.

La pièce « mi ango édzanga » présente pour la partie des sons fondamentaux une période de 4 temps (A1+A2) et pour celle des harmoniques une période de 8 temps (B1+B2). Chaque période est divisée en deux et présente une imitation selon l'axe de symétrie placé entre les

temps 2 et 3 pour les fondamentales, et selon l'axe de symétrie placé entre les temps 4 et 5 pour les harmoniques.

Au niveau des fondamentales (fond), le motif mélodico-rythmique de base est le motif A1 (jaune). Ce dernier est translaté au niveau rythmique pour donner A2 (orange) qui est une imitation au niveau mélodique par un procédé d'inversion des sons fondamentaux.

La période des harmoniques (harm) de 8 temps repose sur la translation et imitation du segment B1 (bleu) en B2 (violet) de 4 temps chacun. On observe une courbe mélodique identique pour les paires de temps (1/5) et (2/6) et des transformations mélodique pour les paires de temps (3/7) et (4/8) : le motif mélodique établi sur les temps 7 et 8 est une transposition à la tierce inférieure du motif mélodique établi sur les temps 3 et 4.

Transcr.17 : mi ango édzanga

Quant à la pièce « adzu daso elemti de dake funga funga », elle présente pour la partie des sons fondamentaux une période de 8 temps (A1+A2) et pour celle des harmoniques une période de 16 temps (B1+B2). Chaque période est divisée en deux et présente une imitation et une translation selon l'axe de symétrie placé entre les temps 4 et 5 pour les fondamentales, et selon l'axe de symétrie placé entre les temps 8 et 9 pour les harmoniques.

Au niveau des fondamentales, le motif rythmique de base est le motif A1. Ce dernier est translaté au niveau rythmique en A2 et présente une transformation mélodique par le procédé d'inversion des sons fondamentaux sur le quatrième temps. La période des harmoniques de 16 temps repose sur la réitération de ce motif rythmique avec un enchaînement de hauteurs mélodiques différentes formant les deux segments B1 et B2 de 8 temps. Le segment B2 est une translation de B1 au niveau rythmique et une imitation au niveau mélodique. Les transformations mélodiques sont situées sur toutes les paires de temps : la courbe mélodique du segment B2 est une transposition à la tierce de celle du segment B1.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
harm	B1								B2							
fond	A1				A2				A1				A2			

Transcr.18 : adzu daso elemti de dake funga funga

Rapport entre conception de la partie instrumentale avec celle du chant

Dans le répertoire de l'arc musical, la conception de la période de la partie instrumentale est étroitement liée à celle de la partie vocale. Du point de vue conceptuel, la partie des harmoniques reproduit avec des transformations la partie vocale en utilisant les procédés de monnayage, de commutation ou des motifs rythmiques distincts. Nous prenons pour exemples les deux pièces analysées précédemment.

La pièce « mi ango edzanga » présente les segments B1 (bleu) et B2 (rouge) de la partie vocale répétés et transformés à la partie instrumentale. Les transformations concernent une variation d'ordre rythmique de chaque troisième temps des segments B1 et B2 par l'intermédiaire d'un procédé de monnayage. Deux croches de B1 et B2 se transforment en quatre doubles croches dans B1' et B2'.

Transcr.19 : mi ango édzanga

Quant à la pièce « adzu daso elemti de dake funga funga », la partie instrumentale reproduit la pièce vocale avec des transformations. On remarque que les procédés de monnayage et l'utilisation de motifs distincts sont mobilisés de manière systématique non pas sur l'ensemble des temps mais en fonction des paires de temps constitués par l'axe de symétrie placé entre le huitième et neuvième temps.

Le procédé de monnayage est utilisé sur les temps 4, 8, 12 et 16 : la noire de la partie vocale est transformée en deux croches à la partie instrumentale. Le procédé de commutation est utilisé sur les temps 7, 8, 11, 12, 13 et 14 : le *sib* à la partie vocale (temps 7, 8 et 11) commute avec un *ré* à la partie instrumentale, le *lab* à la partie vocale (temps 12) commute avec un *do* à la partie instrumentale et enfin, le *fa* à la partie vocale (temps 13 et 14) commute avec un *sib* à la partie instrumentale.

Enfin, deux croches à la partie vocale sont remplacées par un demi-soupir/croche à la partie instrumentale sur les temps 1, 4, 8 et 16 et le motif syncopé à la partie vocale est remplacé par deux croches sur les temps 7 et 15.

Transcr.20 : adzu daso elemti de dake funga funga

Rapport entre apprentissage et conception des pièces

Lorsqu'on met en rapport la conception des pièces de l'arc musical avec l'apprentissage de la technique de jeu de l'instrument, on remarque un lien étroit entre les deux processus.

La période de la partie instrumentale étant une reproduction quasi-identique de la période du chant, l'apprentissage de la technique de jeu de l'arc musical passe d'abord par

l'apprentissage de la partie vocale du répertoire. Il est indispensable pour le musicien de connaître le chant avant d'apprendre la partie instrumentale. Ensuite, le premier niveau d'apprentissage du jeu instrumental concerne l'exécution des deux sons fondamentaux séparés d'un intervalle d'un ton : le premier son fondamental correspond à la tension de la corde elle-même, et le deuxième son fondamental est obtenu à l'aide d'un petit bâton de bois tenu par la main gauche servant à raccourcir la corde de l'arc. La main droite quant à elle exécute le rythme de la séquence à l'aide d'une baguette longue et fine. Le musicien intériorise donc lors du premier niveau de jeu le rythme et la succession des fondamentales qui vont permettre par la suite de réaliser la courbe mélodique à partir des harmoniques.

Le deuxième niveau d'apprentissage concerne la sélection par l'intermédiaire de la cavité buccale des hauteurs définies parmi les différentes harmoniques de chaque son fondamental pour réaliser la courbe mélodico-rythmique.

Si l'on prend, par exemple, comme notes fondamentales, le *lab* et le *sib* : la note fondamentale *lab* permet de sélectionner parmi les trois harmoniques, le *lab*, le *do* ou le *mib* et la note fondamentale *sib* permet de sélectionner parmi trois harmoniques le *sib*, le *ré* ou le *fa*. Ainsi, la courbe mélodico-rythmique est basée sur un enchaînement spécifique des deux sons fondamentaux auxquels sont intégrés à chaque son trois possibilités d'harmoniques. Le principe d'imitation au niveau des harmoniques est donc réalisé par la commutation d'une des trois harmoniques pour chaque son fondamental.

L'apprentissage des techniques de jeu de l'arc musical est donc réalisé à travers l'apprentissage du répertoire. L'ensemble des pièces est appris selon les mêmes modalités d'acquisition car elles reposent sur les mêmes principes de conception des pièces, intimement liés à l'acquisition des techniques de jeu de l'instrument. En effet, l'apprentissage de chaque référence se décompose selon les différents niveaux de techniques de jeu de l'arc musical. Chaque référence est conçue à partir d'un court enchaînement des deux sons fondamentaux auquel est associé une armature rythmique spécifique. La conception de chaque référence minimale se base sur un principe d'économie : la séquence rythmique est répétée une à plusieurs fois à l'identique en transformant seulement l'armature mélodique à chaque réitération. La transformation repose sur le principe de commutation où à l'intérieur de chacune des catégories d'harmoniques des deux sons fondamentaux, trois harmoniques possibles peuvent commuter entre elles.

1.7.2 Partie instrumentale de la harpe

Concernant la harpe, la conception de la partie instrumentale repose sur deux périodes distinctes : celle réalisée à la main droite et celle réalisée à la main gauche. La première présente la partie mélodique et la seconde sert d'accompagnement rythmique. Deux catégories de pièces apparaissent en tenant compte de deux modalités de conception :

- soit le principe d'imitation est mobilisé à la main droite et/ou à la main gauche ;
- soit les pièces comportent à la main droite des transformations de segments au niveau mélodique et rythmique et à la main gauche, une période de 2 ou 4 temps répétée à l'identique.

Principe d'imitation

Pour la première catégorie de pièce, les périodes de la main droite et de la main gauche sont construites selon un principe d'imitation. Chaque type de période comporte un segment rythmique spécifique qui est translaté une fois avec des transformations mélodiques.

La main gauche possède des types de période de 2 ou 4 temps et la main droite présente des types de période de 4 ou 8 temps.

Concernant la main gauche, les périodes de 4 temps ont un axe de symétrie entre le deuxième et troisième temps constituant ainsi des paires de temps symétriques formés par les temps (1/3) et (2/4) alors que pour les périodes de 2 temps, l'axe de symétrie se situe entre le premier et le deuxième temps.

Concernant la main droite, les périodes de 4 temps possèdent un axe de symétrie entre le deuxième et le troisième temps formant les paires de temps symétriques (1/3) et (2/4) et les périodes de 8 temps ont un axe de symétrie entre le quatrième et le cinquième temps formant les paires de temps symétriques (1/5), (2/6), (3/7) et (4/8).

Deux types de rapports apparaissent entre la main droite et la main gauche, intimement liés au rapport entre les périodes :

- soit l'axe de symétrie est le même pour les deux mains car les segments translétés comportent le même nombre de temps ;
- soit le phénomène de translation entre les deux mains ne repose pas sur un même axe de symétrie car chaque main présente des périodes différentes.

Nous illustrons ces deux types de rapport à travers les deux exemples suivants.

La pièce « mitombo » présente pour chaque main une période de 4 temps. L'axe de symétrie se situe donc pour les deux mains entre le deuxième et troisième temps formant les paires de

temps (1-3) et (2-4). Les périodes de la main droite et de la main gauche se basent respectivement sur un segment A1 et un segment B1 de 2 temps qui sont translatés en A2 et B2 avec des transformations mélodiques au niveau de la paire de temps (2-4), indiquées par les cercles de couleur bleus et jaune.

Transcr.21 : mitombo

Quant à la pièce « enking wa so misobo », elle mobilise pour chaque main une période différente, de 8 temps (A1+A2) pour la main droite et de 2 temps (B1+B2) pour la main gauche. L'axe de symétrie pour la période de la main droite se situe donc entre le quatrième et cinquième temps formant les paires de temps (1-5), (2-6), (3-7) et (4-8). Le segment rythmique A1 est translaté en A2 avec une transformation mélodique au niveau de la paire de temps (4-8).

L'axe de symétrie pour la période de la main gauche se situe entre le premier et le deuxième temps de la période formant la paire (1-2). La figure rythmique en B1 est translaté en B2 avec une transformation mélodique sur la troisième croche.

Transcr.22 : enking wa so misobo

Principe de transformation mélodico-rythmique uniquement pour la main droite

La deuxième modalité de conception des pièces présente à la main droite un segment répété plusieurs fois et transformé au niveau mélodique et rythmique, tandis que la main gauche possède une configuration spécifique selon une période de 2 ou 4 temps répétée à l'identique. Par exemple, la pièce « mebakaka nyama » possède une période de 8 temps à la main droite (A1+A1+A2+A3) et une période de 2 temps (P) à la main gauche. La période de la main droite se divise en quatre segments de 2 temps dont les deux premiers sont identiques et les segments A2 et A3 sont des transformations de A1 à la fois au niveau mélodique et rythmique. Les procédés utilisés sont à la fois le monnayage, la commutation et l'utilisation de motifs distincts.

The image shows a musical score for the piece 'mebakaka nyama'. It consists of two staves: the upper staff for the right hand (Md) and the lower staff for the left hand (Mg). The right hand part is divided into four segments of two measures each, labeled A1, A1, A2, and A3. The first two segments (A1) are identical. The third segment (A2) and the fourth (A3) are transformations of the first. The left hand part consists of a repeating pattern labeled 'P' in two-measure units, repeated four times. Each 'P' unit contains a triplet of notes.

Transcr.23 : mebakaka nyama

Lorsqu'on compare ci-dessous selon un plan paradigmatique chaque segment de la main droite, le segment A2 présente sur le premier et le deuxième temps un motif rythmique et mélodique distinct de A1 avec des commutations entre *sib* et *sol* et entre *lab* et *fa*. Le segment A3 monnaie (deux croches) et commute le *sol* avec un *sib* sur le premier temps.

The image shows a paradigmatic comparison of the segments A1, A2, and A3 in the right hand. It consists of four staves, each labeled 'md'. The first two staves show the segment A1, with a bracket above it. The third and fourth staves show the segments A2 and A3, with brackets above them. The first measure of A2 is highlighted in green, and the second measure is highlighted in orange. The first measure of A3 is highlighted in blue, and the second measure is highlighted in yellow.

Transcr.24 : mebakaka nyama, transformations au sein de la période de la main droite

Quant à la pièce « nganga adumeya misengé », elle présente une période de 16 temps (A1+A2) à la main droite et une période de 2 temps (P) à la main gauche. La période de la main droite se divise en deux segments de 8 temps. Le segment A2 est une transformation mélodique et rythmique de A1.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
Md	A1								A2								
Mg	P		P		P		P		P		P		P		P		

Transcr.25 : nganga adumeya misengé

Chaque paire de temps, représentée ci-dessous (1/9, 2/10, 3/11, 4/12, 6/14, 7/15, 8/16) selon un axe paradigmatique, utilise les principes de monnayage et/ou de commutation, exceptée la paire 5/13.

Par exemple, la paire 1/9 monnaie la noire en deux croches et la paire 8/16 commute le *fa* avec le *la* sur la première croche.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
Md	A1								A2								
Md	A1								A2								

Transcr.26 : nganga adumeya misengé, transformations au sein de la période de la main droite

Rapport entre conception de la partie instrumentale avec celle du chant

Le rapport entre partie vocale et partie instrumentale est différent de celui du répertoire de l'arc musical où il existe une reproduction avec transformation de la courbe mélodico-rythmique de la partie vocale à la partie instrumentale. Pour le répertoire de la harpe, seules quelques pièces présentent un segment de la partie du chœur reproduite à la partie de la main

droite. Autrement, la majorité des pièces possèdent une partie vocale qui se distingue de la partie instrumentale de la main droite. Cependant, on observe pour la partie vocale de la majorité des pièces, les mêmes principes de conception basés sur la répétition-transformation.

Ainsi, la pièce « mebakaka nyama » possède deux périodes de chant C1 et C2 :

C1 = 12 temps (soliste a chœur b1 c)

C2 = 28 temps (soliste b2 chœur b3 b4 b1' a b1 c)

Les trois premiers temps de la partie de la main droite imitent les trois premiers temps du segment B1 de la partie vocale. Ce segment B1 est repris et transformé dans la période de chant C2.

Transcr.27 : mebakaka nyama, rapport entre C1 et instrument

La période C2 du chant comporte un enchaînement de transformations de b1 en b2, b3, b4. Les segments b2, b3, b4 transforment au niveau rythmique les temps 3 et 4 et commutent sur tous les temps. Par exemple, b2 et b3 commutent le *ré* avec le *sib* sur le troisième temps. La transcription paradigmatique de la période du chant ci-dessous qui fait 28 temps a été réalisée sur des cycles de 4 temps pour une meilleure lecture.

	1	2	3	4	
soliste					b2
choeur					
soliste					b3
choeur					
soliste					b4
choeur					
soliste					b1'
choeur					
soliste					a
choeur					
soliste					b1
choeur					
soliste					c
choeur					

Transcr.28 : mebakaka nyama, période vocale

Rapport entre apprentissage et conception des pièces

Comme pour l'apprentissage de la pratique de l'arc musical, celui de la harpe passe d'abord par l'apprentissage de la partie vocale du répertoire. Même si la partie instrumentale ne reproduit pas la partie chantée, il est indispensable au musicien de connaître le chant puisque la partie instrumentale est articulée à ce dernier.

Concernant l'apprentissage de la technique de jeu de la harpe, les huit cordes qui composent l'accord de la harpe sont réparties entre la main droite et la main gauche de la manière suivante : les quatre cordes du haut sont jouées à la main droite et les quatre cordes du bas sont jouées à la main gauche. Chaque main pince les cordes avec le pouce ou l'index, une à une ou deux à deux selon les paires suivantes : 1/3, 2/4, 5/7 et 6/8. Ces paires correspondent à des accords de tierce et de quarte.

Selon le niveau de technique de jeu du musicien, la main droite et la main gauche ne sont pas restreintes aux quatre cordes mais peuvent évoluer le long des huit cordes comme par exemple, lorsque le musicien soliste reproduit à la harpe la partie vocale. Mais pour les références de chaque partie, nous observons une répartition stricte des cordes entre les deux mains.

En gras sont indiquées les paires de degré : 1/3, 2/4 à la main droite et 5/7 et 6/8 pour la main gauche.

registre grave								registre aigu
	1	2	3	4	5	6	7	8
	[FA	sol	LAB	sib]	[DO	ré	FA	sol]
	main droite				main gauche			

Fig.22 : répartition des cordes entre les deux mains du harpiste

Comme pour le répertoire de l'arc musical, l'apprentissage des techniques de jeu de la harpe est réalisé à partir de l'apprentissage du répertoire. L'ensemble des pièces sont apprises selon les mêmes modalités d'acquisition car la conception des pièces est intimement liée à l'acquisition des techniques de jeu de l'instrument.

Lorsqu'on regarde la conception des références minimales de chaque pièce, on remarque que chaque partie présente une séquence mélodico-rythmique spécifique où la répartition des cordes entre les deux mains est celle que nous venons de décrire ci-dessus. Chaque référence se base soit sur la répétition d'une séquence rythmique à l'identique avec des transformations d'ordre mélodique, soit sur une séquence mélodico-rythmique qui est transformée à la fois au

niveau du rythme et de la mélodie. Dans les deux cas, les transformations mélodiques sont réalisées à travers le procédé de commutation ou par l'ajout de consonances correspondant aux paires de cordes présentées précédemment. Pour le deuxième cas, les transformations rythmiques relèvent du procédé de monnayage, d'augmentation et par l'intermédiaire de motifs rythmiques spécifiques.

Ici encore, un principe d'économie gouverne la conception des pièces. La main gauche correspond à la partie « d'accompagnement rythmique », apprise en premier. De 2 ou 4 temps, elle est généralement plus courte que la période de la main droite et est répétée strictement à l'identique pendant l'énonciation de la période de la main droite. Cette dernière qui joue la partie « mélodique » caractéristique de la pièce présente des périodes plus longues construites à chaque fois sur un segment rythmique ou mélodico-rythmique de base qui est répété une à plusieurs fois avec des transformations mélodiques ou mélodico-rythmiques.

Enfin, pour l'ensemble des pièces nous observons que la partie mélodique jouée à la main droite est caractéristique de la pièce qui lui est associée ; alors que la partie d'accompagnement de la main gauche peut être commune à plusieurs pièces musicales.

Si la conception des pièces des répertoires des instruments mélodiques est similaire au niveau des principes sous-jacents, il en va de même également pour le reste des répertoires voco-instrumentaux.

1.7.3 Conception des chants

Les principes sous-jacents à la conception des références des périodes vocales sont les mêmes que ceux présentés pour les répertoires de la harpe et de l'arc musical.

Le principe de répétition-transformation est réalisé selon deux modalités :

- selon le principe d'imitation (un segment rythmique est répété à l'identique mais transformé au niveau mélodique) ;
- selon le principe de transformation appliqué à la fois au niveau mélodique et rythmique.

On remarque que peu de pièces se basent sur un segment mélodico-rythmique unique.

Afin de rendre compte de ce principe au sein de l'ensemble des répertoires, nous allons présenter un exemple de pièce par repertoire des phase *dzi ebogha*, *nginda*, *nzimba*, *otanga nzimba* et *obango*. Pour certains exemples, nous avons réalisé une transcription paradigmatique qui permet de superposer sur un même axe vertical les segments musicaux imités et translétés pour une meilleure comparaison de ces derniers au niveau des éléments semblables et différents.

La pièce « ngoba menongo djaka ngobé » de la phase *dzi ebogha* présente une période de référence de 16 temps. Cette période se base sur un segment de 8 temps A1-B qui est translaté une fois selon un axe de symétrie situé entre les temps 8 et 9. Le segment A2-B présente des transformations mélodiques selon deux procédés : A1 est transposé un ton en dessous pour donner A2 et pour B, sur le temps 15, on observe deux commutations : *mi* commute avec *sol* et *sol* avec *la*.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
soliste	A1 ngo ba ne me non go dja ka ngo bé								A2 ngoba ne menon go dja ka ngo bé							
choeur									B é ngwé dja ka ngo bé							

Transcr.29 : ngoba menongo djaka ngobé

La pièce « nzimba mokaku mitongo nzimba » de la phase *nginda* présente une structure similaire à la pièce précédente, une référence minimale de 16 temps basée sur un segment de 8 temps (A1-B) qui est translaté une fois (A2-B) avec des transformations mélodiques uniquement sur les paires de temps (1/9, 2/10, 3/11, 4/12).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
soliste	A1 nzim ba mo ka ko mi tong mi nzam _								A2 nzim ba mo ka ko mi tong mi nzam bè							
choeur									B nzim ba nzim ba nzim bo _							

Transcr.30 : nzimba mokaku mitongo nzimba

La pièce « nzambi be kengé timengani » de la phase *nzimba* présente un cas particulier où le segment de base de 8 temps est répété à l'identique à la fois au niveau rythmique et mélodique. Le premier segment A est répété à l'identique selon l'axe de symétrie qui se situe entre le huitième et le neuvième temps.

Transcr.31 : nzambi be kengé timengani

La pièce « kombo yé dison » de la phase « obango » présente une période de 16 temps. La référence se base sur un segment A1B1 de 8 temps qui est translaté une fois avec des transformations mélodiques et également rythmiques pour la partie du soliste. Le segment A2B2 présente des commutations à la tierce supérieure, à la sixte supérieure, à la quarte supérieure et au ton inférieur. La partie soliste présente une courbe mélodique différente.

Transcr.32 : kombo yé dison

La pièce « nasoko yanganga » de la phase « otanga nzimba » présente une période de 16 temps. La référence se base sur un segment de 8 temps (A) qui est translaté une fois (A') avec des transformations mélodiques et rythmiques essentiellement entre les quatre derniers temps de chaque segment. Le segment A' présente des commutations à la tierce supérieure, au ton supérieur et à la quinte supérieure avec des procédés de retard (deux croches deviennent une noire).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
soliste																
choeur																

Transcr. 33 : nasoko yanganga

1.8. Synthèse des paramètres musicaux

Chaque instrument de musique occupe une place et un moment bien distinct au cours de la cérémonie. En effet, cinq types de formation musicale caractérisent les répertoires du culte et corollairement les phases rituelles qui leur sont associées.

L'importance des instruments de musique dans la construction et la réalisation du rituel apparaît également au niveau du système scalaire utilisé. L'échelle que l'on retrouve de manière systématique dans l'ensemble des répertoires est de type *hexatonique hémitonique* caractéristique des deux instruments mélodiques, la harpe et l'arc musical. On remarque cependant une diversité de types d'échelles au sein des répertoires (8 types d'échelles possédant également diverses formes), notamment ceux qui ne sont pas associés à ces deux instruments-mélodiques.

La métrique au sein des répertoires est particulière, puisqu'elle présente autant de pièces binaires que « binaire-ternaire » et rarement des pièces strictement ternaires. Le cas singulier « binaire-ternaire » mobilise en alternance et/ou en simultanéité des rythmes de subdivision binaire et de subdivision ternaire au sein des différentes parties. L'ostinato rythmique réalisé aux hochets et grelots participe de ce jeu d'ambivalence entre mode de subdivision binaire et mode de subdivision ternaire. L'étude de la subdivision « binaire-ternaire » et de la « battue » réalisée par les hochets et grelots nous a permis de repenser les définitions de rythme et de mètre proposés par Arom et d'apporter des éléments de définition complémentaires.

Au sein de l'ensemble des répertoires, on distingue les pièces « cycliques » et « quasi cycliques ». Les pièces cycliques présentent une même période qui est répétée tout au long de la réalisation de la pièce et qui est invariable d'une version à une autre. Les pièces « quasi-cyclique » se distinguent des pièces cycliques au niveau de l'irrégularité de la périodicité des pièces. Ce principe concerne exclusivement les pièces des répertoires où est mobilisé la harpe. Les périodes de l'ensemble des répertoires sont toutes des multiples de 4 temps.

Au niveau de la structure formelle, on remarque deux types de pièces. Il y a d'une part, les pièces présentant une alternance entre le soliste et le chœur accompagné ou non par l'ensemble des instruments à percussion. D'autre part, les pièces qui comportent une alternance entre la partie instrumentale (harpe ou arc musical) et la partie vocale accompagnée de l'instrument. La partie vocale est également basée sur l'alternance entre soliste et chœur. Les deux formes d'alternance, (soliste / chœur et voix / instrument) présentent un même type d'alternance, simple et responsorial.

Plusieurs procédés plurilinéaires sont utilisés au sein des répertoires, il s'agit de l'homorythmie pour la partie du chœur, du contrepoint instrumental et du contrepoint voco-instrumental pour les répertoires de la harpe et enfin de la polyrythmie pour les hochets et grelots.

Les procédés de variations mobilisés dans l'ensemble des répertoires sont, au niveau mélodique, le procédé de commutation et au niveau rythmique, les procédés de monnayage, de retard et d'anticipation.

Enfin la conception de l'ensemble des pièces musicales repose sur un principe de répétition-transformation. On a révélé l'utilisation de procédés d'imitation et de translation ou encore de transformation mélodico-rythmique dans la conception des références des pièces et des parties qui les composent. Pour les répertoires associés respectivement à la harpe et à l'arc musical, la conception des pièces est intimement liée aux modalités d'apprentissage des techniques de jeu de chaque instrument de musique. Cela rend bien compte du lien étroit qui existe entre le niveau *poïétique*, le niveau *neutre* et les techniques d'apprentissage.

2. Articulation du matériau musical avec les matériaux corporel et linguistique

2.1 Articulation entre matériau musical et matériau linguistique

L'articulation entre le matériau musical et le matériau linguistique est réalisée au niveau de deux paramètres musicaux : le rythme et la structure de la période de l'énoncé musical.

2.1.1 Rythme

Que les pièces soient mesurées ou non mesurées, l'ensemble des chants est syllabique. On observe une conduite rythmique identique entre le matériau linguistique et le matériau musical. L'articulation est réalisée en tenant compte des types d'unités constitutives de chaque matériau : à chaque durée musicale correspond une syllabe.

La structure des motifs rythmiques de l'énoncé musical détermine la segmentation rythmique de l'énoncé linguistique puisque dans la majorité des pièces de l'ensemble des répertoires, on observe, d'une part, des unités linguistiques non significatives associées aux unités musicales, d'autre part, les énoncés linguistiques sont répétés plusieurs fois avec ou sans variations au sein de la période du chant. Ainsi, les motifs rythmiques de l'énoncé musical prévalent sur la segmentation de l'énoncé linguistique.

2.1.2 Structure de la période de l'énoncé musical

Au niveau structurel, les modalités d'articulation entre musique et langue apparaissent à deux niveaux :

- celui de la période musicale ;
- celui de l'alternance entre le soliste et le chœur.

Période

On observe deux types de rapport entre période musicale et énoncé linguistique : soit l'énoncé linguistique dure le temps de la période musicale, soit l'énoncé linguistique est plus court que la période musicale et est donc répété avec ou sans variations au cours de cette dernière.

Prenons l'exemple de la pièce « titi nzambi apongo ate olorobo » où la durée de énoncé linguistique est égale à celle de la période musicale qui est de 16 temps.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
soliste																
choeur																

Transcr. 34 : titi nzambi apongo ate olorobot

Quant à la pièce « nzimba mokako mintongo mi nzamba », elle présente une période de l'énoncé musical de 16 temps. L'énoncé linguistique qui dure 8 temps est répété ici une fois à l'identique.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
soliste																
choeur																

Transcr. 35 : nziba mokako mintongo mi nzamba

Type d'alternance entre soliste et chœur

La deuxième modalité d'articulation structurelle entre langue et musique se situe au niveau du rapport entre la partie du soliste et celle chœur. On observe deux cas :

- soit on constate une forme *antiphonale* entre le soliste et le chœur pour l'énoncé linguistique et une forme *responsoriale* entre les deux parties pour l'énoncé musical ;
- soit on remarque une forme *responsoriale* entre soliste et chœur à la fois au niveau de l'énoncé linguistique et celui de l'énoncé musical.

Le premier cas est présent dans plusieurs pièces, notamment dans la pièce « tare zame mene banzi ». On observe une forme *antiphonale* entre le soliste et le chœur au niveau de l'énoncé linguistique tandis que les deux parties présentent un énoncé musical différent. En italique est indiqué la partie du chœur et en gras la partie soliste.

Enoncé linguistique

Enoncé musical

C1

tare zame mene banzi

A1

(soliste)

tare zame mene banzi

A2

(chœur)

	1	2	3	4
soliste				
choeur				
soliste				
choeur				
soliste				
choeur				

Transcr 36 : tare zame mene banzi C1

C2

tare zame mene banzi	A3	(soliste)
<i>tare zame mene banzi</i>	<i>A4</i>	(chœur)
<i>tare zame mene banzi</i>	<i>A5</i>	(chœur)
<i>tare zame mene banzi</i>	<i>A2</i>	(chœur)

	1	2	3	4
soliste				
choeur				
soliste				
choeur				
soliste				
choeur				
soliste				
choeur				
soliste				
choeur				

Transcr. 37 : tare zame mene banzi C2

La forme *responsoriale* entre les deux parties à la fois au niveau musical et linguistique est un phénomène fréquent à travers l'ensemble des répertoires.

En voici une illustration avec la pièce « mebèngo tatenandi mebèngo ». Elle présente un énoncé musical et un énoncé linguistique différents pour chaque partie.

Enoncé linguistique

titi nzambi apongo orobot misisim boro émon baye kedzo

tare mewa ma wo

Enoncé musical

A1 (soliste)

B1 (chœur)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
soliste																
choeur																

Transcr. 38 : titi nzambi apongo orobot

2.2 Articulation entre matériau musical et matériau corporel

L'articulation du matériau musical avec le matériau corporel repose également sur deux paramètres musicaux : la métrique et la structure formelle du chant.

Avant de décrire les types d'articulations entre les deux matériaux, nous allons présenter les différentes unités de segmentation d'une pièce dansée.

2.2.1 Les unités corporelles de segmentation d'une pièce dansée

Nous avons choisi la pièce dansée comme niveau de référence pour décrire l'ensemble des actions para-musicales, c'est-à-dire les actions corporelles concomitantes à la pièce musicale, articulées à un paramètre musical. La pièce dansée est soit délimitée par le début et la fin de la pièce musicale, soit elle est précédée ou suivie d'actions non-musicales. Dans ce cas, la délimitation ne correspond pas à la durée de la pièce musicale.

Au niveau corporel, chaque pièce dansée se découpe en différentes unités corporelles de segmentation (séquence > partie > motif > kinème). La définition de ces notions sont reprises du travail de thèse de Marie-Pierre Gibert qui ont été présentées dans le chapitre 2 de la partie II. Nous rappelons les différents principes sous-jacents à leur définition et indiquons les règles qui préexistent dans notre corpus de pièces dansées.

1) séquences (S1, S2...)

Les séquences constituent le premier niveau de segmentation des pièces dansées en grandes unités. Ces séquences sont définies à partir de l'opposition des paramètres corporels et/ou spatiaux.

On observe deux modalités d'enchaînement des séquences au sein des pièces :

- soit deux séquences alternent de manière régulière (S1/S2) ;
- soit plusieurs séquences sont enchaînées (S1-S2-S3...).

Chaque modalité se distingue au niveau des types de paramètres intervenant dans la segmentation de la pièce en séquences.

La première modalité présente une alternance entre une séquence dansée qui suit un parcours défini et une séquence dansée réalisée sur place en un lieu donné. L'opposition ici se base sur deux paramètres essentiels : la direction de l'appui (sur place / vers l'avant) et les types de gestes (changements des relations entre les segments du corps).

Concernant la deuxième modalité, les différentes séquences s'opposent sur un à plusieurs paramètres : disposition spatiale des danseurs, orientation réciproque des corps, parcours, type d'appui et de geste.

2) parties (A, B..)

Les séquences se divisent elles-mêmes en plusieurs unités que nous appelons « parties ». Trois types de segmentations apparaissent : les séquences sont constituées d'une seule partie répétée *ad libitum*, de deux parties répétées en alternance, ou encore de l'enchaînement de trois à six parties (répétées chacune plusieurs fois ou pas). Nous observons que la définition des parties repose sur les mêmes modalités mobilisées pour celle des séquences. Dans le premier cas, la séquence est constituée d'une seule partie répétée *ad libitum*. Séquence et partie se recouvrent. Dans le second cas, la séquence est constituée d'une alternance entre deux parties dont l'opposition se base sur un à deux paramètres qui concernent le type d'appui, le type de geste ou la direction des mouvements. Dans le troisième cas, l'opposition se base sur un à plusieurs paramètres qui concernent la direction et le type d'appui (sur place / en avant), le type de parcours, le type d'orientation et le type de geste.

3) motifs (Ia, IIa...)

La division des parties en motifs est rare. Seules les pièces dansées en cercle réalisées par les *yombo* présentent une division des parties en motifs selon les deux paramètres suivants : type de geste et dynamique des mouvements.

4) kinèmes (a1, a2..)

Enfin, le dernier niveau structurel est celui des kinèmes, unités minimales de mouvement. Les motifs ou les parties (si partie et motif se recouvrent) sont des ensembles d'appuis et de gestes qu'il s'agit de décomposer. À ce dernier niveau, la segmentation se base uniquement sur le plan corporel, au niveau des types d'appuis et de gestes.

Voici un exemple illustrant la segmentation d'une séquence en parties et en kinèmes.

La séquence dansée « S2 » de la pièce « mepuala gomba » se compose de deux parties A et B. Ces deux parties se distinguent au niveau du type d'appui et de la direction des gestes et comportent chacune trois kinèmes :

- la partie A présente une succession d'appui (pied droit – pied gauche – pied droit) accompagnée d'un geste des deux bras à droite.

Trois kinèmes (a1a2a3) composent la partie A:

a1 = transfert du poids du corps sur pied gauche + levé du pied droit et mouvement vers l'avant + posé du pied droit + mouvement vers la droite des deux bras parallèles légèrement repliés

a2 = transfert du poids du corps sur pied droit + levé du pied gauche et mouvement vers l'avant + posé du pied gauche près du pied droit (soit juste la pointe du pied gauche) + bras restent position précédente

a3 = transfert du poids du corps sur pied gauche + levé du pied droit et mouvement vers l'avant + posé du pied droit + bras restent position précédente

- la partie B présente une succession d'appuis inversés (pied gauche – pied droit – pied gauche) accompagnée d'un geste des deux bras à gauche.

Trois kinèmes (b1b2b3) composent la partie B :

b1 = transfert du poids du corps sur pied droit + levé du pied gauche et mouvement vers l'avant + posé du pied gauche à l'avant gauche du pied droit + mouvement vers la gauche des deux bras parallèles légèrement repliés

b2 = transfert du poids du corps sur pied gauche + levé du pied droit et mouvement vers l'avant + posé du pied droit près du pied gauche (soit juste la pointe du pied droit) + bras restent position précédente

b3 = transfert du poids du corps sur pied droit + levé du pied gauche et mouvement vers l'avant + posé du pied gauche + bras restent position précédente

2.2.2 Périodicité des pièces dansées

L'activité dansée est basée sur la même référence temporelle que celle de l'activité musicale. Étudier la périodicité d'une pièce dansée signifie étudier de quelles manières les événements corporels d'une pièce dansée sont ordonnés au niveau temporel et quelles sont les modalités d'articulation avec la pièce musicale associée.

La définition de la périodicité d'une pièce dansée est réalisée en fonction des différentes unités de segmentation : séquence, partie, motif, kinème.

Pour les pièces de notre corpus les pièces dansées comportent plusieurs séquences différentes (alternées ou enchaînées). En outre, ces séquences dansées comportent elles-mêmes une à plusieurs parties qui sont répétées un certain nombre de fois dans un rapport systématique au parcours dansé qui lui est associé. Ainsi, la durée de telle séquence est basée sur la répétition d'une même partie qui dépend du temps de parcours associé à la séquence dansée. Les parties ont quant à elles des durées fixes qui se composent d'un nombre stable et récurrent de pulsations, invariable d'une version de pièce à une autre. C'est donc à partir généralement des parties constitutives, plus rarement des séquences, lorsque parties et séquences se recouvrent, que va donc être définie la périodicité des séquences et des pièces dansées.

Parmi l'ensemble du répertoire dansé, les séquences présentent des périodes de 8, 16 ou 20 temps et les parties présentent des périodes de 2, 4 ou 8 temps. Celles de 4 temps sont dominantes.

2.2.3 Structure formelle des pièces dansées

À partir de l'étude de la périodicité des séquences dansées, nous avons mis au jour deux types de structure formelle des pièces dansées qui se distinguent à la fois au niveau de l'agencement des séquences et des parties qui leur sont associées ainsi que des différents types de périodicité des séquences.

S1/S2

Le premier type de structure se caractérise par une alternance entre deux séquences (S1 et S2). La première repose sur la répétition d'une à deux parties (A, B) le temps du parcours, alors que la seconde présente, selon les pièces, un enchaînement de trois à six parties qui possèdent une durée fixe. Pour ce premier type de structure, la durée de la séquence S1 est variable d'une répétition à l'autre, en fonction de la longueur du parcours à réaliser d'un point rituel à un autre, tandis que la durée de la séquence S2 est identique. Ainsi, la durée de la séquence

dansée S1 se base sur la durée fixe de la partie qui est répétée. Tandis que la séquence S2 se base sur l'addition des périodes de chaque partie constitutive.

Par exemple, la pièce « ngoba nzambi avanga » se caractérise par deux séquences : la séquence S1 dont la durée est égale à la durée de la partie A, c'est-à-dire 2 temps répété x fois. Alors que la séquence S2 dure le temps de l'exécution des quatre parties qui la composent. La partie A dure entre 4, 8 ou 12 temps selon les lieux rituels, et les parties B, C et D durent 4 temps chacun. Ainsi, la période de la séquence S2 dure 16, 20 ou 24 temps.

pièce dansée	ngoba nzambi avanga							
séquences	S1 durée en fonction du temps de parcours			S2 = 16, 20 ou 24 temps				...
parties	A= 2tps	A= 2tps	...	A = 4,8 ou 12 tps	B = 4 tps	C = 4 tps	D = 4 tps	...
kinèmes	a1a2	a1a2	...	a1a2	b1b2	c1c2	d1d2	...

Fig.23 : périodicité et structure formelle de la pièce « ngoba nzambi avanga »

S1/S2/S3...

Le deuxième type de structure se caractérise par une séquence ou une succession de plusieurs séquences (S1, S2, S3) : chacune présente une à plusieurs parties répétées en fonction du temps du parcours associé. Ainsi, la périodicité de ces types de pièces dansées repose uniquement sur celle des parties.

Par exemple, la pièce « a bata moviya timenga ni » présente deux séquences distinctes. Ainsi, la séquence S1 dure 2 temps répétés x fois tandis que la séquence S2 dure 4 temps répétés x fois.

pièce dansée	a bata moviya timenga ni					
séquences	S1 (période indéfinie)			S2 (période indéfinie)		
parties	A (2 tps)	A (2tps)	...	A (4 tps)	A (4tps)	...
kinèmes	a1a2	a1a2	...	a1a2a3a4	a1a2a3a4	...

Fig. 24 : périodicité et structure formelle de la pièce « a bata moviya timenga ni »

Après avoir présenté les unités corporelles de segmentation d'une pièce dansée et leur agencement, nous envisageons maintenant d'analyser les types d'articulation entre le matériau corporel et le matériau musical.

L'articulation du matériau musical avec le matériau corporel repose sur deux paramètres musicaux : la métrique et la structure formelle du chant.

2.2.4 Métrique

Au niveau des rapports entre les séquences dansées et la période du chant, nous observons deux principes communs au niveau de leur articulation : la durée de la séquence dansée est toujours égale ou plus petite que la période chantée ; la durée de la partie et/ou de la séquence dansée est toujours un multiple de 4 temps et un diviseur de la période musicale.

Au niveau de la métrique, l'ensemble des pièces dansées se base sur la référence temporelle musicale commune aux musiciens et danseurs. Les initiés suivent la pulsation le plus souvent implicite pour réaliser les séquences de mouvements. Deux types d'articulation relient musique et corps : l'utilisation d'un instrument de musique pour diriger les appuis et gestes des danseurs et la matérialisation de la métrique par le corps des danseurs.

La Cloche

Dans de nombreuses pièces, un instrument de musique sert de lien entre musique et danse. En effet, la cloche, jouée par l'officiant (*nganga*), matérialise la relation métrique entre corps et musique. Cette matérialisation apparaît sous deux modalités : la cloche sonne tous les deux temps ou tous les quatre temps de la pulsation.

Par exemple, les différentes versions de séquences dansées, où les initiés saluent les différents points rituels, se basent sur une même séquence composée en trois parties A, B et C, comportant chacune une période de 4 temps. Le début de chaque partie est marqué par un coup de cloche.

Transcr. 39 : lien entre cloche et salutation

La deuxième articulation que marque la cloche entre musique et corps, se situe au niveau de l'accentuation des appuis réalisés par les initiés lors des séquences dansées.

Deux modalités apparaissent : soit la cloche marque tour à tour chaque appui (pied droit – pied gauche), soit elle souligne uniquement l'appui du pied droit sur le sol.

Par exemple, dans la pièce « kombo ye dison » la cloche, sonnante tous les deux temps marque chaque appui (pied droit et pied gauche).

Transcr.40 : lien entre cloche et appuis dans la pièce « kombo yé dison »

Tandis que dans la pièce « a bata moviya timenga ni » la cloche, sonnante tous les deux temps marque uniquement l'appui du pied droit de chaque danseur pour la séquence dansée S1.

Transcr.41 : lien entre cloche et appuis dans la pièce « a bata moviya timenga ni »

Enfin, dans la pièce « tare zame zak kure mbè » la cloche, sonnante tous les 4 temps, souligne uniquement l'appui du pied droit de chaque danseur.

Transcr.42 : lien entre cloche et appuis dans la pièce « tare zame zak kure mbè »

Pour une illustration du premier type d'articulation entre la musique et le corps, on se réfèrera à la séquence vidéo 08 de l'Annexe 4 de la partie III du tome II.

Le corps des danseurs

Le deuxième type d'articulation entre corps et musique s'exprime au niveau même du corps des danseurs selon deux modalités :

- le corps des danseurs matérialise la pulsation ;
- le corps des danseurs réalise un ou plusieurs motifs rythmiques simultanément à la production musicale.

Les danseurs, également chanteurs, incorporent physiquement la référence temporelle musicale. Bien souvent implicite au niveau de l'activité musicale, elle sert ici de repère temporel entre les danseurs ainsi qu'entre ces derniers et les musiciens. Les danseurs marquent ainsi la pulsation à travers les mouvements qu'ils réalisent et exécutent visuellement (pour les initiés et les musiciens qui regardent la danse) un ou plusieurs motifs rythmiques corporels. L'ensemble des gestes et des appuis réalise une polyrythmie corporelle qui, en interaction avec les motifs rythmiques des parties vocale et instrumentale, participe alors à une polyrythmie visuelle et sonore.

Ainsi, la pièce « a bata moviya timenga ni » présente dans la séquence dansée S1 une matérialisation de la pulsation au niveau des appuis (pied droit – pied gauche), le pied droit étant marqué par le jeu de la cloche.

The image shows a musical score for the piece « a bata moviya timenga ni ». It consists of four staves:

- soliste:** A single melodic line with lyrics "ti men gi ti mendio ti men gi ti mendio".
- choeur:** A melodic line with triplets and lyrics "ba 3 la mo vi ti ma ni ba 3 la mo vi ti ma ni".
- cloche:** A rhythmic line with vertical strokes and flags, corresponding to the lyrics.
- appuis:** A rhythmic line with vertical strokes and circles, alternating between "pd" (pied droit) and "pg" (pied gauche). Below this staff, the sequence "a1 a2 a1 a2 a1 a2 a1 a2" is written, indicating the foot used for each step.

Transcr.43 : matérialisation de la pulsation par les appuis de S1 dans la pièce « a bata moviya timenga ni »

La séquence dansée S2 matérialise la pulsation au niveau des appuis (pied droit – pied gauche) et le mouvement haut–bas réalisé par le haut du corps corrobore le rythme réalisé à la cloche.

The musical score for 'Transcr.44' consists of four staves. The top staff is for the soloist (soliste) with lyrics 'ti men gi ti mendio ti men gi ti mendio'. The second staff is for the choir (choeur) with lyrics 'ba ta mo vi ti ma ni ba ta mo vi ti ma ni' and a triplet of eighth notes. The third staff is for the bell (cloche) with a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The bottom staff is for the support (appuis) with rhythmic markings 'pd' and 'pg' alternating, and labels 'a1 (haut)', 'a2', 'a3 (bas)', and 'a4' below it.

Transcr.44 : rythmes réalisés par le haut du corps dans la séquence S2 de la pièce « a bata moviya timenga ni »

Quant à la pièce « épépé nzambi apongo molendé », elle présente au niveau de la séquence dansée (S3) une polyrythmie entre les appuis et les gestes des danseurs. Les appuis réalisent deux fois le motif rythmique « deux croches / noire ». La première réalisation du motif rythmique est marquée par le mouvement des bras vers la droite et la seconde réalisation par le mouvement des bras vers la gauche.

The musical score for 'Transcr.45' consists of four staves. The first staff is for Md (Melody) with a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is for Mg (Melody) with a rhythmic pattern of quarter notes. The third staff is for S2 (Support) with rhythmic markings 'pd' and 'pg' alternating, and labels 'a1', 'a2', 'a3', 'b1', 'b2', 'b3' below it. The fourth staff is for S2 (Support) with rhythmic markings '2bdroite' and '2bgauche'.

Transcr.45 : polyrythmie entre appuis et gestes dans la pièce « épépé nzambi apongo molendé »

De même, dans la pièce « nlodzo nego mendan ébe bele eningura », le motif IIa de la séquence S2 se caractérise par un motif rythmique de deux croches exécuté au niveau des gestes des bras et du bassin, tandis que les appuis marquent chaque temps de la pulsation. Le motif IIIb de la partie B présente un motif rythmique de quatre doubles croches exécutées au niveau des gestes des bras et du bassin tandis que la tête marque chaque temps de la pulsation en réalisant tour à tour un pivot vers la droite puis vers la gauche.

Md

Mg

S2

IIa1 IIa2 IIa3 IIa4 IIa5 IIa6 IIa7 IIa8

S2

pd pg pd pg

Transcr.46 : motif IIa de la séquence S2, pièce « nlodzo nego mendan ébe bele eningura

»

Md

Mg

S2

IIIb1-IIIb2-IIIb3-IIIb4- IIIb5-IIIb6-IIIb7-IIIb8- IIIb1-IIIb2-IIIb3-IIIb4- IIIb5-IIIb6-IIIb7-IIIb8

S2

droite gauche droite gauche

Transcr.47 : motif IIIb de la séquence B, pièce « nlodzo nego mendan ébe bele eningura

»

Enfin, la pièce dansée de la pièce « kombo étsagnia » présente deux motifs rythmiques corporels : le premier exécuté à travers les deux types d'appuis des danseuses réalisés en parallèle (a1-a5 et b1-b5) et le second réalisé au niveau du bassin par la *yombo* placée sur la première ligne du cortège. Les deux motifs sont quasi-identiques à celui exécuté au hochet par le *yembé*. Ainsi, la *yombo* réalise, au niveau du bassin, des mouvements corporels basés sur le motif rythmique de triolets de noires en ostinato (identique à celui exécuté par le hochet). Tandis que les appuis des danseuses exécutent un motif rythmique composé d'un triolet de noires suivi d'un autre triolet de noires dont la troisième est liée à la seconde. On observe ainsi une texture rythmique dense entre le chant, la partie instrumentale et le corps des danseurs.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
soliste																
choeur																
voix																
appuis																
	<p>a1 a2 a3 a4 a5 a6 a7 a8 a9 a10 a1 a2 a3 a4 a5 a6 a7 a8 a9 a10</p> <p>b1 b2 b3 b4 b5 b6 b7 b8 b9 b10 b1 b2 b3 b4 b5 b6 b7 b8 b9 b10</p>															
ceinture de grelot																
ostinato rythmique																

Transcr.48 : rapport entre appuis, ceinture de grelot et ostinato rythmique dans la pièce « kombo étsagnia ».

Pour une illustration du deuxième type d'articulation entre la musique et le corps, on se référera à la séquence vidéo 09 de l'Annexe 4 de la partie III du tome II.

2.2.5 Structure de la période du chant.

Pour la majorité des pièces dansées, l'articulation entre pièce dansée et pièce musicale s'établit uniquement au niveau de la métrique.

Seules quelques pièces présentent un deuxième type d'articulation lié à la structure de la période du chant. La structure de la pièce dansée est interdépendante à celle du chant. En prenant comme exemple la pièce précédente, « kombo étsagnia », on observe que la période de la partie vocale comporte 4 segments de 4 temps « A B1 A B2 ». La séquence dansée se divise en 2 segments « a1-a5 / b1-b5 » et « a6-a10 / b6-b10 ». Le premier segment dansée est réalisé lors des parties musicales B1 et B2 énoncées par le chœur tandis que le second segment de la séquence dansée est réalisé lors de la partie musicale A énoncée par le soliste. Pour une période de chant (A B1 A B2) de 16 temps, la séquence dansée (a1-a10 / b1-b10) est réalisée deux fois. Le rapport entre séquence dansée et musicale est de 2 pour 1.

Chant	B1	A	B2	A
appuis	a1 a2 a3 a4 a5	a6 a7 a8 a9 a10	a1 a2 a3 a4 a5	a6 a7 a8 a9 a10
appuis	b1 b2 b3 b4 b5	b6 b7 b8 b9 b10	b1 b2 b3 b4 b5	b6 b7 b8 b9 b10

Fig.25: articulation entre période de la partie vocale et celle de la séquence dansée, pièce « kombo étsagnia »

Quant à la pièce « enking wa so misobo » de la nuit de la naissance, elle présente une partie vocale composée de deux périodes : C1 comportant 3 segments de 4 temps « A B C » et C2 comportant 14 segments de 4 temps « [A B] (x3) + D1 D2 E1 D3 E2 E3 E4 F ». La séquence dansée se divise en quatre parties A B C D, comportant deux ou trois kinèmes : a1a2, b1b2, c1c2, d1d2d3.

La partie A de la séquence dansée est réalisée pendant la période musicale C1. La partie B est exécutée pendant les trois répétitions de [AB] de C2. La partie dansée C est exécutée pendant les segments « D1 D2 E1 D3 E2 E3 » de la période musicale. Et enfin la partie D est réalisée pendant les deux derniers cycles de 4 temps « E4 F » de la période musicale.

Chant C1	A	B	C
appuis	a1 a2 a1 a2	a1 a2 a1 a2	a1 a2 a1 a2

chant C2	A	B	A	B	A	B		
appuis	b1b2b1b2	b1b2b1b2	b1b2b1b2	b1b2b1b2	b1b2b1b2	b1b2b1b2		
chant C2	D1	D2	E1	D3	E2	E3	E4	F
appuis	c1c2c1c2	c1c2c1c2	c1c2c1c2	c1c2c1c2	c1c2c1c2	c1c2c1c2	d1d2	d3

Fig.26 : articulation entre période de la partie vocale et celle de la séquence dansée, pour C1 et C2 de la pièce « enking wa so misobo »

Pour une illustration du troisième type d'articulation entre la musique et le corps, se référer à la séquence vidéo 10 de l'Annexe 4 de la partie III du tome II.

CONCLUSION – SYNTHÈSE CHAPITRE 1

L'analyse systémique du matériau musical nous a permis de rendre compte des règles sous-jacentes à la conception et à la réalisation des pièces musicales. L'étude de l'articulation du matériau musical avec les matériaux corporels et linguistiques a montré que l'articulation se base pour les deux types de matériaux sur les mêmes paramètres musicaux : la métrique et la structure de la période du chant. Les modalités d'articulation sont cependant différentes en raison de la différence de matériau entre le corps et la langue. Nous avons pu par l'analyse formelle des matériaux, rendre compte du fait que les pièces musicales sont conçues et réalisées selon une articulation entre les trois matériaux, la musique, la langue et le corps. Nous allons voir maintenant que cette relation étroite entre les trois matériaux est également exprimée à un autre niveau, celui de la catégorisation des phases rituelles, des nuits et des circonstances.

CHAPITRE 2 – LA CATEGORISATION MUSICALE, CORPORELLE ET LINGUISTIQUE DE LA PERFORMANCE

INTRODUCTION

Au cours du rituel, les initiés désignent par un nom vernaculaire chaque élément du rituel tels que les pièces musicales et les différents moments de la cérémonie. À partir de l'analyse des paramètres musicaux, linguistiques et corporels, réalisée dans le chapitre précédent, nous souhaitons mettre au jour les plans et les critères de pertinence sur lesquels les initiés fondent les catégories endogènes du rituel. Nous allons présenter les modalités de catégorisation des phases rituelles, des séquences nocturnes et des circonstances. Ensuite nous proposerons une typologie des processus de catégorisation musicale, corporelle et linguistique des trois catégories rituelles. Enfin, nous présenterons les significations de la performance au niveau structurel à partir de la comparaison de plusieurs versions de pièces musicales.

1. Les fondements d'une méthode scientifique

Notre étude des catégories vernaculaires se base sur le cadre théorique élaboré par le groupe de travail « catégories et catégorisation » de l'UMR 8099⁴¹ dont les premiers travaux sont restitués dans l'ouvrage collectif « Catégories et catégorisation : une perspective interdisciplinaire ». Les auteurs de ce livre installés au sein de disciplines distinctes (anthropologie, linguistique, ethnolinguistique, ethnomusicologie) ont voulu exposer les différentes pratiques en matière de catégorisation : à partir de ses propres outils et modes opératoires, de quelles manières l'anthropologue ou le linguiste rend-il compte des caractéristiques de l'objet étudié ?

Que ce soit du côté du chercheur scientifique ou du côté des tenants de la culture étudiée, les discours et les pratiques reposent constamment sur des catégories et des processus de catégorisation.

« Plus généralement, catégories et catégorisations représentent des données et des dimensions inhérentes au rapport au monde, pour chaque individu et pour tout groupe social. Bien entendu, les catégorisations sont foisonnantes. Elles évoluent sans cesse tout en connaissant des degrés ou des périodes de stabilité plus ou moins importants ou durables. Ce qui est une catégorie pour l'un ne l'est pas pour un autre. Mais de telles prises de position sont bien la

⁴¹ La majorité des membres de ce groupe de travail appartiennent depuis janvier 2011 à l'UMR 7206.

marque d'une catégorisation dont les linéaments, pourtant, ne sont que partiellement visibles ou explicites. En bref, exprimées dans des concepts, des institutions ou des méthodes – du côté du scientifique –, dans des mots et des notions, des rituels, des attitudes ou des répertoires – sous l'angle des individus, des sociétés et des cultures – catégories et catégorisations sont bien le témoignage d'une relation polymorphe au monde, d'une construction complexe de ce monde » (Alvarez-Pereyre, 2008 : 1-2).

L'étude de la catégorisation est une méthodologie en soi, où le concept de catégorie constitue à la fois un outil et un objet de recherche. Le scientifique étudie la culture et les individus qui la pensent en partant des catégories endogènes comme outils de recherche. L'objectif de l'étude est de comprendre et de mettre au jour les critères de pertinence sur lesquels chaque culture fonde ses catégories et les processus qui les sous-tendent. Une catégorie se définit comme une classe d'objets. Chaque objet appartenant à cette catégorie possède au moins une propriété commune qui peut relever de différents ordres. Cette propriété constitue le marqueur qui permet de distinguer ces objets de tous les autres.

« Catégoriser revient donc à regrouper des objets relevant d'un domaine particulier en un certain nombre d'ensembles, ou classes d'objets. Chaque classe forme une catégorie qui présente des propriétés qui lui sont particulières ; ainsi, tous les objets qui entrent dans une catégorie possèdent au moins une propriété qui leur est commune. Cette propriété singularise la catégorie et lui confère son caractère distinctif. En d'autres termes, elle permet, d'une part, de regrouper – par ressemblance ou proximité – les différents objets qui entrent dans une catégorie donnée et, d'autre part, de distinguer cette catégorie de toutes les autres. La catégorisation repose donc sur un principe d'exclusion.

Dans la catégorisation d'un patrimoine musical, les objets correspondent à des pièces qui peuvent être caractérisées par des composantes de tout ordre : une formation instrumentale, une figure polyrythmique, la présence d'un masque, la thématique des chants, etc. » (Arom et *al.* in Alvarez-Péreyre, 2008 : 279-280).

Les catégories sont des matières en mouvement, dont les critères de définition changent et font constamment l'objet d'enjeux. Catégoriser, c'est toujours se trouver à la fois face à trois composantes intimement liées : le métalangage (nom vernaculaire), le référent (objet) et un certain plan de pertinence (Alvarez-Pereyre, 2004). C'est la raison pour laquelle, un même référent peut être catégorisé, par la même personne ou un autre individu, selon des critères et des plans différents. Les catégories sont la face visible des opérateurs et des opérations sous-

tendant les catégorisations. L'étude des catégories doit passer par la détermination des axes possibles de pertinence, des critères de définition des catégories comprenant les matériaux mobilisés, les choix opérés ainsi que les critères retenus et éliminés.

« Les opérateurs ou les opérations sont multiples et variés. Ils vont de la matière sonore – langagière ou musicale – à la matière corporelle ; des façons d'agencer ces matières aux productions qui leur sont liées; des matières naturelles au travail sur celles-ci; de l'espace et du temps comme dimensions investies et déterminantes parce que indépassables, parce que élémentaires – bien que selon des contraintes et des lois qui ne sont pas équivalentes – ; de ces nombreuses constructions que sont les circuits et les échanges, jusqu'à celles que sont les stratifications et les représentations.

Espace, temps, matières et constructions sont, à un titre ou à un autre et selon des modalités variables, traversés par les dimensions formelle, cognitive et symbolique. C'est sur chacun de ces plans que des choix sont opérés, des « décisions » prises, conscientes ou inconscientes, mais non moins déterminantes pour autant et souvent fragiles et transitoires. Choix et décisions correspondent à autant de normes. Celles-ci peuvent avoir une triple réalité – fonctionnelle, sociale ou symbolique – dont les manifestations et l'impact ne sont en aucun cas similaires » (Alvarez-Pereyre, 2008 : 347).

La difficulté est alors d'élaborer des outils permettant au chercheur de rendre compte des principes sous-tendant les catégories culturelles. Notre double tâche est à la fois de révéler les normes symboliques, sociales et fonctionnelles sous-tendant les catégorisations endogènes selon les critères de pertinence de la culture étudiée et de rendre compte des principes sous-jacents cette catégorisation endogène à partir de nos outils et de nos propres catégories scientifiques. L'ensemble devant être établi selon un discours cohérent et unifié. Ainsi, le scientifique, faisant des catégories un but à atteindre, met en perspective ses propres catégorisations (scientifique) avec les catégorisations étudiées (endogènes). Or, la mise au jour des critères de pertinence des catégories endogènes par le chercheur dépend de la nature des catégories scientifiques mobilisés et des objectifs de l'étude.

Selon le domaine dans lequel le scientifique navigue, les catégories endogènes sont analysées suivant un certain plan de pertinence choisi par le chercheur. Par exemple, Simha Arom et ses collègues ethnomusicologues dans l'article *La catégorisation des patrimoines musicaux dans*

*les sociétés de tradition orale*⁴², co-écrit avec Jean Molino, ont voulu rendre compte des catégorisations que manifestent les patrimoines musicaux des sociétés de tradition orale d'Afrique centrale en examinant la pertinence des critères musicaux dans la catégorisation endogène des répertoires. Chaque communauté ordonne les pièces qui composent son patrimoine musical en un certain nombre d'ensembles définis par les ethnomusicologues en tant que répertoires. La pertinence culturelle de ces derniers est attestée par un nom spécifique et par le fait que chacun est lié à une ou plusieurs circonstances et/ou fonctions précises. Il en découle que l'organisation vernaculaire de ce patrimoine obéit nécessairement à une articulation cohérente. Il s'agit alors de comprendre ce qui motive le regroupement des pièces dans tel ou tel ensemble. Existe-t-il une corrélation entre la classification vernaculaire et des caractéristiques d'ordre musical ?

Mettre en évidence la logique des représentations vernaculaires et en premier lieu, les liens qu'entretiennent les trois domaines symboliques que sont le langage, les croyances et la musique, tel est le but final de cette entreprise.

La catégorisation musicale constitue une voie d'approche féconde pour l'étude des patrimoines musicaux : elle fournit un point de départ stratégique pour la connaissance d'une culture car la catégorisation est omniprésente aussi bien dans la société que dans les stratégies cognitives individuelles. Composante anthropologique, le phénomène musical est lié jusqu'à un certain point aux données non musicales et nécessite un regard interdisciplinaire. Quand bien même la catégorisation musicale constitue un certain angle d'approche pour la compréhension des systèmes symboliques puisqu'elle interroge les critères musicaux comme plan de pertinence, elle représente l'un des lieux symboliques où s'articulent données musicales et données d'ordre chorégraphique, linguistique, symbolique et social.

D'autres travaux ethnomusicologiques ont montré la pertinence de prendre en compte également d'autres paramètres constitutifs dans l'étude des catégories vernaculaires des répertoires musicaux.

Les travaux⁴³ de Hugo Ferran ont montré que les Maale d'Ethiopie classent leur patrimoine musical selon différentes catégories dont les critères sont relatifs soit à la systématique

⁴² Arom S., Fernando N., Fürniss S., Le Bomin S., Marandola F., Molino J. « La catégorisation des patrimoines musicaux dans les sociétés de tradition orales », in Alvarez-Pereyre F. (dir.) *Catégories et catégorisation : une perspective interdisciplinaire*. Louvain, Paris : Peeters-Selaf, 2008.

⁴³ Ferran Hugo, *Offrandes et bénédictions. Une anthropologie musicale du culte des ancêtres chez les Maale d'Ethiopie*, Thèse de doctorat, EHESS, Paris, 2010.

musicale, soit à la thématique sous-jacentes aux paroles, soit à la chorégraphie de la danse qu'ils accompagnent soit encore à la circonstance d'exécution.

Emeline Lechaux s'est attachée à rendre compte des relations entre les dénominations vernaculaires et les plans musicaux et chorégraphiques dans deux études du *bwete* chez les Tsogho du Gabon. A travers l'étude de paramètres musicaux et corporels, elle a révélé les principes sous-tendant la catégorisation musicale et chorégraphique du répertoire "mopossé" dans le *ndéa*⁴⁴ et celle d'une cérémonie de *bwete disumba a biomba*⁴⁵.

Selon une même perspective interdisciplinaire, nous envisageons l'étude des catégories rituelles du culte du *bwiti* selon les différents plans de pertinence mobilisés au cours de la performance : le corps, la langue et la musique. Nous émettons l'hypothèse que chacun de ces éléments participe de différentes manières dans la catégorisation endogène du rituel. Les stratégies cognitives sous-tendant les catégories endogènes vont être étudiées selon l'ensemble des sphères mises en jeu au cours de la pratique rituelle.

Deux approches analytiques sont nécessaires dans l'étude de la catégorisation. L'approche systémique s'attache à explorer de façon minutieuse l'analyse intrinsèque de chaque forme symbolique. Cette étape a été analysée dans le chapitre précédent. L'approche stratégique rend compte des manières dont les potentiels des différents critères musicaux, verbaux et corporels vont être sélectionnés et mobilisés dans la catégorisation endogène des objets étudiés.

2. Méthodologie pour l'analyse

La méthodologie et les outils conceptuels que nous allons présenter s'inspirent du travail établi par les ethnomusicologues dans l'étude de la catégorisation musicale des patrimoines musicaux des sociétés de tradition orale d'Afrique Centrale.

Les catégories endogènes que nous souhaitons étudier concernent les moments du rituel que nous avons désignés par le terme analytique "phase". Ces phases rituelles correspondent à des ensembles de pièces musicales et renvoient aux catégories vernaculaires suivantes : *ngoma asö nda*, *dzi ebogha*, *nginda*, *nzimba*, *otanga nzimba*, *ngoma*, *obango*, prière *Ngoma*, prière

⁴⁴ Lechaux Emeline, *Autour du « sombi ». Représentations des fonctions de l'arbre d'initiation et de catégorisation du « mopossé » dans le « ndea » chez les Tsogho du Gabon.* Mémoire de DEA, EHESS, 2005.

⁴⁵ Le Bomin Sylvie, Lechaux Emeline, Mifune Marie-France, "Ce que faire ensemble" peut vouloir dire en musique... Trois études de cas en Afrique centrale, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21, 2008 : 175-204.

Etam. Le but de l'analyse est de révéler les principes de catégorisation des pièces au sein de chaque phase rituelle. La deuxième catégorie vernaculaire correspond aux trois séquences nocturnes (*Efun ngoma*, *Nkeng* et *Meyaya*). La majorité des phases rituelles sont répétées dans chacune des trois séquences nocturnes. Il s'agit alors de déterminer si une phase qui porte un nom spécifique constitue une seule et même catégorie quelle que soit la séquence nocturne dans laquelle elle intervient. Enfin, chaque cérémonie est liée à une circonstance précise. Que ce soit au niveau des séquences nocturnes, des phases rituelles ou des pièces musicales elles-mêmes, le but est de relever les caractéristiques propres aux deux circonstances étudiées, c'est-à-dire la célébration donnée en mon honneur et la Noël.

Chacune des catégories vernaculaires étudiées doit être soumise à une analyse systématique des différents paramètres. Le processus de caractérisation qui permet de définir les éléments participant au regroupement des pièces musicales en catégories passe par trois étapes d'analyse faisant intervenir respectivement trois notions : paramètre, critère et trait.

Dans notre étude, la première phase consiste à décrire les pièces regroupées en catégories à travers les paramètres constitutifs de la performance analysés dans le premier chapitre de la partie III.

La description des paramètres des pièces musicales achevée, la deuxième étape de l'étude de la catégorisation requiert la sélection de certains d'entre eux : « les paramètres retenus deviennent alors autant de critères de classification »⁴⁶.

Enfin, la dernière étape consiste à révéler le trait distinctif, c'est-à-dire la propriété commune partagée par l'ensemble des pièces d'un répertoire donné. Cette propriété qui caractérise la catégorie et la distingue de toutes les autres se révèle dans la comparaison des objets. Trois cas de figure se présentent dans la définition d'un trait : soit la catégorie possède un critère que les autres n'ont pas, ou inversement elle n'a pas ce critère que les autres possèdent ; soit un même critère présente des valeurs différentes d'une catégorie à l'autre ; soit c'est un faisceau de critères qui caractérise la catégorie.

⁴⁶ Arom et *al.* in Alvarez-Pereyre, 2008 : 284

Etant donné que nous allons convoquer à la fois les paramètres musicaux, linguistiques et corporels dans l'étude des catégories endogènes, notre analyse comporte quatre niveaux de catégorisation :

- 1) quelle est la nature du paramètre mobilisé (musical, corporel, verbal)?
- 2) quel est le type de paramètre (exemple : période, métrique, appui, structure de l'énoncé verbal)?
- 3) quelles est la valeur du paramètre (exemple : 3 temps (période), binaire (métrique), pied gauche avant pied droit arrière (type d'appui))?
- 4) quel est le nombre de paramètres caractéristiques : un seul trait ou un faisceau de traits pouvant être d'une même nature ou de natures différentes?

Les travaux menés par les ethnomusicologues dans la catégorisation musicale des catégories endogènes ont conduit à distinguer deux natures différentes de catégories : les catégories musicales et les catégories contextuelles.

Une catégorie endogène est définie comme musicale lorsqu'« un ensemble vernaculaire [est] doté d'un trait musical qui permet de distinguer cet ensemble de tous les autres, donc de toute autre catégorie. Ce trait se manifeste à travers toutes les pièces constitutives de cette catégorie » (Arom et *al.* in Alvarez-Pereyre, 2008 : 286).

Les autres ensembles vernaculaires qui ne se singularisent pas par un trait musical sont appelés catégories « contextuelles » car elles se distinguent par un trait extramusical lié au contexte.

« Dans un tel cas, la fonction de la musique, la circonstance de son exécution, l'ensemble textuel mis en musique, ou encore une chorégraphie particulière peuvent opérer comme autant de traits contextuels. On peut en distinguer deux types : ceux qui sont concomitants à la musique, ou paramusicaux [chorégraphie, position de jeu d'un instrument] et ceux qui sont indépendants de la musique, ou non musicaux [thématique des chants, fonction de la musique, circonstance spécifique d'exécution]. » (Arom et *al.* in Alvarez-Pereyre, 2008 : 288)

La distinction catégorie musicale / catégorie contextuelle et l'utilisation du concept d'extramusical ne peuvent être repris dans notre étude. Malgré notre inscription dans une perspective ethnomusicologique, notre approche se veut être interdisciplinaire. Nous ne faisons pas intervenir uniquement le plan musical comme critère de pertinence. Nous devons donc définir plus précisément les types de catégorisation selon les plans de pertinence retenus. En outre, les notions « paramusicaux » et « non musicaux » présentées dans l'article des

ethnomusicologues sont définies dans notre étude selon une acception différente, en rapport avec les définitions établies dans notre thèse pour désigner les actions musicales, paramusicales et non-musicales.

Nous proposons les catégories suivantes:

-lorsque le trait ou faisceau de traits appartient uniquement à l'un des matériaux, la catégorie est définie soit de musicale, soit de corporelle ou de linguistique.

-lorsque le trait ou faisceau de traits appartient au moins à deux domaines, nous définissons la catégorie selon les quatre configurations possibles :

* musicale, corporelle et linguistique;

* musicale et corporelle;

* musicale et linguistique ;

* corporelle et linguistique.

- lorsque le trait appartient à un autre type de matériau, la catégorie sera définie par ce dernier.

Nous présentons la synthèse des principes sous-jacents à la catégorisation des phases, des séquences nocturnes et des deux circonstances étudiées.

3. Les phases rituelles

La cérémonie se compose de différentes phases qui sont désignés par les initiés par un nom vernaculaire précis. Certaines des phases sont répétées au cours de chaque nuit et également entre les trois nuits. Nous présentons un récapitulatif des phases de la cérémonie 2008 dans le tableau ci-dessous.

JEUDI	VENDREDI	SAMEDI
Ngoma asö nda	Ngoma asö nda	
Dzi ebogha	Dzi ebogha	
Nginda	Nginda	Nginda
Prière Ngoma	Prière Ngoma	Prière Ngoma
Nzimba	Nzimba	
Chants pour rentrer dans le temple	Chants pour rentrer dans le temple	Obango
	Otanga nzimba	Otanga nzimba
Ngoma	Ngoma	Ngoma
Obango	Obango	Obango
Prière Etam	Prière Etam	Ngoma
Ngoma	coupé	Prière kanga monga
Obango		Ngoma
Ngoma		Obango
Obango		Ngoma
Ngoma		
Prière Ngoma		

Fig.27 : Synthèse des phases rituelles de la cérémonie réalisée en 2008

L'analyse de la catégorisation des phases rituelles présente un double objectif. Nous souhaitons rendre compte des principes sous-jacents au regroupement des pièces musicales et révéler les traits caractéristiques de chaque phase.

Dans le culte du *bwiti*, la caractérisation des phases est réalisée selon trois modalités:

- chaque phase possède une propriété (faisceau de traits) partagée par l'ensemble des pièces du répertoire ;
- chaque phase présente un faisceau de traits de natures différentes qui sont mobilisés seulement par certaines pièces du répertoire constituant ainsi des sous-catégories de phase.
- certaines phases présentent un ou plusieurs traits qui n'apparaissent pas au sein des pièces elles-mêmes mais généralement au début ou à la fin de la phase.

Pour la première modalité, un même principe apparaît. Les pièces musicales d'un même ensemble ont pour propriété commune un faisceau de traits musicaux et corporels. Le premier trait concerne la formation musicale. Chaque phase possède une formation musicale qui lui

est propre et se distingue donc au niveau de la valeur de la formation musicale mobilisée. Ce premier trait musical est intimement lié à deux autres, l'un musical l'autre corporel : le type de périodicité des pièces musicales dont les valeurs possibles sont quasi-cycliques ou cycliques et, la disposition spatiale des instrumentistes et des chanteurs dans l'espace rituel.

Enfin, la thématique des textes des chants constitue uniquement pour les phases *dzi ebogha* et *otanga nzimba* un trait linguistique partagé par l'ensemble des pièces de chacun des deux répertoires.

La seconde modalité de caractérisation des phases repose sur des sous-catégories comprenant chacune plusieurs pièces qui partagent un faisceau de traits de nature hétérogènes. Ces sous-catégories correspondent généralement aux différents types de séquences d'actions dont la nature des paramètres renvoient au domaine du corps. Les séquences présentent soit des actions para-musicales (corporelles) soit des actions non-musicales (corporelles, linguistiques), soit une combinaison des deux.

La caractérisation des séquences (para-musicales et non-musicales) se base sur une combinaison de deux à plusieurs paramètres suivants : parcours, disposition spatiale des acteurs, orientation réciproque des corps, connexions, objets mobilisés, unité de segmentation et structure de la séquence.

La troisième modalité de caractérisation ne concerne pas les pièces musicales du répertoire et renvoie à une ou plusieurs séquences relevant du domaine linguistique, corporel ou une combinaison des deux et qui apparaissent soit au début soit à la fin de la phase.

Pour chaque phase, lorsqu'on associe les trois types de modalités de caractérisation, il apparaît qu'elles reposent sur un faisceau de traits de nature hétérogènes et qu'elles se définissent pour la majorité en tant que catégories "musicales - corporelles " et "musicales - corporelles - linguistiques" pour deux d'entre elles.

Voici la description des traits caractéristiques de chaque phase rituelle avec des tableaux de synthèse des traits. Concernant la disposition spatiale des musiciens et chanteurs, chaque numéro renvoie au schéma présenté dans l'annexe 5 de la partie I du tome II.

1) *ngoma asö nda*

La phase *ngoma asö nda* est une catégorie "musicale-corporelle". L'ensemble des pièces partage un faisceau de quatre traits. Concernant les deux traits musicaux, les pièces sont

quasi-cycliques et se caractérisent par une formation voco-instrumentale composée de la harpe et de la partie vocale. Au niveau de la disposition spatiale des initiés, le harpiste est assis au fond de la chambre de la harpe (*Esaloma*) et les chanteurs sont assis autour de lui.

catégorie	musicale - corporelle		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de quatre traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	harpe + chant
		périodicité de la pièce	quasi-cyclique
	corporel	disposition spatiale 04 du musicien et des chanteurs	harpiste assis au fond de la chambre, les initiés sont assis autour de lui
	spatial	lieu	esaloma (chambre de la harpe)

Tabl.10 : Traits caractéristiques de la phase *ngoma asö nda*

Enfin, une séquence strictement corporelle est caractéristique de la phase *ngoma asö nda*, il s'agit de l'arrivée de la harpe dans le temple en silence. Le cortège, mené par la harpe portée par la *yombo-mère* et accompagnée des *yombo* et *kambo*, chemine l'espace rituel de la chambre de la harpe à l'intérieur du temple en saluant les différents points clés. À la fin du parcours la *yombo-mère* transmet devant l'autel la harpe au harpiste.

2) *dzi ebogha*

La phase *dzi ebogha* est une catégorie "musicale-corporelle-linguistique". L'ensemble des pièces partage un faisceau de cinq traits. Concernant les deux traits musicaux, les pièces sont cycliques et se caractérisent par une formation vocale. Au niveau de la disposition spatiale des initiés, le *nganga* et ses deux servants sont sur la scène rituelle, les autres sont à leur place respective dans le temple. Le *nganga* bénit la coupelle remplie de râpures des racines de la plante *ebogha* et la distribue à ses deux servants puis aux autres initiés. Le texte des deux chants décrivent l'action rituelle ayant pour thématique commune la plante *ebogha*.

catégorie	musicale - corporelle - linguistique		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de cinq traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 01 des chanteurs	le nganga et ses deux servants sont sur la scène rituelle, les autres sont à leur place respective dans le temple
		objet utilisé	ebogha
	linguistique	thématique	bénédition et distribution de l'ebogha

Tabl.11 : Traits caractéristiques de la phase *dzi ebogha*

3) *nginda*

La phase *nginda* est une catégorie "musicale-corporelle" qui se compose de trois sous-catégories. L'ensemble des pièces de la sous-catégorie (1) partage un faisceau de cinq traits. Concernant les deux traits musicaux, les pièces sont cycliques et se caractérisent par une formation vocale. Au niveau de la disposition spatiale des initiés, les initiés sont disposés en cortège. Chaque ligne présente trois initiés côte à côte, la première ligne est face à la seconde tandis que les autres lignes du cortège sont face contre dos. L'action para-musicale de l'ensemble des pièces est marquée par la réalisation d'un même enchaînement d'appuis (pied droit accentué - pied gauche), par le parcours réalisé par le soliste chanteur autour du cortège et par la réalisation par les autres initiés des mêmes appuis sur place en tournant sur eux-mêmes. Enfin, la formule linguistico-corporelle « naki naki » entonnée par le *nganga* et auquel répond l'assemblée conclue la phase *nginda*.

sous-catégorie (1)	musicale - corporelle		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de six traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 02 des chanteurs	les chanteurs sont disposés en cortège
		unité de segmentation: 2 kinèmes	pied droit - pied gauche avec accentuation du pied droit
		parcours	le soliste chanteur réalise le tour du cortège entre la première ligne formée par les yembé et la dernière ligne formée par les kambo. Les autres initiés réalisent la succession d'appuis sur place en tournant sur eux-mêmes (excepté première et dernière ligne du cortège).
		orientation réciproque	face à face, côte à côte, face contre dos

Tabl.12 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 1 de la phase *nginda*

Les pièces de la sous-catégorie (2) se distinguent de celles de la sous-catégorie (1) par l'ajout d'une seconde séquence d'actions para-musicales (s2) qui se caractérisent par un parcours spécifique et deux modalités de connexions entre les initiés. Ainsi, le cortège suit un parcours qui part du *nzimba*, fait deux tours de l'*otunga*, un tour du temple, puis exécute deux fois un déplacement de la porte de la chambre des *nganga* vers celle des *yombo* avant de terminer en cortège devant l'autel. Le premier mode de connexion entre les acteurs de la première ligne est une réciprocité mutuelle et le deuxième mode est une asymétrie simple pour le reste du cortège, exceptée la dernière ligne des *kambo* où il n'y a pas de connexion entre eux.

sous-catégorie (2)	musicale - corporelle		
un faisceau de huit traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 02 des chanteurs	les chanteurs sont disposés en cortège
		unité de segmentation: kinèmes	pied droit - pied gauche avec accentuation du pied droit
		parcours séquence para-musicale 1	1 acteur réalise le tour du cortège entre la première ligne formée par les yembé et la dernière ligne formée par les kambo. Les autres réalisent la succession d'appuis sur place en tournant sur eux-mêmes (excepté première et dernière ligne du cortège).
		parcours s2	le cortège se déplace du <i>nzimba</i> au temple
		orientation réciproque des corps s2	face à face, côte à côte, face contre dos
		connexions s2	réciprocité mutuelle pour la première ligne des yembé asymétrie simple pour le reste du cortège, exceptée la dernière ligne des kambo

Tabl.13 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 2 de la phase *nginda*

Les pièces de la troisième sous-catégorie se caractérisent par une formation musicale composée de la harpe et de la partie vocale et une périodicité quasi-cyclique. Les initiés sont disposés en cortège de la même manière que dans les sous-catégories (1) et (2), cependant il y a aucune connexion entre les initiés, l'orientation de l'ensemble des initiés est face contre dos et côte à côte et enfin, le parcours démarre du temple et finit au nzimba.

sous-catégorie (3)	musicale - corporelle		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de six traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	harpe + chant
		périodicité de la pièce	quasi-cyclique
	corporel	disposition spatiale 03 du musicien et des chanteurs	le harpiste est placé dans le mebongo et les chanteurs sont disposés en cortège
		orientation réciproque des corps	côte à côte et face contre dos
		parcours	temple au nzimba
		unité de segmentation: 2 kinèmes	pied droit - pied gauche avec accentuation du pied droit

Tabl.14 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 3 de la phase *nginda*

4) *nzimba*

La phase *nzimba* est une catégorie "musicale-corporelle" composée de deux sous-catégories qui se distinguent par leur répertoire. L'ensemble des pièces de la sous-catégorie (1) partage un faisceau de quatre traits. Concernant les deux traits musicaux, les pièces sont cycliques et se caractérisent par une formation voco-instrumentale accompagnée des hochets et grelots. Au niveau de la disposition spatiale des initiés, le soliste est placé au centre du *nzimba* tandis que les initiés composant le chœur sont assis à leur place respective dans le *nzimba*.

Enfin, deux chants soulignent l'un après l'autre le passage des initiés du *nzimba* au temple, l'un réservé aux hommes et l'autre aux femmes dont chacun se termine respectivement par une formule linguistico-corporelle : « naki naki » et « yé yé ».

sous-catégorie (1)	musicale - corporelle		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de quatre traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	spatial	lieu	nzimba
	corporel	disposition spatiale 03 des chanteurs	le soliste est placé au centre du nzimba les chanteurs du chœur sont assis à leur place respective dans le nzimba

Tabl.15 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 1 de la phase *nzimba*

Parmi les pièces de la sous-catégorie (1), plusieurs pièces composent une sous-catégorie qui partage trois traits supplémentaires de nature corporelle. Elles présentent une séquence d'actions non-musicales qui se singularise par la fonction rituelle de "service", une orientation face à face entre l'acteur et chaque initié et l'acteur chemine d'initié en initié selon un ordre en fonction du statut des initiés.

sous-catégorie de sous-catégorie (1)	musicale - corporelle		
un faisceau de sept traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	spatial	lieu	nzimba
	corporel	disposition spatiale 03 des chanteurs	le soliste est placé au centre du nzimba les chanteurs du chœur sont assis à leur place respective dans le nzimba
		orientation réciproque	face à face entre le soliste-acteur et chaque initié
		parcours	d'un initié à l'autre selon ordre :
		type de geste	service

Tabl.16 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie de la sous-catégorie 1 de la phase *nzimba*

La sous-catégorie (2) se distingue de la sous-catégorie (1) par la formation voco-instrumentale composée de l'arc musical et de la partie vocale.

sous-catégorie (2)	musicale - corporelle		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de quatre traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	arc musical + chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 06 des chanteurs	le soliste et joueur d'arc musical est placé au fond du nzimba au premier rang les chanteurs du choeur sont assis à leur place respective dans le nzimba
	spatial	lieu	nzimba

Tabl.17 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 2 de la phase *nzimba*

Enfin, parmi les pièces de la sous-catégorie (2), trois pièces se distinguent et forment une sous-catégorie par la présence simultanée à la production musicale d'un discours sous forme récitative de l'acteur principal de la scène rituelle.

sous-catégorie de sous-catégorie (2)	musicale - corporelle		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de cinq traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	arc musical + chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 06 des chanteurs	le soliste et joueur d'arc musical est placé au fond du nzimba au premier rang les chanteurs du chœur sont assis à leur place respective dans le nzimba
	linguistique	action non-musicale	discours récitatif énoncé par l'acteur principal de la scène en parallèle à la pièce musicale
	spatial	lieu	nzimba

Tabl.18 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie de la sous-catégorie 2 de la phase *nzimba*

5) *otanga nzimba*

La phase *otanga nzimba* est une catégorie "musicale-corporelle-linguistique". L'ensemble des pièces partage un faisceau de quatre traits. Concernant les deux traits musicaux, les pièces sont cycliques et se caractérisent par une formation voco-instrumentale composée de l'ensemble des instruments à percussion et de la partie vocale. Au niveau de la disposition spatiale des initiés, les musiciens sont assis du côté "masculin" du temple et les danseurs ou acteurs sont disposés selon la chorégraphie et/ou assis à leur place respective dans le temple. Concernant le trait linguistique, les textes des chants sont caractérisés par la thématique liée à tous les événements qui se déroulent au moment où le cadavre est dans la tombe.

Enfin, la phase se termine par l'enchaînement de deux formules « yé yé » et « naki naki ».

catégorie	musicale - corporelle - linguistique		
un faisceau de quatre traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	ensemble des instruments à percussion + chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 07 des musiciens et chanteurs	Les musiciens sont placés du côté droit du temple, du côté "masculin". Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et d'autres sont assis à leur place.
linguistique	thématique	liée à tous les événements qui se déroulent au moment où le cadavre est dans la tombe	

Tabl.19 : Traits caractéristiques de la phase *otanga nzimba*

Parmi l'ensemble des pièces de la catégorie *otanga nzimba*, plusieurs pièces se caractérisent par deux traits corporels relatifs à la disposition des acteurs et à la réalisation d'un kinème spécifique : les acteurs en cercle autour du poteau touchent ce dernier avec leur main droite.

sous-catégorie (1)	musicale - corporelle - linguistique		
un faisceau de six traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	ensemble des instruments à percussion + chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 07 des musiciens	Les musiciens sont placés du côté droit du temple, du côté "masculin"
		disposition des chanteurs-acteurs	Les acteurs sont disposés en cercle fermé autour du poteau central
		unité de segmentation : kinème	chaque initié du cercle touche avec sa main droite le poteau central
linguistique	thématique	tout ce qui se passe au moment où le corps est dans la tombe	

Tabl.20 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 1 de la phase *otanga nzimba*

D'autres pièces, composant une deuxième sous-catégorie, se caractérisent par d'autres traits corporels. Les danseurs réalisent une même séquence répétée plusieurs fois, comportant deux parties A et B qui présentent chacune quatre kinèmes ($a_1+a_2+a_1+a_2$ et $b_1+b_2+b_1+b_2$). Les initiés réalisent deux fois un mouvement des deux bras parallèles vers l'avant gauche puis vers l'avant droite en position du haut du corps normale puis exécutent le même enchaînement avec le haut du corps en position basse.

sous-catégorie (2)	musicale - corporelle - linguistique		
un faisceau de cinq traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	ensemble des instruments à percussion + chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 07 des musiciens et chanteurs	Les musiciens sont placés du côté droit du temple, du côté "masculin". Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et d'autres sont assis à leur place.
		unité de segmentation : séquence	$(a_1 + a_2) \times 2 + (b_1 + b_2) \times 2$
	linguistique	thématique	tout ce qui se passe au moment où le corps est dans la tombe

Tabl.21 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 2 de la phase *otanga nzimba*

Enfin la troisième sous-catégorie se distingue des deux autres par une séquence d'actions non-musicales spécifique (sD) réalisée selon les pièces, soit à l'entrée du temple soit aux quatre points cardinaux du temple puis au niveau du poteau, du centre et enfin de l'autel. La disposition spatiale des danseurs est en cortège. Chaque ligne du cortège est composée de trois initiés côte à côte avec la première ligne face à la seconde et les autres, face contre dos.

sous-catégorie (3)	musicale - corporelle - linguistique		
un faisceau de huit traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	ensemble des instruments à percussion + chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	linguistique	thématique	tout ce qui se passe au moment où le corps est dans la tombe
	corporel	disposition spatiale 07 des musiciens et chanteurs	Les musiciens sont placés du côté droit du temple, du côté "masculin". Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et d'autres sont assis à leur place.
		disposition spatiale des chanteurs	en cortège
		orientation réciproque	Les initiés sont par trois côte à côte. La première ligne est face à la seconde, les autres sont face contre dos.
		unité de segmentation : séquence	sD
lieu de réalisation de la séquence sD		entrée du temple ou selon les différents points cardinaux puis poteau, centre et devant l'autel	

Tabl.22 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 3 de la phase *otanga nzimba*

6) *ngoma*

La phase *ngoma* est une catégorie "musicale-corporelle". L'ensemble des pièces partage un faisceau de trois traits. Concernant les deux traits musicaux, les pièces sont quasi-cycliques et se caractérisent par une formation voco-instrumentale composée de la harpe, de la poutre frappée et de la partie vocale. Au niveau de la disposition spatiale des initiés, les musiciens sont dans le *mebongo* au fond du temple. Le harpiste est au fond, avec à sa droite le *yembé* et devant lui les trois musiciens de poutre frappée. Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et/ou situés à leur place respective dans le temple.

catégorie	musicale - corporelle		
un faisceau de trois traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	harpe + poutre + chant
		périodicité de la pièce	quasi-cyclique
corporel	disposition spatiale 08 des musiciens et chanteurs	<p>les musiciens sont placés dans le <i>mebongo</i>. Le harpiste est au fond, avec à sa droite le <i>yembé</i> et devant lui les trois musiciens de poutre frappée.</p> <p>Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et/ou situés à leur place respective dans le temple.</p>	

Tabl.23 : Traits caractéristiques de la phase *ngoma*

Parmi l'ensemble des pièces de la catégorie *ngoma*, trois pièces se distinguent au niveau de la disposition des musiciens et forment une première sous-catégorie. Le harpiste, le *yembé* et les trois musiciens de la poutre frappée sortent du *mebongo* pour rejoindre le cortège formé par les initiés-chanteurs.

sous-catégorie (1)	musicale - corporelle		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de trois traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	harpe + chant
		périodicité de la pièce	quasi-cyclique
	corporel	disposition spatiale 09 des musiciens et chanteurs	Le harpiste, le <i>yembé</i> et les trois musiciens de la poutre rejoignent les chanteurs disposés en cortège.

Tabl.24 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 1 de la phase *ngoma*

Une grande partie des pièces musicales, formant une seconde sous-catégorie, se caractérisent par la réalisation de deux séquences d'actions para-musicales sB et sC par le *nganga* et ses deux servants devant l'autel.

sous-catégorie (2)	musicale - corporelle		
un faisceau de cinq traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	harpe + poutre + chant
		périodicité de la pièce	quasi-cyclique
	corporel	disposition spatiale 08 des musiciens et chanteurs	les musiciens sont placés dans le <i>mebongo</i> . Le harpiste est au fond, avec à sa droite le <i>yembé</i> et devant lui les trois musiciens de poutre frappée. Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et/ou situés à leur place respective dans le temple.
		disposition spatiale des danseurs pour sB et sC	le <i>nganga</i> et ses deux servants sont disposés en ligne devant l'autel
		unité de segmentation : séquence	sB (a1-a4) sC (a1-a4) + (b1-b4)

Tabl.25 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 2 de la phase *ngoma*

Une troisième sous-catégorie regroupe plusieurs pièces qui partagent une même séquence de base d'actions para-musicales sE comportant trois parties A, B et C, présentant chacune deux kinèmes. La séquence sE se caractérise par l'enchaînement des gestes suivants : une flexion des deux genoux vers la gauche puis une flexion des deux genoux vers la droite et enfin un mouvement du haut du corps vers le bas centre. Cet enchaînement nous l'avons catégorisé du point de vue de la fonction rituelle en tant que "salutation". Selon les pièces, cette séquence de base peut être variée.

sous-catégorie (3)	musicale - corporelle		
un faisceau de quatre traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	harpe + poutre + chant + cloche
		périodicité de la pièce	quasi-cyclique
	corporel	disposition spatiale 08 des musiciens et chanteurs	les musiciens sont placés dans le <i>mebongo</i> . Le harpiste est au fond, avec à sa droite le <i>yembé</i> et devant lui les trois musiciens de poutre frappée. Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et/ou situés à leur place respective dans le temple.
unité de segmentation : séquence		sE (a1-a2)+(b1-b2)+(c1-c2)	

Tabl.26 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 3 de la phase *ngoma*

La quatrième sous-catégorie regroupe des pièces qui présentent un enchaînement de deux séquences d'action para-musicales selon une disposition en file puis en cercle. Au sein de la file les initiés sont face contre dos, tandis que lorsqu'ils sont disposés en cercle, les initiés sont dans un premier temps face contre dos puis côte à côte se tenant par la main.

sous-catégorie (4)	musicale - corporelle		
un faisceau de six traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	harpe + poutre + chant
		périodicité de la pièce	quasi-cyclique
	corporel	disposition spatiale 08 des musiciens et chanteurs	les musiciens sont placés dans le <i>mebongo</i> . Le harpiste est au fond, avec à sa droite le <i>yembé</i> et devant lui les trois musiciens de poutre frappée. Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et/ou situés à leur place respective dans le temple.
		disposition spatiale des danseurs pour deux séquences enchaînées	les danseurs sont disposés en file puis en cercle
		orientation réciproque	en file les initiés sont face contre dos, et en cercle ils sont face contre dos puis côte à côte
		connexion	les danseurs en cercle, côte à côte se tiennent par la main, selon un mode de double réciprocity mutuelle

Tabl.27 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 4 de la phase *ngoma*

La cinquième sous-catégorie regroupe des pièces présentant une séquence d'actions paramusicales spécifiques aux *yombo* que l'on retrouve réalisée dans certaines pièces de la phase *obango* mais qui se distingue à travers plusieurs paramètres corporels. La cinquième sous-catégorie se caractérise par une structure A B B' A' présentant un enchaînement de disposition des trois danseuses le long d'un cercle concentrique au centre du temple (A), en ligne face au poteau central (B), en ligne dos au poteau central (B') et enfin en file en se déplaçant vers leur chambre (A'). Le motif principal que l'on retrouve au sein de l'ensemble des pièces de la cinquième sous-catégorie est le motif IIIb où les trois *yombo* bras tendus vers l'avant exécutent une alternance entre un petit mouvement vers le haut puis vers le bas pour le bras droit et vers le bas puis vers le haut pour le bras gauche simultanément à une ondulation du bassin de la gauche vers la droite.

sous-catégorie (5)	musicale - corporelle		
un faisceau de huit traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	harpe + poutre + chant
		périodicité de la pièce	quasi-cyclique
	corporel	disposition spatiale 08 des musiciens et chanteurs	les musiciens sont placés dans le <i>mebongo</i> . Le harpiste est au fond, avec à sa droite le <i>yembé</i> et devant lui les trois musiciens de poutre frappée. Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et/ou situés à leur place respective dans le temple.
		structure de la séquence dansée	A B B' A'
		disposition spatiale des danseurs	les trois <i>yombo</i> sont disposées en cercle (A), puis en ligne face au poteau central (B) puis en ligne dos au poteau central (B') et enfin en file (A')
		parcours	deux <i>yombo</i> se déplacent le long d'un cercle concentrique au centre du temple de la gauche vers la droite tandis que la troisième se déplace de la droite vers la gauche (A)
		orientation réciproque	côte à côte pour deux <i>yombo</i> (A), côte à côte pour les trois <i>yombo</i> (B et B') et face contre dos pour les trois <i>yombo</i> (A')
		unité de segmentation : motif	IIIb

Tabl.28 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 5 de la phase *ngoma*

Enfin la dernière sous-catégorie concerne une seule pièce qui partage une même séquence sD avec plusieurs pièces des phases *otanga nzimba* et *obango* mais dont la disposition spatiale des initiés diffèrent. Ici, les initiés côte à côte sont disposés en carré autour du centre du temple.

sous-catégorie (6)	musicale - corporelle		
un faisceau de sept traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	harpe + poutre + chant
		périodicité de la pièce	quasi-cyclique
	corporel	disposition spatiale 08 des musiciens et chanteurs	les musiciens sont placés dans le <i>mebongo</i> . Le harpiste est au fond, avec à sa droite le <i>yembé</i> et devant lui les trois musiciens de poutre frappée. Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et/ou situés à leur place respective dans le temple.
		structure de la séquence dansée	A B C D (variation A B C D E F)
		disposition spatiale des danseurs pour deux séquences enchaînées	les initiés sont en carré autour du centre
		orientation réciproque	côte à côte
		unité de segmentation : séquence	sD

Tabl.29 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 6 de la phase *ngoma*

7) *obango*

La phase *obango* est une catégorie "musicale-corporelle". L'ensemble des pièces partage un faisceau de trois traits. Concernant les deux traits musicaux, les pièces sont cycliques et se caractérisent par une formation voco-instrumentale composée de l'ensemble des instruments à percussion et de la partie vocale. Au niveau de la disposition spatiale des initiés, les musiciens sont assis du côté "masculin" du temple et les danseurs ou acteurs sont disposés selon la chorégraphie et/ou assis à leur place respective dans le temple.

catégorie	musicale - corporelle		
un faisceau de trois traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	ensemble des instruments à percussion + chant
		périodicité de la pièce	cyclique
corporel	disposition spatiale 07 des musiciens et chanteurs	Les musiciens sont placés du côté droit du temple, du côté "masculin". Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et d'autres sont assis à leur place.	

Tabl.30 : Traits caractéristiques de la phase *obango*

Parmi l'ensemble des pièces de catégorie *obango*, plusieurs pièces se caractérisent par des séquences d'actions non-musicales réalisées avec la torche.

sous-catégorie (1)	musicale - corporelle		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de quatre traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	ensemble des instruments à percussion + chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 07 des musiciens et chanteurs	Les musiciens sont placés du côté droit du temple, du côté "masculin". Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et d'autres sont assis à leur place.
		objet	torche

Tabl.31 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 1 de la phase *obango*

Une deuxième sous-catégorie regroupe des pièces présentant une séquence d'action non-musicale spécifique appelée "obango" du nom de la phase et qui se caractérise par l'exécution individuelle d'un tour pivot réalisé sur pied gauche puis sur pied droit, (sens du tour de gauche à droite) avec les bras sont tendus de chaque côté du corps, répété plusieurs fois généralement autour du centre du temple.

sous-catégorie (2)	musicale - corporelle		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de quatre traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	ensemble des instruments à percussion + chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 07 des musiciens et chanteurs	Les musiciens sont placés du côté droit du temple, du côté "masculin". Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et d'autres sont assis à leur place.
		unité de segmentation : séquence	danse <i>obango</i> : répétition d'un tour pivot réalisé sur pied gauche puis sur pied droit, (sens du tour de gauche à droite) avec les bras sont tendus de chaque côté du corps

Tabl.32 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 2 de la phase *obango*

La troisième sous-catégorie présente des pièces qui comportent des séquences d'actions non-musicales réalisées par un acteur et partageant une même fonction : représentation scénique.

sous-catégorie (3)	musicale - corporelle		
un faisceau de quatre traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	ensemble des instruments à percussion + chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 07 des musiciens et chanteurs	Les musiciens sont placés du côté droit du temple, du côté "masculin". Les chanteurs sont assis à leur place. Seul l'acteur est sur la scène rituelle.
fonction de la séquence		représentation scénique	

Tabl.33 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 3 de la phase *obango*

La quatrième sous-catégorie concerne les pièces présentant la séquence d'actions paramusicales exécutée par les *yombo*. Par rapport à la phase *ngoma*, cette séquence se caractérise par une structure A B C D A' où les trois danseuses sont disposées le long d'un cercle concentrique au centre du temple ou du poteau central (A et B) puis en ligne face au poteau central (C) et enfin en file (A'), celle du centre passant en première, celle à sa droite en second, et celle à sa gauche en dernière. Avant de repartir dans leur chambre, elles réalisent une partie D qui se caractérise par la levée du pied droit vers l'avant.

sous-catégorie (4)	musicale - corporelle		
un faisceau de sept traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	ensemble des instruments à percussion + chant
		structure de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 07 des musiciens et chanteurs	Les musiciens sont placés du côté droit du temple, du côté "masculin". Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et d'autres sont assis à leur place.
		structure de la séquence dansée	A B C D A'
		disposition spatiale des danseuses pour deux séquences enchaînées	les trois danseuses sont disposées en cercle (A et B) puis en ligne face au poteau central (C) et enfin en file (A'), celle du centre passant en première, celle à sa droite en second, et celle à sa gauche en dernière
		orientation réciproque	côte à côte pour deux danseuses (A), côte à côte pour les trois (C) et face contre dos pour les trois (A')
		unité de segmentation : kinème	d1 : levée du pied droit

Tabl.34 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 4 de la phase *obango*

Enfin la dernière sous-catégorie présente les pièces qui partagent une même séquence d'actions non-musicales réalisée trois fois successivement devant le poteau, au centre du temple puis devant l'autel.

sous-catégorie (5)	musicale - corporelle		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de cinq traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	ensemble des instruments à percussion + chant
		périodicité de la pièce	cyclique
	corporel	disposition spatiale 07 des musiciens et chanteurs	Les musiciens sont placés du côté droit du temple, du côté "masculin". Les chanteurs sont disposés selon la configuration spatiale de la chorégraphie et d'autres sont assis à leur place.
		unité de segmentation : séquence	sD
		disposition spatiale des chanteurs	en ligne successivement devant le poteau, au centre du temple, devant l'autel

Tabl.35 : Traits caractéristiques de la sous-catégorie 5 de la phase *obango*

Concernant les trois types de prières *Ngoma*, *Etam* et *Kanga Monga*, elles se distinguent également principalement au niveau de traits musicaux (formation musicale), corporels (disposition des initiés) et linguistiques (thématiques des textes des chants et textes récitatifs).

La prière *Ngoma* est une catégorie "musicale-corporelle-linguistique". L'ensemble des pièces partage un faisceau de cinq traits. Concernant les deux traits musicaux, les pièces sont cycliques et se caractérisent par une formation voco-instrumentale composée de la harpe et de la partie vocale. La prière se déroule à l'intérieur du temple. Au niveau de la disposition spatiale des initiés, le harpiste et le *yembé* sont au *mebongo* tandis que l'ensemble des initiés

sont disposés en cortège, chaque ligne se compose de trois initiés côte à côte avec devant l'autel le *nganga* et ses deux servants, ensuite les *yombo*, les initiés hommes et femmes, le *kombo* au centre du temple et les *kambo* situés à l'entrée du temple fermant le cortège. La thématique des chants raconte la souffrance d'Adam et Eve et leur imploration à Dieu pour qu'il vienne les sauver. C'est Dieu qui a planté l'*ebogha*.

prière Ngoma	musicale – corporelle – linguistique		
un faisceau de cinq traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	harpe + chant
		périodicité de la pièce	quasi-cyclique
	corporel	disposition spatiale des musiciens et chanteurs	Le harpiste et le yembé sont au <i>mebongo</i> . L'ensemble des initiés sont disposés en cortège devant l'autel.
	linguistique	thématique des textes des chants et récit	souffrance d'Adam et Eve Prière pour implorer Dieu
	spatial	lieu	temple

Tabl.36 : Traits caractéristiques de la prière *ngoma*

La prière *Etam* est une catégorie "musicale-corporelle-linguistique". L'ensemble des pièces partage un faisceau de quatre traits. Concernant le trait musical, les pièces sont de formation vocale avec accompagnement des grelots. La prière *Etam* se déroule dans la chambre *etam yombo*. Au niveau de la disposition spatiale des initiées, trois *yombo* sont assises au fond de la chambre face au centre où sont disposés une bougie, une bassine d'eau où est disposé à l'intérieur une statuette de la Vierge Marie et les deux morceaux de bois de padouk empilés l'un au-dessus de l'autre. Les autres initiées sont assises sur des bancs disposés le long des

murs. La thématique des textes des chants concerne le chemin de la vie et de la mort. Le texte récitatif reprend les éléments clés du mythe d'origine du culte avec la découverte de l'*ebogha* par la première initiée et raconte le moment de la naissance d'un enfant dans la salle d'accouchement.

prière <i>Etam</i>	musicale – corporelle – linguistique		
un faisceau de quatre traits partagé par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	musical	formation musicale	chant + grelot
	corporel	disposition spatiale des chanteurs	La yombo-mère et ses deux servantes sont assises au fond de la chambre face au centre où sont disposés une bougie, une bassine d'eau à l'intérieur de laquelle se tient une statuette de la vierge marie et les deux morceaux de bois de padouk. Les autres initiées sont assises autour du centre sur des bancs disposés le long des murs.
	linguistique	thématique des textes des chants et récit	le chemin de la vie et de la mort le mythe d'origine du culte la naissance dans la salle d'accouchement
	spatial	lieu	<i>Etam yombo</i>

Tabl.37 : Traits caractéristiques de la prière *Etam*

La prière *Kanga Monga* est une catégorie "musicale-corporelle-linguistique". L'ensemble des pièces partage un faisceau de quatre traits. Concernant les deux traits musicaux, les pièces sont cycliques et se caractérisent par une formation voco-instrumentale composée de la voix

et de la harpe. La prière *Kanga Monga* se déroule au centre (soit du temple, soit du *nzimba*). Au niveau de la disposition spatiale des initiés, le harpiste se déplace de gauche à droite le long du cercle concentrique au centre du temple ou du *nzimba*. Les autres initiés sont à genoux soit disposés en cortège, soit en cercle autour de lui. La thématique des textes des chants et du texte récitatif concerne le chemin des esprits qui quittent *nzambi apongo* pour venir sur terre et la généalogie de tout être humain.

prière <i>Kanga Monga</i>	musicale – corporelle – linguistique		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de quatre traits partagé par l'ensemble des pièces	musical	formation musicale	chant + harpe
	corporel	disposition spatiale des chanteurs	Le harpiste se déplace de gauche à droite le long du cercle concentrique au centre. Les autres initiés sont à genoux soit disposés en cortège, soit en cercle autour de lui.
	linguistique	thématique des textes des chants et récit	chemin de l'esprit généalogie
	spatial	lieu	centre (du temple ou du <i>nzimba</i>)

Tabl.38 : Traits caractéristiques de la prière *kanga monga*

En conclusion, la catégorisation des phases repose sur plusieurs traits de nature hétérogène liés au moins à deux des trois composantes matérielles.

On peut distinguer deux types de catégorisation :

- **musicale-corporelle-linguistique** pour les phases *dzi ebogha*, *otanga nzimba* et les trois types de prières *Ngoma*, *Etam*, *Kanga Monga* ;
- **musicale-corporelle** pour les phases *ngoma asö nda*, *nginda*, *nzimba*, *ngoma* et *obango*.

En outre, les phases *nginda*, *nzimba*, *otanga nzimba*, *ngoma* et *obango* présentent des sous-catégories de pièces qui participent distinctement à la caractérisation de chacune de ces phases. Un même principe apparaît : chaque sous-catégorie d'une même phase comporte des traits musicaux et corporels communs à l'ensemble des pièces de la catégorie et se distinguent au niveau de traits de nature corporelle. Ces sous-catégories correspondent majoritairement à des séquences corporelles para-musicales et non-musicales qui sont mobilisées par certaines pièces du répertoire de la phase et qui caractérisent cette dernière.

Enfin, lorsque l'on regarde la signification littérale du nom vernaculaire des phases, on remarque que cette dernière renvoie à l'un des traits caractérisant la phase. Ainsi, le nom de chaque phase correspond au trait ou faisceau de traits la caractérisant et dont la nature peut être musical, corporel, linguistique ou encore spatial.

Voici pour chaque phase la correspondance entre trait(s) et nom vernaculaire :

Nous avons indiqué en gras la nature du paramètre lié au sens du nom vernaculaire et entre parenthèse, la valeur du trait.

- *Ngoma asö nda* : « la harpe vient de sa maison »

musical (harpe) + **corporel** (séquence d'action corporelle : arrivée de la harpe dans le temple)

- *Dzi ebogha* : « manger l'*ebogha* »

musical + **corporel** (bénédictioin et distribution de l'*ebogha*) + **linguistique** (thématique de l'*ebogha*)

- *Nginda* : « marche à pied »

musical + **corporel** (appuis (pied droit accentué – pied gauche) et disposition en cortège des initiés avec connexions)

- *Nzimba* : « réunion »

musical + corporel + **spatial** (la salle de réunion appelée *nzimba*)

- *Otanga nzimba* : « tombe »

musical + corporel + **linguistique** (thématique liée aux actions lorsque le corps est dans la tombe)

- *Obango* : « tourbillon »

musical + **corporel** (danse tourbillon)

- *Ngoma* : « harpe »

musical (harpe) + corporel

- Prière *Ngoma* : « harpe »

musical (harpe) + corporel + linguistique

- Prière *Etam* : « salle d'accouchement »

musical + corporel + linguistique + **spatial** (la chambre des *yombo* appelée *Etam*)

- Prière *Kanga Monga* : « Esprit Saint »

musical + corporel + **linguistique** (thématique de l'Esprit Saint)

4. Catégorisation des séquences nocturnes

La deuxième catégorie vernaculaire correspond aux trois séquences nocturnes composant chaque cérémonie et représentant respectivement trois étapes : la naissance (Efun ngoma), la mort (Nkeng) et la renaissance (Meyaya). Au regard de la symbolique, ces trois étapes correspondent également aux trois stades initiatiques du culte du *bwiti*. L'objectif de la catégorisation est de révéler les traits caractéristiques de chaque séquence nocturne et de déterminer également si un même type de phase constitue une seule et même catégorie quelle que soit la séquence nocturne dans laquelle elle intervient.

La catégorisation des séquences nocturnes est réalisée selon trois modalités :

- 1) chaque séquence nocturne possède une propriété (un faisceau de traits) partagé par l'ensemble des pièces des répertoires ;
- 2) chaque séquence présente un ou plusieurs traits spécifiques au niveau structurel et linguistique qui ne concerne pas les pièces des répertoires ;
- 3) certaines séquences nocturnes présentent un faisceau de traits qui permettent de distinguer une même phase réalisée dans deux séquences nocturnes différentes. Ainsi apparaissent des sous-catégories de phase liées à une séquence nocturne précise.

Pour la première modalité, un même principe apparaît. Les pièces musicales de l'ensemble des répertoires de chaque séquence nocturne partagent un faisceau de traits de nature linguistique et de nature vestimentaire. Le premier trait concerne la thématique des chants. Chaque séquence nocturne possède une thématique de chants qui lui est propre et se distingue donc au niveau de la valeur de la thématique mobilisée. Ce trait est intimement lié au trait de nature vestimentaire. La couleur des vêtements de l'ensemble des initiés participe à la caractérisation de chaque séquence.

La deuxième modalité de caractérisation des séquences repose sur des traits spécifiques liés à la structure des séquences, précisément le type de phase mobilisé et le type de variante de la formule « nzambawè » qui est entonnée au début et à la fin des pièces et des phases.

La troisième modalité de caractérisation renvoie aux caractéristiques permettant de distinguer deux mêmes types de phase entre deux séquences nocturnes différentes. Cela concerne uniquement les phases *otanga nzimba* et *obango*.

1) Efun Ngoma

La nuit *Efun ngoma* est une catégorie « linguistique et vestimentaire ». L'ensemble des pièces partage un faisceau de deux traits intimement liés. La thématique de l'ensemble des chants a trait à la naissance selon plusieurs registres : la Création, la naissance de l'œuf divin comportant les trois dieux, la naissance d'Adam et Eve, la naissance de Jésus-Christ ou encore la naissance biologique de tout un chacun. Le deuxième trait concerne la couleur des vêtements liturgiques. Ces derniers sont pour la première nuit en rouge, symbolisant le sang des menstruations de la femme.

Deux types de phase sont spécifiques à la première nuit, il s'agit de la phase *ngoma asö nda* marquant l'arrivée de la harpe dans le temple et la phase *dzi ebogha* marquant la bénédiction de l'*ebogha* et sa distribution à chaque initié.

Enfin, la formule « nzambawè » se caractérise par les deux premiers segments en gras pour la nuit de la naissance :

nzambawé : tsengé doye ;

tsengé doye : nzambawé ;

eboga ngobé : mandondé makido ;

mandondé makido : eboga ngobé ;

malonandé : kaso ;

malonandé kaso : nzambi apongo hein, hai !

« nzambawè » signifie la parole est née de la Pensée de Dieu et « tsengédoye » représente le silence qui entraîne l'attention.

La formulation du texte par les initiés reproduit la Création, où la parole qui découle de la Pensée de Dieu s'est transmise dans le silence.

Efun ngoma	linguistique-vestimentaire		
un faisceau de deux traits partagés par l'ensemble des pièces	Nature	Type	Valeur
	vestimentaire	couleur des vêtements	rouge
	linguistique	thématique	naissance (Création, la naissance de l'œuf divin comportant les trois dieux, la naissance d'Adam et Eve, la naissance de Jésus-Christ ou encore la naissance biologique de tout un chacun)
2 traits spécifiques à la séquence	<i>linguistique</i>	<i>structure de la formule nzambawè</i>	<i>nzambawé : tsengé doye ; tsengé doye : nzambawé ;</i>
	<i>structurel</i>	<i>phase</i>	<i>ngoma asö nda dzi ebogha</i>

Tabl.39 : Traits caractéristiques de la séquence nocturne *Efun ngoma*

2) Nkeng

La nuit *Nkeng* est une catégorie « linguistique et vestimentaire ». L'ensemble des pièces partage un faisceau de deux traits intimement liés. La thématique de l'ensemble des chants a trait à la mort selon deux registres : la mort de Jésus-Christ et celle de tout un chacun. Le deuxième trait concerne la couleur des vêtements liturgiques. Ces derniers sont pour la deuxième nuit en bleue, symbolisant le deuil.

Un seul type de phase est spécifique à la seconde nuit, il s'agit de la phase *otanga nzimba* qui marque la période où le corps du mort est dans la tombe. Enfin, la formule « *nzambawè* » se caractérise par les deux premiers segments en gras pour la nuit de la mort :

banzi nima na kombo di nganga bokaye : hai !

kombo nima banzi di nganga bokaye : Hai !

Eboga-ngobé : mandondé makido ;

mandondé makido : eboga-ngobé ;

Malonandé : kaso ;

malonandé kaso : nzambi apongo, hein : hai !

La formule de la nuit de la mort présente quand à elle l'appel de chaque initié vivant et mort à faire silence (bokaye !) et porter son attention à ce qui va suivre.

« banzi » désigne l'initié débutant, « nima » est l'initié confirmé et « kombo » est l'initiateur.

« menganga » signifie « les esprits ».

Nkeng	linguistique-vestimentaire		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de deux traits partagés par l'ensemble des pièces	vestimentaire	couleur des vêtements	bleu
	linguistique	thématique	mort (celle de Jésus-Christ et la mort biologique de tout un chacun)
2 traits spécifiques à la séquence	linguistique	structure de la formule nzambawè	<i>banzi nima na kombo di nganga bokaye : hai ! kombo nima banzi di nganga bokaye : Hai !</i>
	structurel	phase	<i>otanga nzimba</i>

Tabl.40 : Traits caractéristiques de la séquence nocturne *Nkeng*

3) Meyaya

La nuit *Meyaya* est également une catégorie « linguistique et vestimentaire ». L'ensemble des pièces partage un faisceau de deux traits intimement liés. La thématique de l'ensemble des chants a trait à la renaissance selon deux registres : la résurrection de Jésus-Christ et celle de tout un chacun. Le deuxième trait concerne la couleur des vêtements liturgiques. Ces derniers sont pour la troisième nuit en blanc, symbole de pureté.

Deux types de phase sont spécifiques à la troisième nuit, il s'agit de la phase *otanga nzimba* qui marque la période où le corps du mort est dans la tombe et la prière *kanga monga*.

Enfin, la formule « nzambawè » se caractérise par les deux premiers segments en gras pour la nuit de la renaissance :

nzambawé, nzambawé : tsengédoye, tsengédoye ;

tsengédoye, tsengédoye : nzambawé, nzambawé

Eboga-ngobé : mandondé makido ;

mandondé makido : eboga-ngobé ;

Malonandé : kaso ;

malonandé kaso : nzambi apongo, hein : hai !

La formule de la nuit de la renaissance présente les mêmes mots clés mais répétés deux fois. Cette répétition de « nzambawè » et de « tsengédoye » représente la deuxième naissance, celle de l'esprit du mort qui rejoint la vie spirituelle.

Meyaya	linguistique-vestimentaire		
	Nature	Type	Valeur
un faisceau de deux traits partagés par l'ensemble des pièces	vestimentaire	couleur des vêtements	blanc
	linguistique	thématique	renaissance (celle de Jésus-Christ et la renaissance de tout un chacun)
2 traits spécifiques à la séquence	<i>linguistique</i>	<i>structure de la formule nzambawè</i>	<i>nzambawé, nzambawé : tsengédoye, tsengédoye ; tsengédoye, tsengédoye : nzambawé, nzambawé</i>
	<i>structurel</i>	<i>phase</i>	<i>otanga nzimba</i>

Tabl.41 : Traits caractéristiques de la séquence nocturne Meyaya

5. Catégorisation des circonstances

Les neuf fêtes du calendrier liturgique de la communauté, les initiations et les soins thérapeutiques constituent les circonstances d'exécution de la pratique rituelle. Notre étude de la catégorisation des circonstances bien que partielle puisqu'elle repose seulement sur deux types de circonstance, celle de Noël et celle réalisée en 2008 en mon honneur, va tenter de rendre compte des mécanismes sous-jacents à la catégorisation de ce troisième type de catégorie.

Les circonstances se basent toutes sur un même protocole rituel qui, selon le contexte rituel, est aménagé au niveau du choix des pièces au sein des répertoires, et des modalités de réalisation de ces dernières. Les modalités de caractérisation des circonstances se distinguent de celles des phases et des séquences nocturnes. La caractérisation des deux circonstances ne se base pas sur un trait ou faisceau de traits partagés par l'ensemble des pièces de la circonstance mais au contraire sur le trait ou faisceau de traits qui distingue certaines des pièces identiques entre les deux circonstances. C'est donc dans la comparaison entre les différentes circonstances que peuvent être révélées les caractéristiques propres à chacune d'entre elles reposant essentiellement sur la réalisation de pièces musicales spécifiques et sur des modalités de réalisation différente de certaines des pièces identiques entre les circonstances.

Afin de révéler les critères mobilisés dans la caractérisation des deux circonstances, nous avons comparé dans un premier temps, chacune d'entre elles avec le protocole rituel recueilli. Dans un second temps, nous avons comparé les deux pratiques rituelles entre elles.

Notre analyse comporte deux niveaux :

- l'organisation structurelle de chaque circonstance (nombre de nuits, enchaînement des phases et des pièces, pièces identiques et distinctes) ;
- la composition des pièces identiques entre les circonstances (critères similaires et distincts).

En ce qui concerne l'étude de l'organisation structurelle de chaque circonstance, la cérémonie pour la Noël se distingue de celle de 2008 à l'égard du nombre de nuits. Une seule nuit de la naissance compose la circonstance de Noël tandis que trois nuits (naissance, mort, renaissance) constituent le socle de base de la circonstance de 2008.

Par rapport au protocole rituel, les deux circonstances suivent les mêmes enchaînements des phases rituelles et des pièces qui les composent. Pour les deux types de cérémonie, le

répertoire n'est pas reproduit dans son ensemble, seules certaines des pièces du protocole rituel sont exécutées. Ainsi, on retrouve entre les deux circonstances à la fois des pièces communes exécutées à l'identique, des pièces similaires mais dont la réalisation diffère, et enfin des pièces propres à chaque circonstance.

L'analyse comparative se situe à deux niveaux :

- celui des répertoires, en déterminant les pièces propres à chaque circonstance.
- celui des pièces similaires, en révélant les critères qui participent à la catégorisation des circonstances.

En comparant la structure de chacune des circonstances étudiées, on observe vingt-cinq pièces similaires. Parmi cet ensemble de pièces identiques, quatorze pièces présentent les mêmes critères de définition, tandis que neuf pièces ne sont pas réalisées de la même manière. Le critère sur lequel se distinguent les réalisations concerne les critères de nature corporelle.

Ainsi, la contextualisation de la performance de certaines des pièces musicales s'inscrit au niveau des critères corporels selon trois modalités :

- soit par l'absence / présence d'une séquence

Par exemple, pour la pièce « kombo yé dison édzamba » de la phase *obango*, sur l'ensemble des séquences d'actions enchaînées, chaque circonstance mobilise une séquence que l'autre ne présente pas.

- soit par la variation au niveau du parcours et/ou de la séquence d'action

Par exemple, la pièce « tare zame zak kure mbé » de la phase *ngoma* présente une variation au niveau du parcours entre les deux circonstances : le *nganga* débute et finit la pièce au niveau du poteau pour la cérémonie de Noël tandis que pour la cérémonie de 2008, il débute à l'autel, passe par le poteau pour terminer la séquence d'actions à l'autel.

- soit par la réalisation d'une séquence spécifique

Par exemple, la pièce « oh oh oh mabéwo » de la phase *obango* présente pour la circonstance de 2008 une scène rituelle spécifique où le *nganga* percute deux baguettes en s'arrêtant à différents points rituels tandis que la circonstance de Noël ne comporte pas de scène rituelle, le *nganga* va juste saluer à l'autel.

Quant à la pièce « manuguna mintombo » de la phase *obango* diffère au niveau de la dernière séquence d'action. Lors de la nuit de Noël, le *nganga* réalise une gestuelle spécifique avec la torche (signe de croix) à chaque point rituel selon un parcours défini.

Nous soulignons que les résultats de l'analyse de la catégorisation des deux circonstances corroborent le discours des initiés selon lequel les principales différences entre les cérémonies se situent au niveau de la phase *obango* où les pièces musicales participent à la caractérisation du contexte cérémoniel soit par l'ajout de pièces spécifiques soit par la réalisation variée d'une même pièce. Enfin, la caractérisation des circonstances s'exprime surtout au niveau des discours énoncés par le *nganga*, le *kambo* et le *kombo* lors de la phase *nzimba* expliquant les objectifs ainsi que les raisons qui ont conduit à la réalisation de la cérémonie.

6. Typologie des processus de catégorisation des phases, des séquences nocturnes et des circonstances.

Une typologie des processus de catégorisation des catégories endogènes rituelles a été réalisée. Les trois types de catégorie (phase, séquence nocturne et circonstance) présentent différentes modalités de catégorisation faisant intervenir les trois matériaux mais également des paramètres d'autres natures qui ont trait au plan spatial, structurel et à la tenue vestimentaire.

Du point de vue de l'agencement des traits, les phases et les séquences nocturnes présentent une propriété commune à l'ensemble des pièces musicales (faisceau de traits partagés) alors que la catégorisation des circonstances procède à l'inverse en mobilisant des pièces spécifiques ou en présentant au niveau de la réalisation de certaines pièces musicales des caractéristiques propres à la circonstance. En outre, des sous-catégories regroupant certaines pièces musicales participent à la catégorisation des phases et également à celle des séquences nocturnes. Enfin, plusieurs traits apparaissent en dehors des pièces musicales pour la catégorisation des phases et des séquences nocturnes.

Chaque matériau possède une fonction spécifique dans la caractérisation des catégories. Ainsi, les matériaux musicaux et corporels participent conjointement à la caractérisation des phases rituelles au niveau de l'ensemble des pièces. Seules deux phases se singularisent également par des traits linguistiques au niveau de la thématique des textes des chants. Le matériau linguistique intervient principalement dans la catégorisation des séquences nocturnes

conjointement avec la couleur des vêtements liturgiques. Le matériau corporel est également mobilisé pour la caractérisation des circonstances en intervenant au niveau de la réalisation de certaines pièces musicales que l'on retrouve exécuté dans les deux circonstances étudiées. Enfin, le plan spatial et le plan structurel participent respectivement à la caractérisation de certaines phases et de certaines séquences nocturnes.

Nous présentons un tableau de synthèse de la typologie des processus de catégorisation des catégories rituelles en indiquant pour chaque catégorie endogène la nature et le type de paramètre intervenant dans leur caractérisation.

Catégories	Nature du paramètre	Type de paramètre
phase	musical	formation musicale
		périodicité
	corporel	disposition spatiale des musiciens et chanteurs
		parcours
		orientation réciproque des corps
		connexions
		unité de segmentation (séquence, motif, kinèmes)
		structure de la séquence dansée
	linguistique	thématique des textes des chants
spatial	lieu	
séquence nocturne	linguistique	thématique des textes des chants et des textes récitatifs
	vestimentaire	couleur
	structurel	phase
circonstance	corporel	parcours
		type de séquence d'actions non-musicales

Tabl.42 : Typologie des processus de catégorisation des catégories phase, séquence nocturne et circonstance

7. Signification de la performance au niveau du plan structurel

Chaque pièce musicale présente différents niveaux de catégorisation à travers la réalisation de critères de diverses natures. Au cours de la performance, ces différents éléments participent à la caractérisation des différentes catégories du rituel :

- la pièce elle-même ;
- la phase rituelle ;
- le type de séquence nocturne ;
- la circonstance.

Les trois catégories que l'on peut systématiquement identifier sont la « pièce », la « phase » et la « séquence nocturne ». Concernant la « circonstance », soit des pièces spécifiques constituent des traits distinctifs de la catégorie « circonstance », soit les traits caractéristiques sont mobilisés au sein de quelques pièces pour singulariser la version de chaque pièce par rapport aux versions d'une autre circonstance.

La pièce musicale se présente comme une catégorie complexe, incorporant différents niveaux de catégorisation dont les faisceaux de critères sont de nature hétérogène. À partir de la réalisation de la performance d'une pièce musicale, l'initié au-delà de l'identification de la pièce, peut définir le moment de la cérémonie auquel il participe, incluant la phase, la séquence nocturne et la circonstance. Ces différents niveaux de catégorisation ne suivent pas les mêmes principes, ils reposent sur des faisceaux de critères de différents types que nous avons décrits dans la première partie à propos de la catégorisation. Ainsi, les phases sont soit des catégories musicales-corporelles soit des catégories musicales-corporelles-linguistiques. Les séquences nocturnes sont des catégories linguistiques-vestimentaires. Les circonstances présentent des pièces spécifiques et des réalisations de version de pièces qui se singularisent à travers certains traits corporels. Enfin, chaque pièce se distingue soit au niveau du texte du chant et de l'énoncé mélodico-rythmique qui lui est associé, soit uniquement au niveau du texte. Le critère corporel intervient également dans la distinction des pièces notamment au niveau des différentes versions d'une même pièce répétée au sein d'une même circonstance (lors d'une même séquence nocturne ou entre deux séquences nocturnes différentes) ou entre différentes circonstances.

Nous allons présenter le cas de plusieurs pièces musicales répétées qui apparaissent au sein de phases différentes, au cours de séquences nocturnes distinctes ou encore lors des deux circonstances étudiées et montrer les paramètres distinctifs pertinents pour chaque catégorie.

La pièce « mitombo » apparaît dans quatre phases différentes : *ngoma asö nda*, *nginda*, *ngoma* et le moment concluant la phase *nzimba* lors du retour au temple des initiés. Les traits mélodico-rythmiques et le texte du chant qui caractérisent la pièce musicale restent invariant. Chaque version de la pièce se distingue au niveau des traits corporels mobilisés. Les traits concernent la disposition spatiale des initiés, le type de parcours, les protagonistes, le type d'appui et de geste réalisé. Ainsi, la phase *ngoma asö nda* présente les initiés disposés autour du harpiste dans la chambre de la harpe (*Esaloma*). La phase *nginda* présente les initiés disposés en cortège dans le temple, suivant un parcours débutant devant l'autel et finissant au *nzimba* et réalisant l'appui spécifique (pied droit accentué – pied gauche). Le harpiste lui reste au *mebongo*. La phase *ngoma* présente la réalisation des deux séquences dansées par le *nganga* et ses deux servants devant l'autel. Le retour au temple des initiés se caractérise par un parcours des initiés disposés en file du *nzimba* vers le temple et par une disposition en ligne des initiés du poteau central jusqu'à l'autel.

Les deux versions de la pièce « mitombo » qui apparaissent au cours de la phase *ngoma* mais dans deux séquences nocturnes distinctes (naissance et mort) se distinguent au niveau de la couleur des vêtements liturgiques portés par les initiés et par la thématique du texte du chant. Concernant la version de Noël pour la phase *ngoma*, aucun trait distinctif apparaît au niveau de la réalisation.

Voici les cinq versions de la pièce « mitombo » présentant les traits caractéristiques de chaque catégorie et les valeurs des traits en bleu correspondent aux traits distinctifs de chaque version :

Catégorie	Nature du trait	Type de trait	Valeur du trait
pièce mitombo	musical	énoncé	formule mélodico-rythmique spécifique
	linguistique	énoncé	ngoba ne menongo ma boka oh oh : oh ah oh oh ah yé ngoba ne menongo ma boka ngobé ngoba ne menongo wa yé
phase ngoma asö nda	corporel	disposition spatiale des initiés	les initiés sont assis autour du harpiste dans la chambre de la harpe (<i>Esaloma</i>)
séquence nocturne efun ngoma	linguistique	thématique	naissance
	vestimentaire	couleur	rouge
circonstance cérémonie 2008	non	non	non

Tabl.43 : version 01 pièce *mitombo*

Catégorie	Nature du trait	Type de trait	Valeur du trait
pièce mitombo	musical	énoncé	formule mélodico-rythmique spécifique
	linguistique	énoncé	ngoba ne menongo ma boka oh oh : oh ah oh oh ah yé ngoba ne menongo ma boka ngobé ngoba ne menongo wa yé
phase nginda	corporel	disposition spatiale des initiés	les initiés sont disposés en cortège dans le temple face à l'autel
		parcours	du temple au <i>nzimba</i>
		unité de segmentation	appuis : pied droit accentué – pied gauche
séquence nocturne efun ngoma	linguistique	thématique	naissance
	vestimentaire	couleur	rouge
circonstance cérémonie Noël	non	non	non

Tabl.44 : version 02 pièce *mitombo*

Catégorie	Nature du trait	Type de trait	Valeur du trait
pièce mitombo	musical	énoncé	formule mélodico-rythmique spécifique
	linguistique	énoncé	ngoba ne menongo ma boka oh oh : oh ah oh oh ah yé ngoba ne menongo ma boka ngobé ngoba ne menongo wa yé
phase ngoma	corporel	disposition spatiale des initiés	le <i>nganga</i> et ses deux servants sont situés en ligne devant l'autel
		unité de segmentation	séquences sB et sC
séquence nocturne efun ngoma	linguistique	thématique	naissance
	vestimentaire	couleur	rouge
circonstance cérémonie 2008	non	non	non

Tabl.45 : version 03 pièce *mitombo*

Catégorie	Nature du trait	Type de trait	Valeur du trait
pièce mitombo	musical	énoncé	formule mélodico-rythmique spécifique
	linguistique	énoncé	ngoba ne menongo ma boka oh oh : oh ah oh oh ah yé ngoba ne menongo ma boka ngobé ngoba ne menongo wa yé
phase retour au temple	corporel	disposition spatiale des initiés	en file du <i>nzimba</i> au temple et en ligne du poteau central à l'autel
séquence nocturne meyaya	linguistique	thématique	renaissance
	vestimentaire	couleur	blanc
circonstance cérémonie 2008	non	non	non

Tabl.46 : version 04 pièce *mitombo*

Version 05

La version 05 est comparée à la version 03 qui est réalisée au cours du même type de phase mais dans une séquence nocturne différente.

Catégorie	Nature du trait	Type de trait	Valeur du trait
pièce mitombo	musical	énoncé	formule mélodico-rythmique spécifique
	linguistique	énoncé	ngoba ne menongo ma boka oh oh : oh ah oh oh ah yé ngoba ne menongo ma boka ngobé ngoba ne menongo wa yé
phase ngoma	corporel	disposition spatiale des initiés	le <i>nganga</i> et ses deux servants sont situés en ligne devant l'autel
		unité de segmentation	séquences sB et sC
séquence nocturne efun ngoma	linguistique	thématique	mort
	vestimentaire	couleur	bleu
circonstance cérémonie 2008	non	non	non

Tabl.47 : version 05 pièce *mitombo*

Voici un autre exemple où une même pièce apparaît dans deux phases différentes. La pièce musicale « zame asiya diganga » est répétée deux fois au cours de la cérémonie 2008 : elle intervient lors de la phase *nginda* puis lors de la phase *ngoma*. La distinction entre les deux versions de réalisation concerne uniquement les traits corporels comprenant la disposition spatiale, le parcours et les unités de segmentation. La phase *nginda* présente les initiés disposés en cortège dans le temple, suivant un parcours débutant devant l'autel et finissant au *nzimba* et réalisant l'appui spécifique (pied droit accentué – pied gauche). Le harpiste lui reste au *mebongo*. La phase *ngoma* présente la réalisation des deux séquences dansées par le *nganga* et ses deux servants devant l'autel.

Version réalisée lors de la phase *ngoma*

Catégorie	Nature du trait	Type de trait	Valeur du trait
pièce zame asiya diganga	musical	énoncé	formule mélodico-rythmique spécifique
	linguistique	énoncé	tare zame make ye zame asiya diganga wa wa wa zame asiya a mebeghe zame asiya oh zame asiya oh tare zame make ye zame asiya diganga wa wa wa zame asiya a mebeghe
phase ngoma	corporel	disposition spatiale des initiés	le <i>nganga</i> et ses deux servants sont situés en ligne devant l'autel
		unité de segmentation	séquences sB et sC
séquence nocturne efun ngoma	linguistique	thématique	naissance
	vestimentaire	couleur	rouge
circonstance cérémonie 2008	non	non	non

Tabl.48 : version phase *ngoma* de la pièce *zame asiya diganga*

Version réalisée lors de la phase *nginda*

Catégorie	Nature du trait	Type de trait	Valeur du trait
pièce zame asiya diganga	musical	énoncé	formule mélodico-rythmique spécifique
	linguistique	énoncé	tare zame make ye zame asiya diganga wa wa wa zame asiya a mebeghe zame asiya oh zame asiya oh tare zame make ye zame asiya diganga wa wa wa zame asiya a mebeghe
phase nginda	corporel	disposition spatiale des initiés	les initiés sont en cortège dans le temple devant l'autel
		parcours	du temple au <i>nzimba</i>
		unité de segmentation	appuis : pied droit accentué – pied gauche
séquence nocturne efun ngoma	linguistique	thématique	naissance
	vestimentaire	couleur	rouge
circonstance cérémonie Noël	non	non	non

Tabl.49 : version phase *nginda* de la pièce *zame asiya diganga*

Enfin, le dernier exemple de pièce réalisée dans deux phases différentes concerne la pièce « nzambi avanga » exécutée lors de la phase *ngoma asö nda* de la séquence nocturne *Efun ngoma* et lors de la phase *ngoma* de la nuit de *Meyaya*. On retrouve le même type de séquence d'actions non-musicales, c'est-à-dire les salutations réalisées par chaque initié. Cependant, elles diffèrent au niveau des acteurs mobilisés pour les salutations-bénédictions. Pour la phase *ngoma asö nda*, les initiés reçoivent la bénédiction de la harpe puis du *kambo* alors que dans la phase *ngoma*, ils reçoivent la bénédiction des trois *nganga* à l'autel et des trois *kambo* à l'entrée du temple. Enfin, les deux versions se distinguent au niveau des traits caractéristiques de chaque nuit, c'est-à-dire la couleur des vêtements et la thématique du texte du chant.

Version de « nzambi avanga » lors de la phase *ngoma asö nda* :

Catégorie	Nature du trait	Type de trait	Valeur du trait
pièce nzambi avanga	musical	énoncé	formule mélodico-rythmique spécifique
	linguistique	énoncé	gunia divimö titi nzambio divioma : oh oh divioma : oh oh divioma : nzambi-avanga, nzambi avanga divioma titi nzambio divioma : oh oh divioma : oh oh divioma : nzambi-avanga
phase ngoma asö nda	corporel	disposition spatiale des initiés	l'ensemble des initiés se présente par trois devant la harpe puis le kambo dans la chambre de la harpe (Esaloma)
		protagonistes	harpe puis kambo
séquence nocturne efun ngoma	linguistique	thématique	naissance
	vestimentaire	couleur	rouge
circonstance cérémonie 2008	non	non	non

Tabl.50 : version phase *ngoma asö nda* de la pièce *nzambi avanga*

Version de *nzambi avanga* lors de la phase *ngoma* :

Catégorie	Nature du trait	Type de trait	Valeur du trait
pièce <i>nzambi avanga</i>	musical	énoncé	formule mélodico-rythmique spécifique
	linguistique	énoncé	gunia divimö titi nzambio divioma : oh oh divioma : oh oh divioma : nzambi-avanga, nzambi avanga divioma titi nzambio divioma : oh oh divioma : oh oh divioma : nzambi-avanga
phase <i>ngoma</i>	corporel	disposition spatiale des initiés	l'ensemble des initiés se présente par trois devant les trois <i>nganga</i> puis les trois <i>kambo</i> dans le temple
		protagonistes	trois <i>nganga</i> puis trois <i>kambo</i>
séquence nocturne <i>Meyaya</i>	linguistique	thématique	renaissance
	vestimentaire	couleur	blanc
circonstance cérémonie 2008	non	non	non

Tabl.51 : version phase *ngoma* de la pièce *nzambi avanga*

Rares sont les pièces répétées d'une séquence nocturne à une autre. Les traits participant à la catégorisation des séquences nocturnes sont à la fois les deux traits partagés par l'ensemble des pièces, linguistique-vestimentaire et des traits corporels spécifiques permettant de distinguer chaque version.

Les deux versions de la pièce « mebakaka nyama », celle de la nuit de la naissance et celle de la nuit de la renaissance, se distinguent au niveau des deux traits linguistique-vestimentaire mais également au niveau des séquences d'actions para-musicales et non-musicales spécifiques. Ainsi, la nuit de la renaissance présente un enchaînement de trois séquences para-

musicales : la première présente les trois *nganga* et quelques initiés en file sortant du temple, la deuxième se caractérise par la sortie des trois *yombo* au centre du temple, et la dernière se caractérise par le retour de la file d’initiés dans le temple et les trois *nganga* dansant devant l’autel. La nuit de la naissance se caractérise par une séquence d’actions para-musicale, réalisée par les trois *nganga* devant l’autel, simultanée à plusieurs séquences d’actions non-musicales exécutées par le *kambo* avec la torche.

Version naissance :

Catégorie	Nature du trait	Type de trait	Valeur du trait
pièce mebakaka nyama	musical	énoncé	formule mélodico-rythmique spécifique
	linguistique	énoncé	nyama a tare zame melarwa ki : bakaka nyama oh a mebeghe
phase ngoma	corporel	disposition spatiale des initiés	les trois <i>nganga</i> sont devant l’autel, le <i>kambo</i> est sur la scène rituelle, les autres chanteurs sont à leur place respective
		séquence	action para-musicale : trois <i>nganga</i> dansent devant l’autel action non-musicale : <i>kambo</i> avec la torche suit un parcours défini
séquence nocturne Efun ngoma	linguistique	thématique	naissance
	vestimentaire	couleur	rouge
circonstance cérémonie 2008	non	non	non

Tabl.52 : version de la nuit de la naissance, phase *ngoma* de la pièce *mebakaka nyama*

Catégorie	Nature du trait	Type de trait	Valeur du trait
pièce mebakaka nyama	musical	énoncé	formule mélodico-rythmique spécifique
	linguistique	énoncé	nyama a tare zame melarwa ki : bakaka nyama oh a mebeghe
phase ngoma	corporel	disposition spatiale des initiés	les trois <i>nganga</i> sont devant l'autel, sortent du temple avec quelques initiés puis reviennent, les trois <i>yombo</i> dansent au centre du temple, les autres chanteurs sont à leur place respective
		séquence	actions para-musicales : séquence trois <i>nganga</i> + initiés en file séquence <i>yombo</i> au centre du temple séquence trois <i>nganga</i> devant l'autel
séquence nocturne Meyaya	linguistique	thématique	renaissance
	vestimentaire	couleur	blanc
circonstance cérémonie 2008	non	non	non

Tabl.53 : version de la nuit de la renaissance, phase *ngoma* de la pièce *mebakaka nyama*

Enfin, les pièces similaires entre les deux circonstances étudiées présentent également des distinctions au niveau de la réalisation de critères corporels spécifiques. Deux modalités apparaissent : soit les critères corporels sont caractéristiques, c'est-à-dire spécifiques à la pièce, soit ils sont structurels, c'est-à-dire liés à l'enchaînement des pièces au sein des phases. Pour la première modalité, la contextualisation de la performance des pièces musicales s'inscrit au niveau des critères corporels selon trois manières :

- soit par l'absence / présence d'une séquence

Pour la pièce « kombo yé dison édzamba » de la phase *obango*, sur l'ensemble des séquences d'actions enchaînées, chaque circonstance mobilise une séquence que l'autre ne présente pas.

- soit par la variation au niveau du parcours et/ou de la séquence d'action

La pièce « tare zame zak kure mbé » de la phase *ngoma* présente une variation au niveau du parcours entre les deux circonstances : le *nganga* débute et finit la pièce au niveau du poteau pour la cérémonie de Noël tandis que pour la cérémonie de 2008, il débute à l'autel, passe par le poteau pour terminer la séquence d'actions à l'autel.

- soit par la réalisation d'une séquence spécifique

La pièce « oh oh oh mabéwo » de la phase *obango* présente pour la circonstance de 2008 une scène rituelle spécifique où le *nganga* percute deux baguettes en s'arrêtant à différents points rituels tandis que la circonstance de Noël ne comporte pas de scène rituelle, le *nganga* va juste saluer à l'autel.

La pièce « manuguna mintombo » de la phase *obango* diffère au niveau de la dernière séquence d'action. Lors de la nuit de Noël, le *nganga* réalise une gestuelle spécifique avec la torche (signe de croix) à chaque point rituel selon un parcours défini.

Pour la seconde modalité (structurelle), la contextualisation s'opère par l'absence ou la présence d'une séquence d'actions corporelles.

La pièce « disumba ma vöbkö mongongo » présente aucune action rituelle pour Noël tandis que lors de la cérémonie de 2008, les *yombo* saluent chaque acteur à leur arrivée au *nzimba*. Cependant, cette action rituelle n'est pas liée spécifiquement à la pièce musicale mais au moment où est jouée la pièce en attendant l'installation de l'ensemble des initiés.

Les pièces « egnépé nzambi apongo » et « nkombo me gondo bébé » de la phase *nginda* lors de la nuit de Noël ne présentent pas les deux dernières séquences mobilisées dans la circonstance de 2008. Les initiés restent au *nzimba* et enchaînent avec la pièce suivante. Cette distinction n'est pas spécifique aux pièces mais plutôt à l'enchaînement des pièces au sein de la phase *nginda*. En effet, l'enchaînement de deux pièces impose de ne réaliser pour la première pièce que les deux premières séquences exécutées au *nzimba* sans les deux dernières.

CONCLUSION – SYNTHÈSE CHAPITRE 2

À partir d'une approche interdisciplinaire reposant sur une méthodologie rigoureuse et cohérente pour l'analyse des systèmes musicaux, linguistiques et corporels, nous avons pu révéler la complexité des catégories endogènes étudiées.

Le classement des pièces musicales au sein du rituel fait appel à une codification précise mobilisant plusieurs matériaux en interrelation. Ces derniers participent de manière commune ou distincte à la caractérisation de chaque catégorie endogène du rituel. La prise en compte de l'ensemble des paramètres du rituel permet de rendre compte de la globalité des principes sous-jacents au déroulement de la cérémonie. Si nous avons choisi de porter notre regard uniquement sur la pratique musicale, nous aurions eu une vue fragmentaire des modalités de catégorisation endogène du rituel.

Partir de la catégorisation musicale constitue un angle stratégique pour la connaissance de la culture. Cependant, au cours de la performance, le matériau musical n'est pas isolé mais est articulé aux données d'ordre linguistique, corporel et symbolique. Il est donc nécessaire pour une compréhension plus approfondie des principes qui sous-tendent les catégories endogènes de passer par une approche interdisciplinaire où l'analyse des différents matériaux est réalisée au même niveau et dans une même perspective.

L'étude de la catégorisation constitue un outil d'interprétation pertinent pour comprendre de quelles manières les initiés mobilisent les matériaux mis en jeu au cours de la performance. La mobilisation des matériaux au cours de la performance possède des significations tant du point de vue des stratégies de production que de celles de réception au niveau du plan structurel.

Si l'analyse des catégories endogènes réalisée ici a porté sur les dimensions structurelles des matériaux en présence, l'identification des éléments du rituel fait intervenir d'autres ordres de réalité comme le symbolique. Les matériaux mobilisés au cours de la performance sont le support d'un troisième niveau de signification pour les initiés : l'interprétation de l'univers symbolique du *bwiti*.

CHAPITRE 3 – SIGNIFICATIONS SYMBOLIQUES DE LA PERFORMANCE

INTRODUCTION

Nous avons montré que chaque matériau (le corps, la musique et la langue) présente des significations propres tant au niveau systémique qu'au niveau de la catégorisation du rituel. Le troisième niveau de signification, intimement lié aux deux premiers, concerne la signification symbolique de la performance.

La pratique rituelle, en tant que performance, est une représentation de l'univers *bwiti*. L'ensemble des éléments constitutifs du rituel participe à cette représentation. Chaque matériau présente différents signifiants qui participent à travers la performance à la compréhension de l'univers *bwiti*. La signification de chaque pièce musicale est le résultat de la combinaison et de la complémentarité des signifiés de chaque forme symbolique.

La musique, la langue et le corps, mais également l'espace et le temps rituel, constituent différents canaux de significations qui se distinguent à la fois au niveau de la forme et du contenu sémantique. L'interrelation de ces formes symboliques permet de produire le sens global de la performance.

Nous allons rendre compte, dans un premier temps, d'un principe essentiel structurant le système symbolique et des thématiques principales mobilisées au cours de la performance. Dans un second temps, nous présenterons pour chaque matériau les rapports entre signifiants et signifiés et la singularisation de chaque forme au niveau du contenu sémantique. Dans un troisième temps, nous décrirons les modalités de combinaison des signifiés sous-jacentes à la production du sens global de la performance.

1. Le système symbolique et les thématiques principales mobilisées au cours de la performance

Proposé par André Mary, le principe de l'inversion constitue une des clés d'interprétation pour comprendre le système symbolique dans le culte du *bwiti* fang. Ce principe n'est pas propre au culte du *bwiti*, puisque selon Mary, on le retrouve dans de nombreux rites d'initiation :

« [...], le renversement du processus temporel, le retour en arrière, en deçà des différences constitutives de la vie sociale ordinaire, prend la forme symbolique d'une inversion-régression vers l'origine. Le retour au sein de la Mère, la nécessité de passer à nouveau par l'ouverture de la vulve mythique de *Nyingone Mebeghe*, la femme-ancêtre de l'humanité, en

inversant le mouvement naturel de la naissance, fournit au symbolisme initiatique du *bwiti* Fang une de ces métaphores les plus rayonnantes.

Tous les systèmes religieux ou philosophiques qui s'appuient sur une conception du monde et de la nature comme résultat d'un processus de séparation et de division à partir d'une unité originaire et qui prônent le retour à cette unité, selon un mouvement ascensionnel comportant la plupart du temps des degrés, font appel à ce motif symbolique » (Mary, 1999 : 337).

Ce principe de l'inversion basé sur le schème de « la naissance à l'envers » constitue, selon Mary, un schème générateur du scénario initiatique dans le culte du *bwiti* fang. La notion de « scénario initiatique » désigne la ritualisation en termes de naissance, de mort et de renaissance, du changement de statut ou de la mutation d'être du sujet à initié (Mary, 1999 : 339).

Selon Mary, les deux principaux symboles liés au principe d'inversion sont celui de la vie et celui de la mort. Le schème spécifique de l'inversion de la naissance est l'élément central de l'initiation. Ce schème clé est utilisé également au cours des pratiques rituelles régulières réalisées pour les autres circonstances. Il structure le rituel en trois nuits dont les thématiques sont la naissance, la mort et la renaissance, les trois étapes du chemin de la vie et de la mort. La naissance et la mort, constituées en valeurs symboliques, sont associées à une série d'oppositions appliquée aux différents matériaux symboliques de la pratique rituelle.

« Le principe d'équivalence entre des contrastes significatifs, situés sur des plans différents, vise à assurer les conditions d'un transfert des opérations de renversement d'une sphère d'existence dans une autre » (Mary, 1999 : 346).

Ainsi, un même schème pourra être mobilisé à la fois pour décrire les thématiques de la vie et celles de la mort, dans une relation en miroir. Ces jeux d'opposition font également intervenir différents registres de signifiés.

« Poser la naissance et la mort comme deux valeurs à la fois opposées et complémentaires, c'est induire du même coup le principe de leur permutation et de l'inversion des signes positifs ou négatifs qui s'attachent aux deux versants de l'existence » (Ibid. : 347).

Ces deux thématiques principales, que sont la naissance et la mort, sont exprimées à travers la performance à travers différents registres : biologique, mythique et liturgique.

Sur le plan mythique, les thèmes ont trait à la découverte de l'*ebogha* par la première initiée sacrifiée, à la Création de l'Univers par Mebeghe, l'ancêtre moniteur Fang, qui fit descendre l'œuf divin d'où sortit Dieu en trois personnes. Ce dernier créa la première génération des

hommes sur terre, Adam et Eve et leurs descendants. De cette première génération tuée par le déluge, furent sauvés les huit enfants de Noé dont la descendance mourut et resta aux Limbes. La troisième génération fut marquée par la naissance de Jésus-Christ qui permit par sa mort et sa résurrection la réunification des vivants avec les morts. À ces différentes étapes sont intimement liées les origines mythiques des trois principaux instruments de musique du culte, l'arc musical, la poutre frappée et la harpe.

Sur le plan biologique, les principales thématiques concernent les étapes de la naissance et de la mort, le corps de la femme symbole de la vie et la dichotomie homme / femme.

Enfin, sur le plan liturgique, la principale thématique est celle de la vie de Jésus-Christ, sa naissance, sa mort et sa renaissance, symbole de la réunification entre les deux mondes.

Le rituel constitue un cadre spatial et temporel spécifique où communique le monde des vivants avec celui des morts. La musique, la langue et le corps mais également l'espace et le temps rituel constituent différents canaux de significations qui participent à cette communication et qui représentent l'univers *bwiti*, le temps des trois nuits. Nous allons présenter maintenant les signifiants et signifiés mobilisés pour chacun des matériaux avant de rendre compte de l'interprétation globale de la performance.

2. Interprétation symbolique de l'espace rituel

Comme nous l'avons décrit dans le chapitre 3 de la partie I, consacré à la description du rituel, chaque lieu qui compose l'espace rituel possède une signification liée aux deux valeurs symboliques principales, celles de la naissance et de la mort. Par exemple, le *nzimba* matérialise la salle d'accouchement lors de la nuit de la naissance, alors que pour la nuit de la mort, il symbolise la tombe. L'*otunga* possède en son sein les deux thématiques, il représente le lieu du sacrifice qui a permis au nouvel initié de renaître spirituellement.

Quant au temple qui constitue l'espace central de l'activité rituelle où apparaissent sur la scène liturgique les entités spirituelles, il symbolise le sein de *Nyingone* et l'univers *bwiti*. Cet espace du temple est structuré selon trois axes : latéral, longitudinal et vertical.

Du point de vue latéral, le temple incarne le corps d'un homme androgyne couché sur le dos. En effet, il représente le corps d'un homme avec le sexe d'une femme qui est celui de la première femme initiée sacrifiée. Les bras droit et gauche correspondent aux côtés droit et gauche du temple qui expriment respectivement le côté masculin et le côté féminin. Nous verrons que cette dichotomie droite / gauche associée à la dichotomie masculin / féminin structure également le corps des danseurs.

Au niveau longitudinal, le temple est divisé en deux sections avant / arrière qui matérialisent respectivement le monde terrestre, de l'entrée du temple jusqu'au centre, et le monde spirituel ou le ciel pour la section arrière. Dans cet espace s'inscrit le *mebongo*, la scène musicale composée de la harpe et de la poutre frappée.

Du point de vue vertical, le poteau central qui trône à l'entrée du temple symbolise le chemin de la vie et de la mort. Deux losanges entrelacés sont représentés. Celui du bas, de couleur rouge, incarne le sexe de la femme, la naissance terrestre. Tandis que celui du haut, de couleur blanche, représente la porte du ciel, la naissance spirituelle et corollairement la mort. Ces deux losanges surplombent une figurine féminine qui symbolise la première femme sacrifiée qui a découvert l'*ebogha* et le monde des morts.

Enfin, comme l'a également remarqué Mary (1999), le principe d'inversion, mobilisé au niveau des différents seuils latéraux et longitudinaux, structure les entrées et les sorties du temple. Chaque porte est en relation de miroir. Celle de la chambre des *yombo* est en miroir avec celle de la chambre des *nganga* selon l'axe longitudinal qui divise le temple en deux, selon la dichotomie masculin / féminin. La porte d'entrée, à gauche du poteau et celle de sortie à droite sont en relation de miroir avec les deux portes situées à l'arrière du temple. Ainsi, par exemple, l'entrée par la porte de la naissance a pour image symétriquement inversée l'entrée dans la tombe par la porte de la mort, selon une relation en miroir (Mary, 1999 : 347).

Nous verrons dans l'interprétation symbolique du corps que ces différents axes structurent également les danses et actions corporelles des danseurs.

3. Interprétation symbolique du temps rituel

Comme pour l'espace rituel, les initiés sont inscrits dans une temporalité propre au rituel. Le temps des trois nuits, les initiés se situent dans un espace et une temporalité spécifiques où ils rencontrent le monde des entités spirituelles.

La spécificité de la temporalité rituelle est définie par les deux pôles fondamentaux qui sont la naissance et la mort. Ce double processus apparaît dans le parcours initiatique comme une inversion temporelle où le candidat meurt symboliquement pour renaître dans le sein de *Nyingone*, la mère matrice des origines. Pour les cérémonies réalisées lors des autres circonstances, cette temporalité suit le chemin de la vie, de la mort et de la renaissance. Naître c'est mourir et mourir c'est naître. On observe, au cours de la performance, une superposition de plusieurs plans temporels qui concernent les différents événements mythiques. En effet, les

événements de la naissance et de la mort sont contés selon différents registres (biologique, liturgique, mythique). Ces derniers sont notamment racontés dans les textes des chants.

4. Interprétation symbolique du matériau linguistique

L'ensemble du corpus oral et des éléments rituels (instruments de musique, lieux, objets, phases) est en langue *popi*, langue ésotérique comprise uniquement par les initiés. Contrairement à certaines branches bwitistes fang qui ont traduit les chants ésotériques en langue fang, langue de communication de la vie de tous les jours, la communauté *disumba mongo na bata* utilise rarement le fang dans le rituel, uniquement lors des discours du *Kombo*, et au niveau des textes récités à la fin des prières *Etam* et *Kanga Monga*.

Les questions de l'origine et de l'interprétation des mécanismes de cette langue n'ont toujours pas trouvé de réponses. Instrument permettant de garder secret le savoir de la communauté, il n'a donc jamais été vulgarisé et aucune étude linguistique approfondie n'a vu le jour.

Avant de décrire les thématiques des chants et des actions verbales mobilisées dans le corpus oral, nous allons faire un bref état de l'art des recherches anthropologiques sur la langue rituelle *popi* et nous proposerons une interprétation des mécanismes de cette langue rituelle.

4.1 Etat de l'art des recherches anthropologiques sur la langue rituelle *popi*

Dans leurs travaux respectifs, René Bureau, André Mary, James W. Fernandez et Stanislaw Swiderski ont présenté essentiellement une interprétation symbolique de la littérature orale du *bwiti*. Les études ont porté sur les mythes d'origines, les récits visionnaires, les sermons et spécifiquement les chants, constituant la majorité du corpus oral rituel.

Les textes des chants de plusieurs répertoires ont été transcrits, traduits et publiés par ces chercheurs en les présentant soit selon une classification par thèmes, soit à travers une sélection de chants empruntés aux différentes branches du *bwiti*, soit selon l'ordre chronologique du rituel.

Ainsi, à partir de la traduction des chants, plusieurs thématiques abordées dans le culte ont été relevées par les chercheurs dont celles de la vie et de la mort, thèmes déclinés selon de multiples plans : biologique, spirituel, mythologique, historique et moral.

Si René Bureau propose une interprétation symbolique des chants et ne spécifie pas un intérêt à propos de la langue rituelle *popi*, Swiderski et Mary proposent quant à eux une explication de son mode de fonctionnement et de son utilisation dans le rituel.

A travers les enquêtes concernant la traduction des répertoires en langue *popi* dans la branche Assumgha Ening, André Mary rencontre des problèmes majeurs au niveau du répertoire du *yembé*. Il remet en question la notion de traduction pour interpréter les significations des chants dans cette langue.

Selon Mary, le *popi*, considéré par certains initiés comme la langue du *bwiti* des origines, c'est-à-dire celle des mitsogho, s'est différencié au fur et à mesure des migrations du culte. Cette langue a subi des changements successifs au niveau phonétique et sémantique, inhérents à la transmission orale d'un temple à l'autre et d'une génération à une autre (Mary, 1983).

Le *popi* n'est pas parlé mais énoncé à travers les chants, les formules rituelles et les textes récités uniquement au cours du rituel. Selon Mary, la langue *popi* est une langue exclusivement symbolique selon la définition du symbole donnée par Paul Ricoeur : « le symbole donne son sens en transparence d'une toute autre façon que par traduction ; on dirait plutôt qu'il l'évoque, qu'il le suggère... il le donne dans la transparence opaque de l'énigme et non par traduction » (Aubier, 1960 : 23) cité dans (Mary, 1983 : 275)

Ne signifiant rien au niveau immédiat, le *popi* est une véritable langue secrète dont l'utilisation est exclusivement et directement réalisée au niveau de sa fonction symbolique. Les initiés disent que c'est leur « latin », c'est-à-dire à la fois une langue que l'on répète sans la comprendre et surtout une langue qui renferme un secret.

Lors des cérémonies, « les chants en *popi* sont appris par cœur et répétés mécaniquement sans qu'aucune signification précise ne leur soit associée. Les chants du *yembé* fonctionnent comme des signaux déclencheurs de comportements rituels ou de danse, la reproduction formelle du rite étant, comme nous l'avons souligné, première » (Mary, 1983 : 272).

Selon Mary, l'objectif premier de rechercher une traduction « vraie ou authentique » des chants peut induire chez l'initié une démarche contraire à celle que l'on vise : fournir une traduction inventée pour faire plaisir au chercheur.

« La recherche de la traduction littérale de même suscite des formulations très artificielles et très éloignées du sens immédiat et global retenu par l'initié. L'histoire et la nature de la langue *popi* impose de considérer que ce qui est important c'est la façon dont les Fang chantent leurs chants et les significations qu'eux-mêmes projettent » (Mary, 1983 : 275).

Ayant affaire à une langue élémentaire composée de la juxtaposition de mots-clés dont la majorité sont des noms propres désignant des personnages à facettes multiples ou de substantifs évoquant des actions fondamentales, « l'idée d'une traduction au sens strict d'une association articulée de signifiants et de signifiés et d'une correspondance terme à terme, n'a ici aucun sens » (Mary, 1983 : 274).

Selon Mary, ces signes élémentaires ne peuvent donner naissance qu'à une signification globale. Le commentaire thématique se greffe sur ces mots qui servent de repères pour l'évocation d'une action ou d'une histoire dont la trame est connue.

La fonction secrète de la langue, qui régit la lutte de pouvoir entre les branches du *bwiti* fang et à l'intérieur des branches entre les différents leaders, ne résiderait pas dans l'existence d'un code précis servant à interpréter les chants, mais dans le flou des significations entretenues par les « connaisseurs ».

« Après avoir pratiqué ce travail d'exégèse avec plusieurs initiés de haut rang notre conviction est que le secret initiatique ne se nourrit pas de l'existence d'un code que certains possèderaient mais du flou savamment entretenu dans les significations, de l'équivocité des signifiants du caractère global de toute traduction. L'essentiel est de fonder l'impossibilité d'une lecture indépendante, c'est-à-dire d'un accès individuel et autonome à l'ordre des significations. La globalité, l'absence de règles dans la traduction, ce rapport d'évocation et de suggestion, créent la dépendance maximale par rapport à ceux que la société initiatique désigne comme ceux qui savent » (Mary, 1983 : 276).

Malgré ce jeu d'ambivalence des significations de la langue rituelle, Mary relève plusieurs registres et thèmes bien délimités servant de cadre interprétatif des chants. A partir d'une comparaison des transcriptions et des traductions des répertoires chantés par plusieurs *yembé* appartenant à des temples différents, Mary livre deux points de conclusion : 1) les variations de transcription ont leur source dans les différences d'apprentissage suivi par les *yembé* ainsi que dans les prononciations adoptées suivant les temples ; 2) le caractère restreint et répétitif des significations et des thèmes assure au corpus une certaine stabilité et cela malgré les traductions globales et l'ordonnancement différent des chants dans le rituel (Mary, 1983 : 278).

Stanislaw Swiderski rejoint André Mary à propos de la conception de la langue *popi* en qualifiant le sens des mots d'imprécis, d'inexact et de global. Cependant, il procure une explication un peu plus précise du fonctionnement interprétatif des termes de la langue rituelle : le sens d'un mot peut être interprété à partir d'un autre terme soit parce qu'il possède la même racine ou « mot de base » que ce dernier, soit parce que sa fonction est dérivée ou secondaire de la fonction principale « naturelle » du terme associé.

De plus, Swiderski ajoute que le sens des mots en *popi* provient uniquement de l'association avec les significations des actions mises en œuvre dans la liturgie. En effet, celui qui ne

connaît pas le sens des actions liturgiques du *bwiti* ne peut comprendre cette langue. C'est seulement la connaissance du sens contextuel, exprimé par les gestes rituels et la symbolique des couleurs, des directions et des objets liturgiques qui permet de suivre l'action liturgique et de traduire globalement les paroles chantées. Les chants servent de support à un certain contenu théologique dont la signification globale est intimement liée aux gestes liturgiques exécutés lors de la cérémonie. Ainsi, la signification globale de l'expression corporelle, où geste et parole sont complémentaires s'oppose à un sens littéral de l'expression verbale des chants. La langue *popi*, par sa flexibilité significative permet aux initiés qui connaissent bien la liturgie, la plus grande variété d'expérience religieuse.

« Ainsi les termes accompagnés du son des instruments de musique et les gestes liturgiques vont susciter et conditionner la création des images souhaitées pour imprégner l'imagination religieuse des fidèles se trouvant lors des cérémonies à la recherche d'une expérience religieuse spécifique » (Swiderski, 1990 : 284).

Bien que James W. Fernandez ait réalisé une ethnographie très complète du *bwiti* fang, il ne s'est pas intéressé au phénomène de la langue rituelle *popi*. Il mentionne juste au passage que dans la branche *Assumgha Ening*, les chants sont en « latin » (*popi*) et en langue fang (Fernandez, 1982 : 327). Et la langue *popi* serait une forme créolisée (pidginized form) du Tsogho (Fernandez, 1982 : 436).

4.2 Interprétation du *popi* dans notre corpus oral rituel

Concernant l'origine de cette langue, nous avons demandé à Paul-Achille Mavoungou, linguiste gabonais⁴⁷, d'analyser un enregistrement audio comportant 97 mots-clés de notre corpus lexical. L'objectif était de déterminer l'origine de ces mots et leur rapprochement avec une ou plusieurs langues ou groupe de langues du Gabon.

Selon lui, pris mot à mot, la majorité des items lexicaux font penser à la langue getsogho mais sur le plan de l'intonation on a l'impression d'entendre du pové. Ces deux langues font partie du groupe linguistique B30 comprenant les parlers apindji (gepinzi ou gepinzipinzi), okande, simba (gehimbaka), evia (geviya) qui partagent un même fonds lexical.

Cette étude lexicale d'une partie de notre corpus permet de confirmer l'origine probable de cette langue rituelle et du culte du *bwiti* fang chez les populations appartenant au groupe B30

⁴⁷ Je tiens à remercier Paul-Achille Mavoungou pour son aide dans l'analyse linguistique du lexique et pour avoir apporté des éléments d'informations complémentaires à l'étude de l'origine de la langue rituelle *popi*. Paul-Achille Mavoungou est lexicographe et enseigne au département des Sciences du Langage de l'Université Omar Bongo de Libreville au Gabon.

et plus particulièrement, la population tsogho. Par contre, à partir de cette étude restreinte, nous ne pouvons pas rendre compte des étapes de diffusion du culte entre les différentes populations le pratiquant et définir si les Fang ont emprunté le *bwiti* directement aux Tsogho ou bien à une autre population?

Quant aux mécanismes de traduction des textes des chants, nous avons été confrontés aux mêmes interrogations que les autres anthropologues quant à l'interprétation des mécanismes internes de cette « langue ».

Pour l'ensemble des répertoires *ngoma*, *nginda* (répertoire harpe) et *nzimba* (répertoire de l'arc musical) nous avons obtenu les traductions, littérale et globale, alors que pour les autres répertoires (*ngoma asō nda*, *nginda*, *dzi ebogha*, *nzimba*, *otanga nzimba* et *obango*) nous avons eu le temps seulement de collecter la signification globale des textes.

Au niveau de la collecte, les deux principaux informateurs nous ont transmis mot à mot la traduction littérale des textes des répertoires *ngoma* et *nzimba* sans difficultés apparentes. Lorsque nous regardons de près cette traduction littérale par rapport aux traductions globales, nous rejoignons l'hypothèse de Mary par rapport à la constitution des textes basés sur la juxtaposition des mots-clés. En effet, pour le répertoire *ngoma*, nous avons repris un à un les différents mots des textes de l'ensemble des chants et nous avons comparé la traduction littérale des mots identiques. Pour une grande partie, le sens est le même. Pour certains mots, plusieurs sens apparaissent. L'hypothèse que nous proposons est que les mots du corpus possèdent un sens appartenant à un champ sémantique défini. La traduction littérale du même mot peut être ensuite différente d'un texte à un autre en fonction du sens global du texte. Le lien sémantique entre les différentes traductions littérales de ce même mot reste cependant proche.

On remarque l'utilisation du principe d'inversion au niveau du corpus oral. Certains mots-clés sont utilisés comme des opérateurs de recouvrement de la naissance et de la mort. Ainsi, un même terme pourra être utilisé tant au niveau de la thématique de la naissance que celle de la mort. L'utilisation de mêmes schèmes dans la mise en scène de la naissance et celle de la mort permet d'illustrer la mort en tant que naissance à l'envers.

Par exemple, le terme *oyambo* qui signifie « le déluge » ou « on lave » selon le sens global du texte, renvoie au champ sémantique de l'eau qui est utilisée pour laver l'enfant à la naissance mais également à la première génération des hommes sur terre tuée par le déluge.

oyambo / mesuwa

on lave / l'enfant

Après avoir coupé le cordon ombilical et enlevé le placenta, on lave l'enfant.

oyambo / mediba / minkodi / atsengé / dibobia / nzambi apongo

déluge / eau / remplit / terre / vampirisme / Esprit Saint

Dieu a envoyé un ange pour avertir Noé de fabriquer une arche avant qu'il provoque le déluge sur la terre.

Dans l'exemple suivant, le mot « misobo » veut dire « se décompose », ou encore « la mer entre les vivants et les morts » selon les chants. Le champ sémantique de ce mot concerne ici encore l'eau, le liquide de putréfaction du cadavre dans la tombe ou encore la mer que doit traverser tout esprit pour arriver au ciel ou quitter le monde spirituel.

En outre, les traductions ci-dessous indiquent que le mot *kombo* désigne « Jésus-Christ » ou « l'homme » selon les textes des chants.

kombo / ato / misobo

la personne / se / décompose

Le corps physique commence à se décomposer et se transforme en liquide.

abiga / wö / misobo / napaye

je pars / vers / mer / divine

Je pars vers la mer qui est entre la vie terrestre et la vie spirituelle.

kombo / aka / wa / sö

Jésus-Christ / est parti / il va / revenir

Le Sauveur va revenir sur terre.

Enfin, pour un même chant « mikongo ngadi » énoncé la nuit de la naissance et ensuite la nuit de la renaissance, le terme *ngadi* signifie respectivement « la force de la naissance » et « l'esprit ». Le champ sémantique de ce mot renvoie à l'esprit qui passe par les différentes étapes de la vie, la naissance, la mort et la renaissance.

Pour la naissance, « mikongo / ngadi » signifie littéralement « tourbillon / force de la naissance » et renvoie à l'action du bébé dans le ventre de sa mère qui tourne la tête en bas

avant de sortir du ventre de sa mère. Pour la renaissance, cela renvoie au tourbillon que réalise l'esprit lors de la résurrection.

D'après notre analyse de 152 chants du répertoire *ngoma* chez la communauté *disumba mongo na bata*, nous ne pouvons donc dire que la traduction littérale des textes est impossible contrairement à ce qu'avance Mary. Ce que nous pouvons émettre comme hypothèse quant au mécanisme d'interprétation globale du sens des textes, celui-ci reposerait sur la combinaison de plusieurs niveaux : le champ sémantique de chacun des mots, leur agencement en fonction du registre et de la thématique associée au chant et enfin leur articulation avec le contexte spécifique de la pièce au sein de la cérémonie.

Un des biais qui a sûrement rendu plus difficile la collecte des traductions littérales et globales des chants est la langue dans laquelle nous avons demandé aux informateurs de traduire mot à mot les chants, c'est-à-dire le français. Plusieurs fois, d'ailleurs, les initiés nous ont indiqué qu'ils auraient été plus à l'aise pour traduire le sens des textes dans leur langue maternelle. La présence d'une double traduction aurait été pertinente dans notre cas d'étude.

4.3 Significations des chants et des énoncés

Au sein du corpus oral, on remarque deux types d'énoncés linguistiques qui se distinguent au niveau de leur articulation avec le matériau musical. Les énoncés linguistiques chantés (actions para-musicales) sont étroitement articulés avec le matériau musical au niveau du rythme. D'autres énoncés linguistiques (actions non concomitantes) viennent conclure ou introduire les pièces musicales et les phases rituelles.

4.3.1 Chants

Les textes des chants constituent la trame narrative du rituel. Cette dernière suit les thématiques de la naissance, de la mort et de la renaissance qui constituent les trois étapes du chemin de la vie, de la mort et de la renaissance. Les répertoires des phases rituelles communes à chaque nuit (*nginda*, *nzimba*, *ngoma*, *obango*) se subdivisent en trois sous-répertoires selon les trois thèmes. Le répertoire de la phase *otanga nzimba* qui raconte les événements qui se déroulent dans la tombe se subdivise uniquement en deux sous-répertoires pour la nuit de la mort et celle de la renaissance. On observe également la mobilisation de thématiques liées à la description de la cérémonie pour certaines phases rituelles.

Chaque répertoire possède un nombre défini et un ordre fixe de pièces musicales. Tous les chants ne sont pas systématiquement réalisés à chaque réalisation du rituel mais suivent un enchaînement préétabli.

Thèmes de la naissance, de la mort et de la renaissance

Les répertoires des phases *nginda*, *nzimba*, *obango*, *ngoma* et *otanga nzimba* se subdivisent en deux ou trois sous-répertoires selon la thématique de la naissance, de la mort et de la renaissance. Plusieurs registres apparaissent et correspondent aux différentes étapes du chemin de la vie, de la mort et de la renaissance.

Voici, selon la thématique de chaque séquence nocturne, les différents registres qui sont répétés au cours des différentes phases de chaque séquence nocturne.

Naissance	Mort	Renaissance
la Création		
naissance de l'œuf divin		
Adam et Eve		
le déluge et l'Arche de Noé		
Jésus-Christ	Mort de Jésus-Christ	Résurrection de Jésus-Christ
Naissance biologique	Mort biologique	Renaissance

Tabl. 54 : thématiques des séquences nocturnes

Nous allons décrire, dans l'ordre de succession des trois nuits, ces différents registres à travers l'analyse des textes des chants de certaines pièces choisies au sein de chacun des cinq répertoires de la cérémonie réalisée en 2008.

Naissance

Lors de la nuit de la naissance, les textes des chants parlent tour à tour de la naissance de la terre, celle de l'œuf divin, celle d'Adam et Eve, celle de l'être humain ou encore celle du Christ.

La Création

L'origine de la Création, à travers les chants des différentes phases composant la cérémonie, constitue le premier champ sémantique renvoyant à la thématique de la naissance. Les textes racontent, ce qui était avant le commencement, où le monde terrestre, composé uniquement d'air et d'eau, symbolise la première Femme de l'Univers. *Mbengé zoko gkpwa Mebeghe*, Créateur de l'univers a créé l'œuf primordial contenant trois divins : *zame ye Mebeghe* (le créateur), *N'No Mebeghe* (le transformateur) et *Nyingone Mebeghe* (la conservatrice). Par l'intermédiaire du fil de l'araignée, il fit descendre l'œuf divin qui tomba dans l'eau en faisant un tourbillon. *Mbengé zoko gkpwa Mebeghe* fit éclater l'œuf divin par trois coups de tonnerre. Dieu scindé en trois personnes était à la surface de l'eau, avec chacun un pied dans la coquille

et l'autre au-dessus de l'eau. Ensuite, Dieu a commencé à exprimer sa pensée par l'intermédiaire de l'arc musical.

Phase nginda

egnépé / nzambi apongo

première femme / Esprit Saint

Mebeghe a sorti de son sac magique une herbe appelée mokua, et l'a jetée pour créer l'écume. Composée de l'air, du vent et du brouillard, elle a engendré de fines gouttelettes d'eau qui ont formé la mer. Au commencement, seuls étaient l'air et l'eau, ce qu'on appelle « egnépé nzambi apongo ».

Phase nzimba

disumba / ma / vöbkö / mongongo

pensée / je / parle / arc musical

De la pensée jaillit la lumière. Dieu a exprimé sa pensée à travers le jeu de l'arc musical.

tsakumia / kombé / kambè

lumière / action / Archange Michel

La lumière a provoqué l'action qui produit le vent. Ce vent produisit l'éclair accompagné du tonnerre qui cassa l'œuf divin libérant les 3 dieux du commencement : Zame ye Mebeghe, Nlone mebeghe et Nyingone Mebeghe.

tsango tambo / ma vöbè / nganga / nzambi apongo / a vöbè

l'homélie / parle / Dieu / esprit-saint / parler

Après l'action du tonnerre, la parole fut au début de la création. Cette parole était celle du Dieu créateur de l'Univers tout entier, un seul Dieu en 3 personnes.

Phase ngoma

mitombo

C'est la pensée primordiale, la pensée de la création, la pensée de la naissance.

Mbengé zoko gkpwa Mebeghe a créé l'univers. Il possédait un grand sac, rempli de magie. En plongeant la main dans son sac, il en sortit trois éléments qu'il créa par la pensée : trois divins contenus dans l'œuf primordial : la première personne créée s'appelle Zame ye Mebeghe, le créateur ; la deuxième personne placée à sa droite s'appelle N'No Mebeghe, le transformateur et la troisième personne située à sa gauche c'est Nyingone Mebeghe, la conservatrice.

zame / asiya / diganga

Dieu / descend / (tomber sur l'eau)

Mebeghe a placé l'araignée autour de l'œuf divin qui est descendu sur terre, grâce au fil de l'araignée et la force de Mebeghe.

mebakaka / niyami wu

éclatement / œuf divin

Les trois divins à l'intérieur de l'œuf correspondent à l'Esprit de Dieu scindé en 3 personnes : le Père, le Fils et le Saint-Esprit.

Mebeghe a employé le tonnerre pour faire éclater l'œuf qui était sous l'eau. Au troisième coup de tonnerre, l'œuf éclata.

bezame bela / becüa / etsania

3 personnes = dieu / arrive / surface des eaux

Les trois personnes sont apparues à la surface des eaux

Phase obango

Oh oh oh mabéwo bakaka nya miwo

L'œuf s'est fendu.

Kombo yé dison édzamba

Trois Divins sont sur l'eau.

Adam et Eve

Le deuxième registre qui apparaît dans la cérémonie de 2008 uniquement au sein du texte d'un chant du répertoire *ngoma* parle de la première génération des ancêtres créés par Dieu : Adam et Eve. Après avoir trahi Dieu en goûtant le fruit de la connaissance du bien et du mal, Adam et Eve ont été condamnés à ne plus vivre éternellement mais à mourir. La femme désormais créera l'homme de sa chair et l'homme devra travailler à la sueur de son front et engendrer l'humanité.

Adam Nève / befia / ening angura / debore abui

l'homme et la femme / multiplient / le monde entier / peuplé

Adam et Eve ont peuplé le monde, de même leur descendance a engendré l'humanité.

Le Déluge et l'Arche de Noé

Le troisième registre qui est également peu présent dans la cérémonie réalisée en 2008 concerne le déluge et la fabrication de l'Arche par Noé. Cette étape raconte l'origine de la harpe sacrée mais également le moment mythique lorsque les hommes pour s'adresser aux ancêtres ont remplacé les reliques par la harpe.

Dieu s'est adressé à Noé à travers les reliques du premier enfant d'Adam et Eve qui étaient placées derrière sa tête pendant son sommeil. Il lui dit de fabriquer une Arche afin d'y mettre tout ce qui existe sur terre. Une fois l'Arche façonnée, Dieu provoqua le déluge pendant 40 jours et 40 nuits. Noé avait envoyé ses huit enfants dans l'Arche qui trouvèrent une harpe sacrée. Chacun d'eux y plaça une corde. Depuis, ils abolirent les reliques et communiquèrent avec Dieu à travers la harpe.

Dans la cérémonie réalisée en 2008, ce registre apparaît uniquement dans le texte d'un chant du répertoire *obango*.

nzambi ye yama : nzambi apongo

Avant le déluge, Dieu avait ordonné à Noé de fabriquer une Arche afin de sauver tout ce qui existe sur terre.

La naissance biologique et celle de Jésus-Christ

Les deux principaux registres qui sont contés dans la cérémonie réalisée en 2008 concernent les trois étapes de la vie de Jésus-Christ et celles de tout être humain. Certains textes présentent une double lecture renvoyant à la fois à la naissance de Jésus-Christ et à celle de tout humain, car depuis Jésus-Christ, l'humanité entière suit le même chemin de la vie et de la

mort, celui tracé par le « Sauveur », c'est-à-dire les trois étapes : la naissance, la mort et la renaissance.

Lors de la nuit de la naissance, la phase *nzimba* se focalise sur la naissance biologique alors que les phases *obango* et *ngoma* racontent la naissance de Jésus-Christ et de tout un chacun.

phase nzimba

Les éléments fondamentaux dans la création de la vie, le sang caractéristique de la femme et le sperme principe vital de l'homme, sont décrits dans cette phase. Les étapes de la naissance comprenant la coupure du cordon ombilical qui relie l'enfant à sa mère et la sortie du placenta sont racontés au *nzimba*, symbole de la salle d'accouchement.

Ezigo za miwando za tela atön

Toute femme a du sang pour enfanter, la naissance commence par le sang

Evanga ngadi aduma metombo tare

Une femme est réglée, puis l'homme s'est couché sur elle, l'ovule est fécondé et a donné naissance à un enfant.

Motenendé / ndzé / enigo / megombo

glissant / chemin / indirect / sang

Le chemin de la naissance est rendu glissant par l'éclatement de la poche d'eau (placenta).

Mi ango / édzanga

faire face / souffrance terrestre

Edzanga, c'est la souffrance terrestre. Une fois que l'enfant naît, il fait face à la souffrance dont la première souffrance est la coupure du cordon ombilical (ba tsik ngo'o).

Les deux autres phases décrivent l'arrivée de l'esprit de Jésus-Christ sur terre : au moment où il rentre dans le ventre de Marie, puis au moment de l'accouchement renvoyant également à la naissance de tout humain. Cette étape constitue pour les initiés l'étape clé qui a fait basculer la seconde génération humaine symbolisée par la génération de Noé à la génération de Jésus-Christ qui a permis de sauver l'humanité en réunissant les vivants et les morts.

Lors de l'accouchement, deux éléments symboliques, le cordon ombilical et le placenta possèdent chacun, selon les initiés, un équivalent spirituel qui accompagnent chacun de nous lors de notre séjour sur terre.

phase obango

kombo a chanja bitö

Dieu s'est souvenu de nous, maintenant il va envoyer Jésus-Christ.

phase ngoma

tare / zame / zak / kuru mbè

Père / Dieu / viens / ouvrir la porte

« Pardon Père Dieu, ouvre nous la porte, nous sommes dans l'obscurité ». Ceci est la prière que les morts faisaient quand ils étaient aux Limbes. Avant la naissance de Jésus-Christ, la résurrection n'existait pas. Tous les morts étaient aux Limbes.

Enking / onen / wa sö / misobo

cortège / spirituel / vient depuis / mer (entre les morts et les vivants).

Lors de la naissance de Jésus-Christ, son esprit s'est détaché du ciel pour arriver dans le ventre de sa mère. Le cortège spirituel composé des archanges, des séraphins, des chérubins, des anges, de tous les bons esprits, a accompagné l'esprit de Jésus-Christ jusqu'à la mer « misobo napaye » qui se situe entre la vie spirituelle et le ventre de sa mère. Il l'a ensuite traversé seul. Tout le monde traverse toujours cette mer.

Ngoma / egingola / misengé / ndzambi apongo

Jésus-Christ, esprit, bébé / tombé / ventre / saint esprit

Il est rentré dans le ventre de sa mère.

Mikongo / ngadi

tourbillon / force de la naissance (la sienne et celle de sa mère)

Au moment de l'accouchement, l'enfant se retourne en faisant un tourbillon dans le ventre. C'est cette action là qu'on appelle mikongo ngadi, l'action de basculer la tête en bas et les pieds en haut pour sortir. L'enfant ne sort pas par les pieds, il sort toujours par la tête.

phase obango

Manunguna mintobo mavanga ké monga

C'est l'ouverture de la porte de la naissance

Silayol manunguna mintobo

L'enfant naît par la tête

phase ngoma

tare / zame / mon abiale / yia

Père / Dieu / enfant / est né

L'enfant est né ! il est déjà aux mains des accoucheuses. La naissance de Jésus-Christ s'est passée dans une étable. Les bergers ont également été témoins de la naissance de Jésus-Christ. En regardant dans le ciel, ils ont vu des anges qui chantaient les louanges « zana » pour la naissance du Christ, c'est l'Annonciation.

ndong / nköle / bia moyanga

on coupe / cordon / ombilical

On coupe le cordon ombilical au moment de l'accouchement. Puis, on en coupe un bout et on l'accroche sur un bambou ou un bananier. Le cordon se métamorphose alors en ange gardien, esprit qui est à côté de toi et qui enregistre tout ce que tu fais. C'est un esprit à ton image mais qui est propre et lumineux.

kudima / edzamba / dzanigele / dikenge / mankadi

enveloppe / ensemble / venir / il est / en direct avec toi

A la naissance de l'enfant, on prend le placenta et on le cache pendant trois jours sous le lit de la femme qui a accouché. Ensuite, les accoucheuses le prennent et l'emportent dans la forêt, à quelques mètres du village, et l'enterrent. Le placenta prend alors la forme de l'enfant spirituellement.

Le placenta est également un esprit, tu ne le vois pas mais lui il te voit. C'est ton double dans la vie spirituelle. Tu peux le voir uniquement le jour de ta mort, ou le jour de l'initiation.

Spirituellement, il habite dans ta maison que tu habiteras après ta mort, si tu « travailles » bien ici bas. Chacun d'entre nous possède une maison spirituelle.

kombi na / musingi / melak / mè tsania

Dieu / répandre / nouvelle / monde

Dans le temple, on a annoncé spirituellement et physiquement que le Christ, le Sauveur est déjà sur terre. C'est un esprit mais c'est également un homme.

Mort

Les textes des répertoires vocaux de la nuit de la mort racontent alternativement le chemin qui mène chacun de nous et celui qui mène Jésus-Christ à l'étape cruciale de la mort.

phase nginda

Mane nima mane nima ka : diba dio eh yé diba dio menganga ma pasa wa otsine

Au moment de la Pâque, un ange a parlé à Marie par l'intermédiaire d'un oiseau « mvele kuma » et a dit : « marie, ton fils est prêt à mourir ».

Oh oh oh disumba nima oh monganga mapasa wo tsina motunga : endembé kara nago obango nago tenan dzaï.

Lorsque Marie a eu en vision la manière dont on a arrêté son enfant, elle s'est effondrée et a pleuré.

Ké badia to mendia yé tuma : wo oh mendia tuma

On lui a donné la croix à porter.

Ké badi to mendia : tu mébagondia

En portant la croix, il est tombé trois fois. La troisième, il était sur la montagne appelée « le calvaire ».

Kula ké bando yè : a ba ne mbè kula ké bando

On a clouté d'abord la main droite, ensuite la main gauche et ensuite les deux pieds de Jésus-Christ sur la croix.

Maviga maviga : disumba abiga otang otang

Jésus-Christ se confesse, avant de rendre l'âme.

Maviga maviga : disumba abiga ébando

Jésus-Christ énonce sa généalogie avant de rendre l'âme.

La généalogie symbolise le chemin de la vie.

phase nzimba

Mebengo / tatenandi

l'homme / tiraillement

Les morts tirent d'un côté et les vivants tirent de l'autre côté.

Ngomba yi ngomba yi ma : ezigo zamokaba ngombayi ngomba yi ma ezigo zamokaba

La naissance prend le sang et la mort transforme le sang en esprit

Ebando ébando monganga

Maintenant tu souffres

Monganga ma bèk na béwo monganga

On t'a rendu malade, cela te conduit à la mort.

A yia yia mwé ayia monganga

Tu souffres à l'intérieur de la tombe. Il faut faire une confession avant de pouvoir sortir le troisième jour.

phase otanga nzimba

La phase *otanga nzimba* correspond au moment où le mort est dans la tombe et doit confesser tous ses péchés au *kambo* avant de pouvoir sortir de la tombe le troisième jour et partir vers le monde spirituel.

**Metanga yé metanga yé : oh oh nzimba kökö nzimba ba yé nzimba tato nzimba mintobo
nzimba nzimba me mana tanga disumba**

Tout cela se passe dans la tombe. Chacun a un kambo qui fait le bilan des actions réalisées sur terre.

Me menatanga yé disumba : disumba me menatanga

J'ai fini de faire le bilan de ma vie terrestre

Ma nunguna mendabo di böpiö : ma nunguna mendabo

La porte est située au-dessus de ta tête, là où l'esprit sort.

Ma nunguna tsombö na mepango : ngé ngé ngé ma nunguna tsombö na mepango ngé ngé ngé

Après le bilan, la porte de la vie spirituelle est ouverte.

phase ngoma

La phase *ngoma* présente dans la cérémonie réalisée en 2008 plusieurs textes racontant l'initiation de Jésus-Christ devenu chrétien, se faisant baptiser et rassemblant autour de lui ses disciples. Sa vision de la vie spirituelle grâce au bois sacré lui permet de voir ce qui l'attend après sa mort.

Mene / banzi

Je suis / initié

Jésus-Christ est devenu chrétien en se faisant baptiser par Jean-Baptiste.

Ensuite il a commencé son travail, celui de recruter ses disciples. Un jour, il se promenait avec ses disciples, et leur posa une question. « Qui suis-je? Comment je m'appelle ? »

Les disciples répondirent : Elie, Moïse, Abraham...

L'Esprit-Saint descendit sur Simon, l'un des disciples, avec la bonne pensée, et il répondit à son tour : « tu es Christ, le Sauveur qui a la vie éternelle ».

Jésus-Christ comprit que la réponse de Simon avait été donnée grâce à la force spirituelle. Il dit : « Je suis le Christ Sauveur, et toi tu n'es plus Simon, tu es Pierre. C'est toi qui va garder la porte de la maison spirituelle, et du ciel. Tu seras le gardien du passage des morts entre la terre et le ciel ».

meyena / mayeke

j'ai vu / la vie éternelle

Jésus-Christ a emmené ses disciples en haut d'une colline. Il s'est agenouillé et a commencé à prier en regrettant la mort qui l'attend. Il pria : pardon, Père dieu, peux-tu m'aider, la mort là, elle est trop pénible.

Dieu comprit et exauça la prière, il envoya deux esprits. Moïse et Elie descendirent du ciel avec un verre de la vie éternelle : dans le verre, le bois sacré. Ils dirent à Jésus-Christ :

« bois, bois tout ce qu'il y a dans le verre, c'est tout ce que nous pouvons te porter comme secours ». Jésus-Christ but le verre en entier. Au moment où il but, son esprit changea, ses yeux et ses oreilles s'ouvrirent et il vit la vie spirituelle. Il eut la vision du trône qui l'attendait après la mort.

bitu mön nzambi apongo

Dieu a envoyé l'Archange Michel et a enlevé l'âme de Jésus-Christ.

Renaissance

Enfin, la nuit de la renaissance présente des textes des chants racontant la dernière étape du chemin de la vie et de la mort, la renaissance spirituelle et la résurrection de Jésus-Christ.

phase nginda

La phase *nginda* décrit ici l'unique tourbillon « évéa » réalisée par tout un chacun entre le ciel et la terre. Il constitue l'inverse du tourbillon réalisé par l'enfant dans le ventre de sa mère lors de la naissance. Le chemin de la vie et de la mort a un début et une fin. Il commence et se termine au ciel qui symboliquement est représenté par le Saint-Esprit « nzambi apongo ».

Evéa évéa nganga asuma évéa

Jésus-Christ est Nganga, il est ressuscité. Tout esprit naît en sortant par nzambi apongo, le Saint-Esprit

Evéa évéa égnépé asuma évéa

Egnépé c'est le chemin de la naissance, de la mort et de la résurrection.

Tu quittes nzambi apongo et tu rencontres dibambia celui qui te donne l'étoile, ton destin. Il t'envoie après chez Nyingone Mebeghe la toute première femme. Elle est assise à « Etam » où il n'y a que le sang et sa ceinture de grelot.

Evéa évéa nganga aduman évéa

L'esprit est né. Jésus-Christ est né comme tout le monde.

Evéa évéa monga asuma évéa

C'est le bilan de tout un chacun après la résurrection

phase otanga nzimba

La phase *otanga nzimba* raconte le moment où l'esprit sort de la tombe.

Apindji é yé : ébongo ébongo apindji é yé ebongo ébongo apindzi

La foudre s'abat sur la tombe par trois fois.

Kombi yé kombi yé : obango obango kombo oh oh obango obango kombi yé

Jésus-Christ arrive dans la vie éternelle.

Malongla kobane : kombo atélé ya kombo

Jésus-Christ qui est kombo a ressuscité avec les Saints, ce cortège s'appelle kobane.

phase ngoma

La phase *ngoma* décrit le chemin que réalise tout esprit de la tombe jusqu'au ciel. Ce dernier doit traverser la mer divine qui sépare les deux mondes. Le cortège des entités spirituelles attend l'esprit pour l'accueillir. Pour pouvoir traverser cette mer, l'esprit doit réciter sa généalogie afin que les entités spirituelles de l'autre côté de la mer puissent le reconnaître. La pirogue divine vient ensuite le chercher pour l'emmener vers le monde spirituel.

Sur le plan de l'histoire de Jésus-Christ, les textes racontent le moment où Jésus-Christ est sorti de la tombe, le troisième jour après sa mort. Il fut le premier à ressusciter et avant de monter au ciel, il a prié l'Esprit-Saint.

menganga / moya / nima / na kombo

j'ai fini / mon travail / je suis / mort

Lorsqu'un homme meurt, il part avec tout son pouvoir, sa gloire, toute sa force, et son nom n'existe plus. Il n'existe plus sur terre. Il reçoit la grâce, le bénéfice de son travail.

Egnépé / mavika / misobo

Mère, l'Esprit / arrive / mer spirituelle

L'esprit a commencé la marche. A la mort, le sang retourne chez Ngondo (Egnepe) et l'Eau retourne dans la mer spirituelle.

mekuga / ki / minssobo dignoy / napaye

Je veux / aller / traverser la mer / divine

Je veux arriver à misobo, je veux arriver à la mer qui est entre la vie spirituelle et la vie terrestre.

Enzamba / maviga oh

Cortège / il est arrivé

Quand tu es à « misobo napaye », le cortège est arrivé à la mer, mais il n'a pas traversé, il est en face, de l'autre côté. Toi, tu es du côté terrestre, tu dois faire avant la confession, réciter ta généalogie : Ebando a koto.

nkili / ébando / na'a, / ébando / na'a / oh

cri divin / généalogie / tel / engendrera / tel

Dieu et les esprits purs sont de l'autre côté, ils vont écouter la généalogie de ta famille. Tous les gens qui sont morts et qui sont toujours là pour t'accueillir vont écouter ta voix.

Ils vont te reconnaître par la généalogie ebando a koto musingi.

kombi / na / musingi / ribengo / na

esprit / de / Dieu / détache / la pirogue

Pour traverser il te faut la pirogue spirituelle mbongo, cette pirogue là n'est pas avec toi, elle se trouve de l'autre côté, du côté spirituel.

Dieu va envoyer l'esprit kombi na musingi pour détacher la pirogue de l'autre côté. Cette pirogue va venir te chercher.

mikongo / mi / ngadi

tourbillon / de / l'esprit

Le tourbillon que fait l'esprit lors de la renaissance.

tare / zame / mone / awomé ya

Père / Dieu / enfant / ressuscité

Le troisième jour après l'enterrement de Jésus-Christ, des femmes ont vu le miracle de sa résurrection. Ce sont elles qui ont diffusé la nouvelle.

minanga kundi / meküa mboka

Jésus-Christ / s'est retrouvé dans la vie

Avant la naissance et la mort de Jésus-Christ, les vivants ne voyaient pas les morts. Et les morts ne voyaient pas la vie spirituelle.

C'est Jésus-Christ qui a permis aux morts de ressusciter. Il fut le premier à ressusciter, et est sorti avec d'autres morts, d'autres esprits.

Engongol / tare / zame / maye / ke / edzo

Pitié / Père / dieu / je vais / au / ciel

Avant de monter, il a d'abord prié. Il était en communication avec l'Esprit Saint pour demander la force spirituelle de son père. C'est son père qui lui a donné la force de monter physiquement. Les disciples et certaines personnes ont été témoins de la montée au ciel de Jésus-Christ grâce à la force du Saint-Esprit.

Thèmes spécifiques à la description de la cérémonie

Les thématiques de certains répertoires ne portent pas directement sur les trois thèmes de la naissance, de la mort ou de la renaissance mais plus précisément sur la description des événements qui ont trait au rituel lui-même. Ainsi, les textes des deux chants composant le répertoire de la phase *dzi ebogha* décrivent respectivement la bénédiction de l'*ebogha* et la distribution du bois sacré par le *nganga* aux initiés.

Lors du retour au temple des initiés pour les nuits de la naissance et de la mort, les initiés chantent textuellement : « allons dans le temple ! » ou « Esprits présents à la réunion, rentrons dans le temple pour continuer la prière ! ».

Enfin, la thématique des deux dernières phases « ngoma » et « obango » concerne l'annonce de la fin de la cérémonie et l'adieu des initiés aux Esprits.

La phase *obango* présente plusieurs pièces annonçant la fin de la cérémonie, demandant à chaque esprit de repartir. Voici quelques exemples de pièces avec leur traduction.

- Me yia yia : yia ! yia !

C'est la fin de la cérémonie.

- Di yé bé ya ngombi : yo bé wa di yébé

Chaque esprit prend le chemin de chez lui.

La phase *ngoma* comporte plusieurs pièces annonçant également le départ des esprits, ceux des femmes et ceux des hommes.

-Nking wa ke misobo ayat

Le cortège spirituel est en train de repartir. On chante nking wa ke misobo ayat, pour dire adieu à ses esprits.

-Ngondo aka wonda

Les femmes sont parties (Ngondo, Nyingone mebeghe, Eve, Maria et la mère de tout un chacun). On accompagne d'abord la femme vers Etam, la cuisine des femmes.

-Tita miwandzi monga ka

Les hommes (nganga, nzambi ye mebeghe, le Créateur, Adam, Noé, Joseph, le père de tout un chacun) rentrent. Les initiés se dirigent vers etam nganga.

4.3.2 Actions non concomitantes aux pièces musicales

Les actions linguistiques qui précèdent et concluent les pièces et phases rituelles ont pour vocation, à travers la récitation des textes, de rassembler les initiés au cours de la cérémonie et, de marquer leur appartenance au culte du *bwiti* à travers les thématiques fédératrices telles que le chemin de la vie et de la mort, la création divine et celle de la vie, ou encore la découverte du bois sacré, l'*ebogha*.

Les deux formules « naki naki » et « yé yé » concluent les phases *nginda*, *nzimba* et *otanga nzimba*. Ces trois phases correspondent aux moments symboliques où les initiés incarnent les entités spirituelles et leur participation à la cérémonie. La phase *nginda*, caractérisée par la danse groupée « marche à pied » marque l'entrée symbolique des initiés dans le temple et mime l'arrivée des entités spirituelles à la cérémonie. La phase *nzimba* correspond au lieu de rassemblement des initiés qui se préparent à l'ouverture des portes de la cérémonie et à l'accueil des entités spirituelles. Enfin, la phase *otanga nzimba* qui a lieu uniquement lors des

nuits de la mort et de la renaissance, symbolise la rentrée définitive des initiés dans le temple et le moment où le corps du défunt est dans la tombe avant de renaître spirituellement.

La formule « naki naki » qui conclue la phase *nginda* de chaque nuit, le *nzimba* de la nuit de la naissance et *l'otanga nzimba* de la nuit de la mort, est entonnée et récitée par le *nganga* en alternance avec l'assemblée des initiés. Cette formule parle du *bwiti* dont l'objet principal concerne le chemin de la vie et de la mort, et surtout celui de la mort, dont le secret n'est connu que par les initiés du *bwiti*. Ce secret permet de distinguer le bien du mal, représenté par les sorciers. Les initiés qui partagent la connaissance de la mort et celle de la souffrance terrestre demandent à Dieu la grâce.

La formule « yé yé » concluant la phase *nzimba* de la nuit de la naissance et la phase *otanga nzimba* des nuits de la mort et de la renaissance est récitée uniquement par les femmes avec pour soliste la *yombo*-mère. Cette formule appartient aux *yombo* et renvoie à *Nyingone*, la femme-ancêtre mais également à toutes les femmes. Elle évoque ce que la femme représente à la fois au niveau du culte du *bwiti*, de la Création et de la vie. La formule évoque ainsi la découverte de l'*ebogha* par la première femme initiée, symbolisant l'origine du culte du *bwiti*. La foudre qui a cassé l'œuf divin, où sont sortis les trois dieux, représente l'origine de la Création. Enfin, l'univers se divise en deux mondes représentés respectivement par l'homme et la femme : cette dernière symbolise la naissance terrestre à travers le vagin, le sang, mais également le mal, la mort qui touche aux choses de la vie terrestre, tandis que l'homme représente la vie spirituelle, le ciel, le bien et le Dieu créateur. Enfin, la formule accompagnée pour l'une des réalisations d'une position accroupie des initiées en cercle autour de la *yombo-mère* symbolise les secrets que la femme conserve en son sein.

Le texte récité à la fin de la prière *Ngoma* constitue la prière collective qui s'adresse à Dieu. Il témoigne de leur amour et fidélité à la gloire de Dieu, et de la bénédiction de l'*ebogha*, clé de la vie éternelle.

La formule ci-dessous comprend le texte en *popi* avec la traduction littérale suivie de la signification globale du texte :

Tare zame / ma sumo / we né / ewöm me yu iyia / ne édendeng ndzia

Père dieu / je t'embrasse / avec ton / bras droit / lumière éternelle des cieux

Mesimba / mebè / megnege me édendeng / émor / ake / same / zame / étam.

Mauvaises / pensées / l'amour spirituel / celui / qui / adorera / Dieu / lui même

Ake yeme / e yombo / ne / ke / ening / éne / mbè mbè.

Il va vivre / longtemps / et / il / mourra / et vivra / dans la lumière, vie éternelle.

Ening : / ewuma / édendeng / bine / bore / bébé / bine bot be mvé

La vie / la gloire / lumière / nous / sommes / mauvais hommes / et bonnes personnes

Dege / emam / biabo / mou atara kon more mbö / akal bidzia / abua

Regarde / choses / que nous faisons / l'un ne trahira pas l'autre / parce qu'on a mangé le bois amer

Na / bi / ke / bua / ne de ne ke ening éne mbè mbè

Là / on / va / progresser / jusqu'à la vie éternelle

Père Dieu, nous te glorifions pour ta main droite et ta lumière, les mauvaises pensées et l'amour spirituel (l'amour de la lumière).

Celui qui va t'adorer va vivre éternellement jusqu'à la vie spirituelle.

« La vie spirituelle, la gloire, la lumière ».

Nous sommes des féticheurs. Nous sommes aussi de bons esprits. Regarde tout ce que nous faisons, personne ne doit trahir l'autre.

Pourquoi ? Parce que nous avons mangé le bois sacré et nous allons en bénéficier jusqu'à la vie éternelle.

Enfin, la formule « *nzambawè* », utilisée de manière récurrente au cours de la cérémonie pour introduire et conclure la majorité des pièces musicales, sert à fédérer les initiés au cours du rituel. Elle permet à celui qui entonne cette formule d'attirer l'attention des initiés sur l'action

qui va se dérouler. Elle sert également aux acteurs à demander la parole et l'écoute à la communauté.

Cette formule se décline en trois variantes intimement liées aux thématiques de la naissance, de la mort et de la renaissance. Chaque formule comporte une première strophe caractérisant la séquence nocturne à laquelle elle est associée et une seconde strophe commune aux trois variantes.

Pour la nuit de la naissance, la première strophe se compose de deux mots répétés en miroir : « nzambawè » signifie « la parole est née de la Pensée de Dieu » et « tsengédoye » représente le silence qui entraîne l'attention.

La formulation du texte par les initiés reproduit la Création, où la parole qui découle de la Pensée de Dieu s'est transmise dans le silence.

« nzambawé : tsengédoye ;
tsengé doye : nzambawé »

La formule de la nuit de la mort présente quant à elle l'appel de chaque initié vivant et mort à faire silence (bokaye !) et porter son attention à ce qui va suivre.

« Banzi » désigne l'initié débutant, « nima » est l'initié confirmé et « kombo » est l'initiateur. « Menganga » signifie « les esprits ». On remarque une répétition en miroir pour le segment « banzi nima na kombo ».

« banzi nima na kombo menganga bokaye : hai !
kombo nima banzi menganga bokaye : hai ! »

La formule de la nuit de la renaissance présente les mêmes mots clés mais répétés deux fois en miroir. Cette répétition de « nzambawè » et de « tsengédoye » représente la deuxième naissance, celle de l'esprit du mort qui rejoint la vie spirituelle.

« nzambawé, nzambawé : tsengédoye, tsengédoye ;
tsengédoye, tsengédoye : nzambawé, nzambawé »

La deuxième strophe commune à chaque formule renvoie aux deux principaux symboles d'appartenance à la communauté : le bois sacré (eboga), amer (mandondé) et la pensée divine (malonandé kaso) de l'Esprit Saint (nzambi apongo) qui est à l'origine de tout ce qui existe sur terre.

« Eboga ngobé : madondé makido ;
mandondé makido : eboga ngobé ;
Malonandé kaso ;
malonandé kaso : nzambi apongo hein, hai! »

5. Interprétation symbolique du matériau musical

Différents attributs symboliques sont associés au matériau musical dans le rituel, non seulement au niveau des instruments de musique mais également au niveau du matériau musical lui-même.

Instruments de musique

Chaque instrument de musique occupe au cours du rituel une place et un moment bien distinct qui corrobore les différentes phases rituelles. Au cours de la performance, la mise en scène des entités spirituelles sur la scène rituelle est à la fois représentée par les initiés et par certains instruments de musique. Ainsi, l'arc musical, l'ensemble des instruments à percussion, la harpe et la poutre frappée marquent les différents moments du rituel à travers les valeurs symboliques qui leur sont associées.

Le *nzimba*, nom polysémique renvoyant à la fois à la phase et à l'espace rituel, symbolise la salle de l'accouchement, où le jeu de l'arc musical représente l'origine de la Création et de la vie. Le bois courbé symbolise la moitié de la coquille de l'œuf divin. La liane de l'arc musical symbolise le fil de l'araignée qui a fait descendre l'œuf divin mais également le cordon ombilical entre la mère et son enfant. Le jeu de l'arc musical symbolise la Pensée primordiale et corollairement la Création.

Lors des phases *otanga nzimba* et *obango*, l'ensemble des instruments à percussion participe à l'effervescence des actions rituelles qui sont représentées sur la scène rituelle, notamment la présence des esprits et des entités mythiques.

La phase *ngoma* met en scène la harpe et la poutre frappée, deux instruments importants du rituel dont les valeurs symboliques renvoient au mythe d'origine du culte et au mythe de la Création : la harpe anthropomorphe, représentant la première femme initiée sacrifiée, est le transmetteur entre le monde des vivants et des morts. Elle préside la cérémonie dans le *mebongo*, scène musicale qui symbolise à la fois la tête du corps humain couché et le ciel, incarné par le temple, au côté de la poutre frappée dont les trois musiciens incarnent la Trinité, Dieu scindé en trois personnes.

Au sein de la structure de la harpe on retrouve la dichotomie masculin / féminin associée respectivement à la dichotomie vie / mort. La main droite, symbolisant le masculin, joue les quatre premières cordes du bas (les plus graves), tandis que les quatre autres cordes jouées à la main gauche (les plus aiguës), symbolisent le féminin. La couleur rouge (*éve le*), renvoyant au sang des menstruations, et le blanc (*efum le*), représentant le sperme, symbolisent respectivement le féminin et le masculin. De même, l'étoile représente le jour, l'homme et renvoie au ciel tandis que la lune évoque la nuit et la femme. La troisième couleur, le noir, figure la mort.

Matériau musical

Les deux principaux instruments de musique, l'arc musical et la harpe, expriment également au niveau du matériau musical lui-même plusieurs significations symboliques. Ce phénomène se retrouve au niveau de deux paramètres musicaux : celui du système scalaire et celui de la structure formelle des deux instruments de musique.

L'échelle principale que l'on retrouve de manière récurrente au sein des différents répertoires correspond à celle des deux instruments mélodiques qui possèdent un rôle symbolique fort dans la création du mythe d'origine du culte.

L'analyse musicale de Pierre Sallée, dans sa thèse sur l'arc musical et la harpe pratiqués au Gabon démontre que le lien symbolique exprimé dans les mythes d'origine des deux instruments de musique du culte du *bwiti* se retrouve être exprimé dans la théorie musicale endogène. Cette démonstration élaborée par Sallée est pertinente dans notre cas d'étude. La relation symbolique entre les deux instruments dans le culte du *bwiti* pratiqué par les Fang de la communauté « disumba mongo na bata » est également exprimée à la fois dans les mythes d'origine des instruments de musique et au niveau du système scalaire. Ainsi, selon le mythe d'origine des instruments de musique, l'arc musical symbole du commencement, de l'origine de la vie mais également de la Pensée a donné naissance à la harpe anthropomorphe qui représente *Nyingone* ou encore la première initiée sacrifiée.

La symbolique associée aux deux instruments de musique mélodiques (l'arc musical et la harpe) est exprimée également au niveau de la structure formelle et de la conception des pièces des deux types de répertoires.

L'alternance entre partie vocale et partie instrumentale se caractérise de deux manières distinctes entre l'arc musical et la harpe. La partie des harmoniques produites par l'arc musical reproduit la courbe mélodico-rythmique de la partie vocale avec des transformations.

Tandis que la période de la main droite de la harpe qui réalise la partie mélodique ne reproduit pas la période de la partie vocale, seulement certains segments.

Ce procédé de conception des pièces à la fois au niveau de la structure formelle et du contenu mélodico-rythmique renvoie aux fonctions rituelles des deux instruments de musique : celle de représenter l'univers *bwiti* et celle de communiquer avec le monde spirituel. L'alternance entre partie vocale et instrumentale laisse entendre le jeu seul de l'instrument qui possède une valeur symbolique forte dans l'univers *bwiti* :

- Le jeu de l'arc musical représente la Pensée primordiale, et au niveau de la pièce musicale, il reproduit la pensée du musicien, le chant de la partie vocale.
- Le jeu de la harpe communique avec le monde spirituel, en reproduisant certains segments de la partie vocale et implicitement le texte qui lui est associé.

Enfin, du point de vue de la métrique, le jeu d'ambivalence entre subdivision binaire et ternaire exprimée à la fois au niveau des parties vocales et instrumentales et au niveau de la matérialisation du jeu des hochets et grelots trouve son origine dans l'univers symbolique du *bwiti*. L'ostinato rythmique (triolet de noires) exécuté aux hochets et aux grelots et l'intégration de rythmes ternaires au niveau des parties représente au niveau sonore la trinité. Le chiffre 3 renvoie à la Trinité, c'est-à-dire selon le mythe de la Création, au Dieu scindé en trois personnes. Nous verrons que ce chiffre 3 est également exprimé dans le rituel au niveau des éléments d'autre nature, notamment au niveau corporel.

6. Interprétation symbolique du matériau corporel

Dans le rituel, le corps participe à la représentation de l'univers *bwiti*. Les initiés, dont plusieurs occupent un rôle central dans le déroulement de la cérémonie, incarnent les entités mythiques et spirituelles. Quatre acteurs principaux dirigent la cérémonie. Il s'agit du *kombo*, du *nganga*, de la *yombo*, et du *kambo*. Ces acteurs ont une fonction et un emplacement dans le temple spécifiques. Trois des acteurs symbolisent la Trinité qui se compose du Créateur (*kombo*), du Transformateur (*nganga*) et de la Conservatrice (*yombo*). La quatrième entité est l'Archange Michel, incarnée par le *kambo*.

Le statut des acteurs définit la disposition spatiale des initiés dans le temple. Leur emplacement dans le temple ou au *nzimba* suit les quatre points cardinaux de l'univers *bwiti*. Nous rappelons que les quatre points cardinaux le nord, l'est, le sud et l'ouest sont respectivement symbolisés par le Créateur (incarné par le *kombo*), le Transformateur (incarné

par le *nganga*), l'Archange Michel (incarné par le *kambo*) et la Conservatrice (incarnée par la *yombo*).

Le statut des acteurs définit également la position des initiés au sein des dispositions spatiales lors des séquences para-musicales ou non-musicales. Ainsi, que ce soit pour les dispositions en file ou en cortège, les *kambo* sont toujours placés en derniers, en raison de leur rôle protecteur. Les *kombo* les précèdent. Les *yombo* sont, quant à elles, entre les *nganga* qui mènent la chorégraphie et les *kombo*. Pour les dispositions en ligne, la dichotomie masculin / féminin structure la disposition des acteurs : les *kombo* et *nganga* sont du côté des hommes et les *yombo* du côté des femmes.

Le statut des acteurs structure également l'ordre des services réalisés par la *yombo* ou le *nganga* au *nzimba* auprès de l'ensemble des initiés tels que l'application de la pâte de padouk, de la pâte de kaolin, la distribution des jeunes pousses de palmier ou encore le maquillage. Ainsi, les services au *nzimba* se font toujours dans l'ordre suivant : *kombo* et ses deux servants, le *béti* et ses deux servants, le *kambo* et ses deux servants, la *yombo* et ses deux servantes et enfin le *nganga* et ses deux servants.

Les quatre points cardinaux qui définissent l'univers *bwiti* représentés au niveau du temple mais également au niveau de la chambre de la naissance et de la mort (*otunga*) ainsi qu'à la salle de réunion (*nzimba*) régissent les parcours des séquences dansées et non dansées. Par exemple, dans la phase *dzi ebogha*, le *nganga* va saluer les quatre points cardinaux afin de bénir l'*ebogha* avant de le distribuer aux initiés.

La dichotomie gauche / droite associée à la symbolique du corps couché sur le dos incarné par le temple est structure également le corps des initiés. Ainsi, le côté droit du temple (en regardant vers la sortie du temple) évoque le bras droit tandis que le côté gauche représente le bras gauche. Cette dichotomie symbolique masculin / féminin structure à la fois la disposition des acteurs, le sens du parcours et des gestes.

L'ensemble des initiés sont placés dans le temple ou au *nzimba* selon cette dichotomie : à droite sont placés les hommes et à gauche sont disposés les femmes.

Le corps de chaque initié est structuré selon la dichotomie droite / gauche au niveau de l'orientation des parcours et pour certains types de gestes. Ainsi, que ce soit les parcours ou les figures dansées, l'orientation du corps de chaque initié va toujours de la gauche vers la droite. Par exemple, la danse *obango* qui symbolise le tourbillon que réalise l'esprit lors de la

naissance et de la mort se base sur un tour-pivot du corps de la gauche vers la droite. Lors des séquences dansées en file entre le temple et l'extérieur, l'entrée dans le temple de chaque initié est marquée par une rotation sur lui-même de la gauche vers la droite. De même, la forme des parcours va toujours de la gauche vers la droite.

En outre, l'axe longitudinal qui divise le temple en deux selon la dichotomie masculin / féminin possède plusieurs règles spécifiques. Il ne doit pas être traversé par les initiés. Il constitue le chemin de la vie, de la mort et de la renaissance. Le passage d'un côté à l'autre du temple doit se faire derrière le poteau central. La signification de cette interdiction s'explique notamment lors de certaines séquences où apparaissent les trois *nganga* devant l'autel qui représentent la Trinité. Lorsqu'ils sont orientés face à l'autel, c'est-à-dire dos au poteau, l'interdiction de passer derrière eux signifie qu'on ne peut passer dans le dos de Dieu.

Outre la dichotomie masculin / féminin, les parcours, les types de gestes et la disposition spatiale des initiés symbolisent les trois étapes du chemin de la vie et de la mort (la naissance, la mort et la renaissance), selon les plans biologique et liturgique.

Lors des parcours des danseurs, le cheminement des différents lieux rituels symbolise les trois étapes du chemin de la vie et de la mort que sont la naissance, la mort et la renaissance : le *nzimba* (salle d'accouchement), l'*otunga* (la chambre de la naissance et la tombe), le poteau central (chemin de la vie et de la mort), le centre du temple (le centre de l'univers) et l'autel (le trône, la porte du ciel).

Les objets rituels et certains types de gestes réalisés lors de la phase *nzimba*, symbolisent les éléments fondamentaux de l'étape de la naissance que sont le sang, le sperme et le cordon ombilical. Ainsi, lors des pièces « *ézigo za miwando* » (nuit de la naissance) et « *ngumba yi ngumba yi* » (nuit de la mort), la *yombo* marque d'un trait rouge le front de chaque initié avec la pâte rouge préparée à partir de la sciure de bois de padouk. Cette action symbolise le sang des règles de la femme, élément constituant vital de tout corps humain et également la trace que possède le nouveau-né sur le visage lorsqu'il est passé par le vagin de la femme.

Les pièces « *évanga ngadi aduma metombo* » (nuit de la naissance) et « *di vanga di vanga* » (nuit de la mort) sont caractérisées par l'application par la *nganga* d'un trait blanc sur le front de chaque initié avec la pâte blanche préparée à partir du kaolin. L'application du trait blanc sur le trait rouge, tracé préalablement par la *yombo*, évoque le sperme, principe masculin, qui se mélange au sang lors de l'accouplement. Enfin, les pièces « *égnépé nzambi apongo baka*

molendé mekabana guéya » (nuit de la naissance) et « molendé ya yi molendé ya yi ma » (nuit de la mort) où la *yombo* distribue trois jeunes pousses de palmier à chaque initié. Ces trois pousses tressées et attachées au poignet ou autour de la tête de chaque initié symbolisent le cordon ombilical de la naissance du nouveau-né et corollairement celui du nouvel initié.

Dans un autre registre, du point de vue liturgique, certaines actions corporelles représentent l'annonce de la naissance de Jésus, le Christ crucifié ou encore la renaissance du « Sauveur » que ce soit à travers le type d'acteur mobilisé, de la disposition des initiés ou des types de gestes utilisés.

Par exemple, la pièce « enking wa so misobo » présente plusieurs *yombo* avec deux *kambo* disposés en cortège réalisant une séquence dansée sur place répétée aux différents points cardinaux. Les acteurs mobilisés et le parcours évoquent le défilé des anges accompagnant l'Archange Michel venant annoncer à Marie, la naissance de Jésus.

Dans la pièce « kombo ye dison », le *nganga* imite le Christ crucifié en se tenant debout, appui sur le pied gauche, bras tendus de chaque côté du corps et le pied droit posé sur le pied gauche, avec la jambe droite fléchie. Cette position est l'expression des souffrances endurées par chacun lors du chemin de la mort.

La pièce « nzambi kanda » se caractérise par le cortège mené par le harpiste dont le parcours débute de la chambre de la naissance et de la mort (*otunga*) et marque les différents points cardinaux autour de la chambre puis les quatre points cardinaux inscrits au niveau du temple. Ce parcours symbolise la renaissance du Christ, sa montée au ciel.

La pièce « tare zame möne awome ya » où les *yombo* suivies des *kambo* se divisent en deux files et font le tour de la chambre de la naissance et de la mort, réalisent une chorégraphie autour de l'*otunga*, puis reproduisent le déplacement en deux files à l'intérieur du temple pour finir alignées devant le poteau et répéter la chorégraphie. Cette danse représente le troisième jour après l'enterrement de Jésus, lorsque les femmes après avoir trouvé le tombeau vide symbolisé dans le rituel par la chambre de la naissance et de la mort (*otunga*) ont propagé la nouvelle de la résurrection de Jésus-Christ.

Un autre symbole intimement lié aux trois étapes de la vie et de la mort est le « tourbillon ». Ce schème est repris pour chaque thématique de la naissance et de la mort. Représenté lors des actions corporelles soit par la forme du parcours soit par le type de geste spécifique utilisé dans la danse *obango*, il exprime le tourbillon que réalise l'esprit avant de naître dans le ventre de la mère ou le tourbillon de l'âme qui part dans le monde spirituel lors de la mort d'un initié. Par exemple, la spirale exécutée, lors de la phase *nginda*, par le cortège des initiés

lors du parcours le menant du *nzimba* au temple évoque le tourbillon de l'esprit de l'enfant avant la naissance. Quant à la danse *obango*, exécutée par les *yombo* dans la pièce « mikongo ngadi » lors de la nuit de la renaissance, elle représente le tourbillon de l'âme lors de la renaissance de tout un chacun.

Le dernier symbole représenté fréquemment au niveau corporel est la Trinité. Ce symbole associé au chiffre trois structure différents paramètres corporels tels que le nombre de participants ou encore la structure de certains types de geste.

Par exemple, la pièce « mebakaka nyama » se caractérise à la fin de la pièce par l'apparition de la chambre des *yombo* de deux *nganga* et d'une *yombo* disposés en ligne représentant Dieu, scindé en trois personnes, sorti de l'œuf divin.

Quant aux trois *nganga* qui exécutent une à deux séquences dansées devant l'autel lors de plusieurs pièces de la phase *ngoma*, ils incarnent également les trois personnages divins de la Création.

Les salutations, exécutées aux différents points rituels selon différentes variantes envers la harpe ou entre initiés, se basent sur une même structure ternaire. La séquence corporelle se compose de trois parties identiques au niveau corporel mais dont la direction change à chaque répétition : direction vers la gauche, vers la droite puis au centre. Ces actions de salutation / bénédiction ont une signification de transmission de puissance d'esprit entre un initié à un autre ou entre la harpe et l'initié qui la salue. Le souffle réalisé par l'acteur sur les mains de celui qui le salue représente également la transmission de la puissance de l'Esprit mais également symbolise le vent, origine de la Création.

7. Interprétation symbolique de la performance

Nous venons de présenter que chaque matériau qui participe à la performance présente différents signifiants associés à plusieurs signifiés dont les thématiques principales concernent le chemin de la vie, de la mort et de la renaissance selon différents registres. L'espace et le temps rituels possèdent également un rôle important dans la représentation globale de la performance.

Pour chaque thématique, plusieurs combinaisons de canaux apparaissent. Un symbole peut être exprimé soit par les trois formes symboliques « musique / langue / corps » soit par deux des formes « langue / musique » et « langue / corps » où la langue constitue le noyau central des combinaisons.

Les trois canaux constituent des signifiants distincts dans leur forme et renvoient à une majorité de signifiés communs. La répétition des signifiés à travers les trois canaux est à comprendre au sein d'un système interprétatif où les trois formes symboliques sont complémentaires. C'est bien dans la combinaison des significations de chaque matériau et de leur relation que nous pouvons comprendre le sens global de la performance et les mécanismes de la polysémie inscrite dans la pratique rituelle.

Deux modalités de combinaison des signifiés apparaissent au sein de chaque pièce : soit les signifiés se confondent et se recoupent, soit les signifiés sont distincts mais s'inscrivent au sein d'une thématique commune.

Par exemple, la pièce « mebakaka nyama » de la phase *ngoma* de la nuit de la naissance présente à la fois au niveau musical, linguistique et corporel la jonction de signifiés similaires. Au niveau corporel, les trois *nganga* dansent devant l'autel pendant que le *kambo* tenant la torche (symbolisant la foudre) suit un parcours défini entre le temple et l'extérieur. Une fois rentré, il siffle trois fois et tourne trois fois au centre du temple (pour symboliser les trois coups de foudre) avant de taper la torche sur le sol devant la porte des *yombo* où apparaissent les trois Dieux (une femme et deux hommes) incarnés par une *yombo* et deux *nganga*. Le jeu de la poutre frappée par les trois musiciens symbolise corollairement le tonnerre et le coup de foudre qui a fait éclater l'œuf. Enfin, le texte du chant raconte que « *Mebeghe a employé le tonnerre pour faire éclater l'œuf qui était sous l'eau. Au troisième coup de tonnerre, l'œuf éclata. Les trois divins à l'intérieur de l'œuf qui sont apparus correspondent à l'Esprit de Dieu scindé en 3 personnes : le père, le fils et le Saint-Esprit ou encore le Créateur, le Transformateur et la Conservatrice.*

Les pièces de la phase *dzi ebogha* avec la bénédiction et le service de l'*ebogha* ou celles de la phase *nzimba*, avec notamment les services (application pâte de padouk, kaolin, distribution jeunes pousse de palmier), constituent d'autres exemples caractéristiques de cette première modalité.

La deuxième modalité concerne les pièces qui présentent soit un seul signifié à travers la présence d'un seul signifiant soit des signifiés distincts entre les signifiants.

Le premier cas correspond aux chants non accompagnés d'actions para-musicales ou non-musicales sur le plan corporel. La signification repose donc uniquement sur celle du texte du chant. L'énonciation de plusieurs chants par le *yembé* à la fin de la phase du *nzimba* en est un exemple.

Le second cas présente des signifiés distincts pour les matériaux musical, corporel et linguistique. Ce second cas apparaît régulièrement lorsque plusieurs pièces appartenant à une même phase présentent des signifiants communs au niveau du plan corporel. Ainsi, la signification des actions corporelles se situe à un niveau supérieur de la pièce, celui de la phase voire de la thématique de la séquence nocturne.

Par exemple, dans la phase *nginda* de la nuit de la naissance, l'ensemble des pièces sans l'arc musical se caractérise par un même enchaînement de séquences dansées qui représentent à la fois l'arrivée du cortège des esprits à la cérémonie et le tourbillon que réalise l'esprit lors de la naissance. Au niveau des textes des chants, les signifiés s'inscrivent au sein de la même thématique générale, celle de la naissance. Chaque chant raconte les différents éléments symboliques intimement liés à la naissance comme la femme reproductrice, le parcours de la vie et de la mort où la naissance constitue une étape, ou encore l'origine de la vie sur terre.

Le système polysémique sur lequel se base la performance repose sur un principe d'économie : la signification de chaque performance dépend à la fois de la présence de plusieurs signifiés pour chaque signifiant et de la combinaison de ces signifiés. Ce système polysémique permet de mobiliser des signifiants identiques à plusieurs pièces qui, combinés aux autres signifiants de chaque pièce, apportent un sens différent. En outre, chacun des canaux possède plusieurs signifiés qui dépendent du niveau de compréhension de l'initié. La performance n'est pas perçue de la même manière sur le plan symbolique par l'ensemble des initiés. Les trois formes symboliques présentent chacune différents niveaux de compréhension selon le statut des initiés (avancé ou débutant). Les différents degrés de signifiés pour un même signifiant permettent d'apporter à une même pièce plusieurs niveaux d'exégèse des textes et des actions para-musicales et non-musicales. Nous verrons dans le dernier chapitre que cette construction est intimement liée au rapport au savoir et au secret établi par la communauté.

CONCLUSION – SYNTHÈSE CHAPITRE 3

La performance fait sens au niveau symbolique. Les différents matériaux qui la composent constituent des canaux de significations dont les signifiés se réfèrent essentiellement à la dichotomie naissance / mort selon plusieurs registres. L'espace et le temps rituels possèdent également un rôle important dans la représentation de la performance.

L'interprétation de la performance est définie à partir de la combinaison des significations de chaque matériau et de leur relation. La polysémie inscrite dans la pratique rituelle permet à partir d'un principe d'économie de permettre l'élaboration de plusieurs niveaux de significations à partir de signifiants identiques et du transfert de mêmes schèmes d'une thématique à une autre.

Nous allons voir dans le dernier chapitre que ces différentes modalités sous-jacentes à l'interprétation symbolique de la performance sont intimement liées au savoir rituel, élément essentiel dans la construction identitaire de l'initié.

CHAPITRE 4 – PERFORMANCE ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE

INTRODUCTION

Le dernier chapitre se veut être une mise en perspective des résultats de l'étude de la performance dans le culte du *bwiti* en rapport avec la problématique anthropologique concernant la construction identitaire. De quelles manières un initié du culte du *bwiti* fang se définit-il ou se catégorise-t-il par rapport à un non-initié ? Telle est la question à laquelle nous souhaitons répondre dans un premier temps en révélant les éléments qui participent au processus de construction et d'entretien des frontières entre « banzi » (initié) et non-initié.

Ensuite, nous nous intéresserons au contenu culturel qui participe à la construction et à la caractérisation de la catégorie « banzi » au niveau de la pratique rituelle. De quelles manières la pratique rituelle participe-t-elle au processus d'identification de l'initié avec la communauté à laquelle il appartient ?

À partir des discours et des observations de terrain, le troisième temps concernera la mise en relief des traits bwitistes dans le contexte social et culturel. Il s'agit de rendre compte des critères culturels mis en avant notamment dans la pratique rituelle selon le contexte d'identification.

Enfin, le dernier temps proposera une réflexion plus générale sur le rôle de la performance dans la construction identitaire en anthropologie et notamment en contexte rituel.

1. La catégorie « banzi »

1.1 L'initiation

Le premier élément qui permet de différencier un initié « banzi » d'un non-initié est l'expérience de l'initiation qui marque l'entrée de l'individu dans la communauté initiatique composée à la fois des bwitistes hommes et femmes mais également des esprits et des ancêtres. Le deuxième élément intimement lié au rite de passage est le savoir rituel qui concerne le savoir relatif à la mort et au monde spirituel. Ce deuxième élément sera présenté à la suite de la description des étapes initiatiques. Enfin, la connaissance de la langue rituelle *popi* constitue le troisième élément clé dans la distinction entre *banzi* et non-initié.

Selon le mythe d'origine du culte, l'accès à la connaissance de l'au-delà a été payé par le sacrifice de la première femme ayant découvert la plante *ebogha*. Ce secret a été révélé par les morts aux vivants pour que ces derniers puissent communiquer avec eux. Selon les initiés, le

panthéon du *bwiti* fang comporte trois Dieux regroupés sous le nom de « Trinité ». Le Dieu Créateur a créé l'Univers, la Mère (la Conservatrice) conserve la vie, terrestre et spirituelle et Jésus-Christ (le Transformateur), quant à lui, a transformé la vie en permettant aux morts de monter au ciel et de ressusciter. Lorsque Jésus-Christ mourut crucifié, il descendit aux Limbes et ouvrit la porte du ciel aux morts. Il donna la religion *disumba*, le bois sacré, aux « Noirs » pour qu'ils puissent purifier leurs péchés, et que les morts et les vivants puissent communiquer entre eux.

Mythe d'origine

Selon le mythe d'origine du culte de la communauté *disumba mongo na bata*, les pygmées Becui ont été ceux qui ont découvert les vertus de l'*ebogha*. Le mythe raconte qu'un pygmée nommé *Ndondo* avait une femme *Ekang Mugu* et un frère *Mbale Mbale*. Lorsque *Ndondo* mourut, *Ekang Mugu* resta avec le frère du défunt. Arrivé aux Limbes, *Ndondo* fut choisi par la communauté des morts pour repartir dans le monde des vivants et voir si le miracle de l'*ebogha* pouvait être réalisé.

Ndondo revint dans le monde des vivants au dessus de sa tombe. Il prit ses os et alla les enterrer dans la rivière pas loin du village. Ensuite, il apparut la nuit en songe à sa femme alors qu'elle dormait et lui dit d'aller à la pêche le lendemain. *Ekang Mugu* partit à la pêche *alok*, avec les autres femmes du village, emmenant avec elle le *tan* (filet de pêche en forme d'entonnoir). Après avoir construit deux digues, les femmes écopèrent pour vider l'eau de la rivière et récupérer les poissons. Les femmes ont également cherché dans les trous pour attraper ceux qui s'y étaient réfugiés. *Ekang Mugu* enfonça le bras dans un des trous et saisit un poisson silure qu'elle jeta dans son panier. En plongeant à nouveau la main dans le trou, à sa grande surprise elle sortit un os puis, un à un, tous les os d'un squelette humain, y compris le crâne. À peine les avait-elle déposés au bord de la rivière qu'une civette s'empara de ces os et s'enfuit. *Ekang Mugu* se lança alors à sa poursuite et essaya de l'attraper avec son filet de pêche. C'est depuis ce temps que la civette (*mosingi*, nom initiatique) qui jusqu'alors était toute blanche, a le pelage tacheté. *Ekang Mugu* la suivit jusqu'à un arbre lorsque l'animal disparut. Là elle entendit une voix lui parler. C'était celle du perroquet perché en haut de l'arbre.

« - *Ekang Mugu ! Ekang Mugu !*

- Oui ! répond elle,

- si tu as besoin de cet animal et des choses qu'il t'a dérobées, mange l'écorce des racines de l'arbre que tu trouveras au pied de cet arbre ! »

Elle arracha alors les racines de cet arbuste. Au fur et à mesure qu'elle mâchait les râpures, elle ressentit un goût très amer dans la bouche et se mit à vomir. Puis elle entendit une voix l'appeler, elle leva les yeux au ciel, deux gouttes tombèrent dans ses yeux. Lorsqu'elle ouvrit les yeux, elle se trouva au pays des morts à *Kokonango Nda Ebamba*. À son grand étonnement, son défunt mari se tenait devant elle avec tous les morts.

« Ces os que tu as découverts et qui t'ont amené ici à *Kokonango* sont les miens. Je t'ai confié le secret de l'*ebogha*, il faut que tu me donnes en retour quelque chose à manger ».

Evang Mugu lui laissa le poisson silure qu'elle avait pêché et promis de lui apporter chaque jour de quoi à manger. Les jours suivants, *Mbale Mbale* commença à soupçonner sa femme de le tromper. Aussi un matin, *Mbale Mbale* suivit *Evang Mugu* en brousse. Mais arrivé au pied de l'arbre, la femme avait disparu.

Soudain, l'homme entendit une voix lui parler, c'était le perroquet.

Il lui dit : « si tu veux savoir où est ta femme, mange ce que tu vois devant toi ! »

Mbale Mbale mangea les râpures de racines de l'*ebogha*. En mangeant, il vit d'abord sa femme au pays des morts, puis son frère défunt qui lui dit : « Maintenant, il faut payer pour le secret de l'*ebogha* ! »

N'ayant pas de nourriture avec lui il décida de donner en sacrifice sa femme *Evang Mugu*. *Mbale Mbale* rentra ensuite au village avec les morts et commença à initier les gens du village au *bwiti* et à façonner les instruments de musique tels qu'il les avait vus dans le pays des morts.

Parce que l'accès à la connaissance du monde spirituel a été payé par le sacrifice humain, l'initiation constitue alors pour chaque individu la rançon pour accéder aux secrets de l'au-delà. Les rites initiatiques reproduisent la découverte de l'*ebogha* par *Evang Mugu*. La manducation en grande quantité des râpures des racines d'*ebogha* conduit à la purification du corps et permet la vision. L'application d'une décoction sur chaque œil du candidat permet cette vision et reproduit les deux gouttes d'eau tombées du ciel du mythe.

La vision est la clé de l'initiation. Le voyage que réalise l'initié dans le monde spirituel au cours duquel il rencontre les entités spirituelles et ancêtres lui permet d'acquérir son nouveau nom et de découvrir les réponses à ses problèmes personnels. En effet, l'initiation est rarement un choix réalisé pour des raisons purement spirituelle et religieuse. C'est souvent à la suite d'un problème familial, économique ou de santé que les personnes prennent l'initiative de se rapprocher des initiateurs bwitistes.

Selon les initiés, l'épreuve initiatique permet d'être en relation directe avec les esprits et les ancêtres à travers l'expérience visionnaire. Cette pratique fonde la connaissance de l'au-delà et la croyance en ce dernier. Quelles sont donc les étapes menant à cette connaissance ?

N'ayant pas pu observer une initiation en raison du refus de l'initiateur de la communauté, la description des étapes que nous proposons se base uniquement sur le discours de notre principal informateur Oye N'no Thierry. Les éléments descriptifs sont donc parcellaires et à prendre avec précaution car nous n'avons pas pu les recouper avec notre propre observation. Entre le dire et le faire, beaucoup d'éléments peuvent varier. Cependant, en recoupant les données collectées avec les descriptions réalisées par Mary (1985) il s'avère qu'une grande partie des éléments concordent avec ses descriptions.

L'initiation constitue une forme particulière de la pratique rituelle principale appelée *ngozo*. Toute la communauté participe à cet événement et rejoue les trois étapes initiatiques (la naissance, la mort et la renaissance spirituelle) ainsi que les scènes clés du mythe d'origine de la découverte de l'*ebogha* par la première initiée. Certains rites spécifiques à l'initiation du candidat sont ajoutés au protocole rituel de base tels que l'épreuve du bain purificateur à la rivière dans la journée du vendredi ou encore lors de la deuxième nuit, sur la scène rituelle, le candidat est placé sur une natte devant le poteau et différents acteurs (*béti*, *kambo*, *nganga*) interviennent avec leur attribut (harpe, trompe, décoction pour mettre dans les yeux et miroir) pour reproduire le mythe et contribuer à la réussite de la vision.

Etapes précédant l'initiation

Avant l'initiation, l'initiateur (*kombo*) organise une à plusieurs divinations appelées *consultations* pour le candidat. Les divinations ont pour but de consulter les esprits pour leur demander leur approbation concernant la demande d'initiation et de quelles manières doit se dérouler cette dernière. En effet, toute organisation de cérémonie de *ngozo* nécessite l'accord des esprits. Celui qui demande la consultation doit apporter plusieurs offrandes (eau, vin, cigarette, argent). Le déroulement de la divination s'effectue dans la chambre de la harpe à Esaloma par le *kombo* accompagné du harpiste. Le *kombo* ou le candidat lui-même pose aux entités spirituelles les questions préparées auparavant et le *kombo* jette en l'air les deux coquilles d'une graine *okong* scindée en deux pour connaître la réponse des entités spirituelles. Lorsque les deux coques sont ouvertes vers le ciel, la réponse est positive, lorsque une des coques ou les deux coques sont faces au sol, la réponse est alors négative.

À la fin de la divination, le *kombo* tient une graine au bout d'un couteau et l'enflamme avant de la mettre dans sa bouche. Il mâche la graine et crache sur la tête, le dos et la poitrine du

candidat afin de le purifier. Puis, le candidat salue la harpe et éteint la bougie pour marquer la fin de la divination. Enfin, le *kombo* interprète les réponses qui ont été données par les esprits et discute avec le candidat du déroulement à suivre notamment au niveau du nombre de nuits à réaliser, de la somme d'argent que le candidat doit payer et du choix du père et de la mère initiatique qui vont être à ses côtés lors de l'initiation. Ce sont eux qui vont apprendre à l'initié(e) son rôle dans la cérémonie et les interdits à suivre.

Avant l'initiation, le candidat doit également confesser tous ses « péchés » surtout en ce qui concerne la sorcellerie. L'étape de la confession est, selon les initiés, très importante puisqu'elle gouverne le bon déroulement de l'initiation notamment la réussite de l'expérience visionnaire. Lorsqu'un candidat ne voit pas, devient fou ou même meurt au cours de l'initiation, la principale cause toujours avancée est la confession incomplète faite par le candidat.

L'initiation

Le jeudi matin, on demande au candidat s'il est prêt. On le place dans le temple sur une natte devant le poteau et on lui demande « est-ce que tu veux t'initier ? ». L'initié répond. Il doit ensuite confirmer qui est son père et sa mère initiatique.

Le premier rite fait intervenir la mère et le père initiatiques portant chacun respectivement une coupelle de pâte de padouk et une coupelle de pâte de kaolin, tout en chantant « disumba tena zaï » (la naissance spirituelle) et se déplaçant aux quatre points cardinaux dans le temple. Puis, ils viennent appliquer chacun à leur tour les deux principes féminin et masculin sur le front du candidat symbolisant la naissance.

Une fois l'*ebogha* préparé dans des morceaux de banane (pour une meilleure assimilation par le candidat), le deuxième rite spécifique fait intervenir le *kombo*, accompagné des parents initiatiques, présentant l'*ebogha* aux quatre points cardinaux. Après que la mère initiatique se soit placée derrière le poteau et le père derrière elle, le *kombo* distribue un morceau de banane à chaque protagoniste (à l'enfant (candidat), à la mère puis au père), symbolisant le lien scellé entre les trois protagonistes par la manducation de l'*ebogha*. Enfin, ce sont les deux parents qui chacun à leur tour donnent au candidat l'*ebogha*. Les parents initiatiques sont là pour veiller le candidat comme un enfant pendant toute l'initiation.

La première nuit, le candidat mange l'*ebogha* dans la chambre des *yombo* si c'est une femme ou dans la chambre des *nganga* si c'est un homme. Le vendredi matin c'est l'épreuve du bain (*mesoso*) à la rivière. L'ensemble des initiés avec en tête le harpiste se déplace vers la rivière en file. La harpe symbolise la pirogue qui fait traverser la rivière à l'initié séparant le monde des vivants et celui des morts. La nouvelle naissance associée à la pureté est marquée par le

bain purificateur du candidat à la rivière. Cette nouvelle naissance est également incarnée par le passage dans la rivière du candidat entre les jambes de son père et de sa mère initiatique. Plusieurs rites préparent également le candidat à l'expérience visionnaire. Des plantes et graines sont appliquées sur la fontanelle au niveau de la tête du candidat pour ouvrir les portes spirituelles et aider l'esprit à entrer en contact avec les morts. L'application de la pâte de padouk sur tout le corps permet la protection du candidat. La plume de perroquet placée sur la tête symbolise la langue, qui va aider à la libération de la parole après l'expérience visionnaire. À 15h, l'ensemble des initiés revient au temple, le candidat porte sur l'épaule un arbuste pour le planter devant le temple au niveau de l'*otunga*. Le rite qui l'accompagne constitue la dette sacrificielle que doit payer le candidat pour connaître le secret de l'au-delà. Au-dessus du trou creusé au niveau de l'*otunga*, on sacrifie un coq, son sang est versé dans le trou avant que l'arbuste soit planté. Au troisième jour, l'arbre est retiré et est replanté dans un endroit secret en brousse.

Après le rite de l'*otunga*, le candidat retourne dans sa chambre pour se reposer et pendant la nuit de vendredi, on continue à lui donner l'*ebogha*. Lors de cette seconde nuit, un rite spécifique rejoue la vision d'*Ekang Mugu*. Le candidat est placé sur une natte devant le poteau en direction de l'autel. Là trois acteurs interviennent pour lui ouvrir symboliquement les orifices corporels : le harpiste pose la harpe sur la fontanelle, le *kambo* souffle la trompe dans ses oreilles pour appeler son esprit, puis le *nganga* lui injecte une décoction dans chacun des yeux afin qu'il puisse voir le monde spirituel. Le *kombo* placé derrière le candidat tient devant ce dernier un miroir dans lequel le candidat regarde avec attention. C'est lors de la nuit de vendredi que la vision peut arriver à n'importe quel moment de la cérémonie. Lorsque la nuit est avancée, on emmène au *nzimba* le candidat pour lui poser des questions quant à sa vision. Les principales questions concernent l'identité du candidat et sa nouvelle fonction au sein de la communauté : qui es-tu ? Comment t'appelles-tu ? Quel esprit as-tu rencontré lors de ton voyage ?

La communication du nouveau nom par le candidat atteste de la réussite de sa vision et indique au *kombo* et aux parents initiatiques son statut et le niveau d'initiation que le candidat doit atteindre. Par exemple, *nzambi avanga* renvoie à l'Archange Michel et à la fonction de *kambo* tandis que *Monga Benda* renvoie à Jésus-Christ et à la fonction de *kombo*.

Enfin, la troisième nuit, celle de la renaissance, a pour fonction d'intégrer symboliquement le candidat dans la communauté. Cette intégration se matérialise par la participation du candidat à certaines danses et certains rites.

L'initiation marque le passage du non-initié au statut de *banzi* et son intégration dans la communauté bwitiste par l'intermédiaire de trois éléments clés : la manducation de l'*ebogha*, l'expérience visionnaire et l'attribution d'un nouveau nom. Ces éléments symboliques de l'initiation, repris du mythe d'origine, participent à la construction de la barrière ontologique entre *banzi* et non-initié et aux fondements du savoir initiatique.

La manducation de l'*ebogha* est la clé d'accès à la connaissance de l'au-delà. Cette action devient le lien d'appartenance communautaire. La manducation de cette plante en grande quantité conduit le candidat à la vision qui constitue le fondement de la connaissance spirituelle. En effet, c'est l'expérience visionnaire qui fonde l'intégration à la communauté, la croyance en l'au-delà et l'accès au savoir relatif au monde spirituel. Selon les initiés, la pratique rituelle et les connaissances sur le monde spirituel ne peuvent être compris sans le passage par l'expérience visionnaire. Cette dernière permet au candidat d'accéder à la matière spirituelle restée secrète aux non-initiés. Elle constitue l'expérience spirituelle. La réussite de cette vision est attestée par le nouveau nom que le candidat reçoit lors de cette vision qui signifie l'approbation de la communauté toute entière, ancêtres et vivants.

1.2 Le savoir rituel

L'initiation est la clé pour accéder aux connaissances de la vie spirituelle. Ce savoir constitue une barrière ontologique entre la communauté initiatique et les non-initiés. L'enseignement initiatique correspond à un enseignement religieux qui, selon les initiés, vise à révéler le savoir sur le monde spirituel, c'est-à-dire les secrets qu'aucun profane n'est censé connaître. L'intégration et l'appartenance à la communauté reposent sur l'obligation de garder secret ce savoir et ce rapport au secret permet de maintenir la frontière entre les bwitistes et les profanes.

L'enseignement initiatique du *bwiti* n'est pas un savoir commun partagé et partageable. Dans le *bwiti*, il y a une mise en danger de l'initié et de sa communauté dans la transmission du savoir. Par exemple, il est interdit de divulguer le savoir aux non-initiés, sous peine de représailles de la communauté des vivants et surtout des ancêtres et des esprits. La protection du savoir à travers le rapport au secret permet ainsi de protéger la communauté bwitiste. Source de pouvoir, le savoir ne peut être révélé à n'importe qui et encore moins à une personne considérée comme sorcier. Le culte du *bwiti* vise, entre autres, à protéger les initiés de toute attaque de sorcellerie.

Ce savoir qui participe à la construction de la barrière ontologique entre *banzi* et non-initié se distingue en deux types : le savoir-faire et le savoir interprétatif.

Le « savoir-faire » concerne tous les savoirs liés à la pratique du rituel, c'est-à-dire les manières de dire et de faire qui concernent simultanément ou en alternance plusieurs registres de compétences (relatifs à la pratique musicale, à la langue rituelle *popi*, à la gestuelle, aux espaces culturels, au déroulement du rituel, aux relations entre initiés, aux objets culturels...) dont l'ensemble repose sur des règles implicites. Le savoir-faire est la condition du rituel, et sans ce dernier ni la représentation de l'univers *bwiti* ni la mise en communication avec les entités spirituelles ne peuvent être réalisées (Mifune, 2011).

Le deuxième type de savoir concerne les connaissances nécessaires à l'interprétation symbolique des actes rituels. Les connaissances sur la vie spirituelle sont enseignées principalement à partir de l'exégèse des cérémonies de *bwiti*. Grâce au savoir interprétatif, l'initié a accès aux significations symboliques véhiculées par la pratique rituelle⁴⁸. Chaque rituel est le lieu de mises en scène. La convocation des esprits et leurs multiples interventions sur la scène liturgique sont mises en action par divers marqueurs symboliques. Chaque composante de la performance exprime les croyances et représentations bwitistes, traduites à la fois au niveau des textes des chants, des récits, des chorégraphies, des actions, des acteurs, des objets et des lieux rituels. Durant les cérémonies, l'initié parcourt ainsi l'univers symbolique des personnages mythiques et des entités spirituelles à travers les objets rituels, les mises en scène, les chants et les instruments de musique. Ce savoir est enseigné degré par degré en raison de la densité des connaissances et également en raison des enjeux de pouvoir et de hiérarchie dont il fait l'objet à l'intérieur de la communauté. Une fois initié, le *banzi* est dépendant de la communauté et doit se soumettre à la hiérarchie. Le critère principal, dans la distinction entre un initié débutant et un initié accompli, est le degré de connaissances. Les actes rituels qui se déroulent sur l'instant sont interprétés différemment par les initiés car ils ne possèdent pas les mêmes acquis. L'acquisition de ces connaissances devient l'objectif principal de tout initié, voulant acquérir un statut plus élevé au sein de la communauté. (Mifune, 2011)

Comme nous l'avons décrit dans le chapitre 2 « terrain » de la partie I, mon refus inconditionnel de me soumettre à l'initiation a été un révélateur patent du statut du savoir dans la construction des frontières entre *banzi* et non-initié. La transmission des connaissances à une non-initiée comme moi, a engendré la transgression du secret puisque le savoir est sorti de la communauté, la barrière ontologique basée sur la connaissance seule des initiés était rompue remettant en cause le pouvoir et le statut des détenteurs du savoir à l'intérieur de la communauté et par rapport aux autres communautés bwitistes.

⁴⁸ La pratique du *ngoza* est ouverte aux non-initiés. Pour le néophyte, le rituel apparaît uniquement comme un divertissement dansé et chanté.

1.3 La langue rituelle

La langue rituelle *popi*, employée spécifiquement dans le culte du *bwiti* pratiqué par les Fang et comprise uniquement par les initiés constitue une dernière frontière ontologique. Cependant cette langue n'est pas utilisée dans la communication entre initiés pendant le rituel. Elle apparaît lors de l'énonciation des textes des chants, des formules rituelles et dans la désignation des différents éléments composant le rituel (objets, instruments de musique, lieux, phases...). Ainsi, cette langue incompréhensible pour les non-initiés permet de garder secret les significations des textes des chants mais également l'ensemble de l'univers symbolique que constitue le rituel.

Le statut de cette langue dans le rituel est comparée par les initiés au latin utilisé dans les églises où seuls les initiés, ceux qui ont été baptisés, comprennent le sens de cette langue.

L'initiation, la manducation de l'*ebogha*, le savoir rituel et la langue rituelle *popi* sont les éléments principaux intervenant dans la construction et le maintien des frontières entre un *banzi* et un non-initié. Le savoir rituel aussi bien pratique qu'interprétatif demande un long apprentissage qui est réalisé pour l'essentiel au cours du *ngozo*. Nous allons maintenant révéler les processus et traits culturels de la pratique rituelle, et notamment ceux de la performance, qui sous-tendent la construction identitaire.

2. La performance dans la construction identitaire

Les études sur le rituel ont toujours accordé une attention particulière aux rites d'initiation. C'est le cas des études sur le *bwiti* que ce soit chez les Tsogho (Gollnhofer et Sillans, Bonhomme), chez les Apinji (Swiderski) ou chez les Fang (Fernandez, Mary). L'étude des rites initiatiques permet d'accéder aux principes sous-tendant le culte tant sur les plans fonctionnel, symbolique et social. L'étape qui valide l'intégration du nouveau candidat au groupe est, comme nous venons de le voir, pertinente pour comprendre les processus d'intégration et de reconnaissance des initiés à l'intérieur de la communauté bwitiste. Cependant, l'étude de la pratique rituelle est, selon nous, essentielle pour une réelle compréhension de la construction de l'initié. Lorsque le candidat a fait le choix de se rapprocher de la communauté bwitiste pour trouver une réponse à ses maux (d'ordre de santé, familiaux, liés à la sorcellerie...), l'initiation constitue l'étape de validation de son intégration par la communauté (initiés et esprits). L'expérience visionnaire institue alors le début d'un processus de construction de l'individu sur le plan spirituel qui va être travaillé à travers la pratique rituelle.

La pratique du *bwiti* sert à inculquer les fondements « religieux » mais également les règles sociales et les valeurs morales de la vie de tous les jours. La pratique rituelle a pour but de construire un comportement à travers lequel l'initié et la communauté s'identifient selon plusieurs plans : rituel, social et sexuel. Au-delà d'un rapport à soi et à la communauté, c'est bien en définitive un rapport au monde qu'institue la pratique rituelle dans le culte du *bwiti*. La performance participe à cette construction identitaire complexe à travers la permanence de sa matérialité, ses fonctions performative, structurelle et symbolique.

Nous souhaitons montrer que l'étude de la pratique rituelle en tant que performance nous permet de rendre compte des processus et des éléments qui participent à la construction et à la caractérisation de la catégorie « banzi » et notamment au niveau de l'identification de l'initié avec la communauté à laquelle il appartient.

La pratique rituelle met en scène différents acteurs dont la fonction rituelle attribuée lors de l'initiation contribue à une spécialisation de l'initié dans l'accomplissement des rites. Nous révélerons les traits caractéristiques et les types de relations qu'entretiennent ces différents acteurs et quelles dimensions interviennent dans la construction identitaire.

Enfin, nous montrerons de quelles manières la performance est un support à la fois de conservation, d'actualisation et de transmission du savoir rituel.

2.1. Eléments participant au sentiment d'appartenance communautaire

Le bois sacré

La manducation de l'*ebogha* au cours des cérémonies de *ngoza*, mais cette fois-ci en petite quantité, permet aux initiés de rester éveillés pendant les trois nuits. Sa fonction première est de renforcer le lien communautaire entre les initiés, vivants et morts. Puisque selon les initiés, grâce au « bois sacré », la communauté des vivants est en relation directe avec celle des morts, les deux communautés ne faisant qu'une.

L'absorption en petite quantité ne provoque pas d'expérience visionnaire comme lors de l'initiation mais déclenche une perception autre à la fois au niveau visuel, corporel et auditif. La prise d'*ebogha* rend le corps des initiés « léger » leur procurant une certaine résistance et énergie pour conduire les danses et les rites lors des trois nuits. La modification visuelle et auditive installe alors un cadre de perception sensoriel spécifique. Outre la fonction de représentation où les initiés incarnent les entités spirituelles, le corps est également investi au niveau de la dimension sensorielle renforçant le sentiment d'appartenance des initiés au monde spirituel, le temps de la pratique rituelle.

Dans la communauté *disumba mongo na bata*, la manducation est réalisée par l'ensemble des participants, comprenant les enfants et mêmes les nourrissons. L'assimilation est faite soit sous forme diluée dans de l'eau pour les enfants, soit sous forme de râpures gardés entre la joue et la mâchoire pour que les effets soient plus actifs et également pour mieux ressentir l'amertume de la plante. Cette sensation d'amertume dans la bouche est synonyme, pour les initiés, de la souffrance terrestre et celle que chaque initié doit endurer pour connaître le monde spirituel. L'utilisation de l'*ebogha* dans les cérémonies n'incitent aucunement à l'extase ou à la transe, contrairement généralement aux cultes qui mobilisent des plantes favorisant ces états. L'expérience visionnaire est réservée spécifiquement à l'initiation. Ainsi, les comportements de transe, d'hystérie ou d'euphorie excessive allant à l'encontre d'une bonne réalisation des actes rituels sont fortement réprimandés lors du rituel par le *kombo* et par le *kambo*, qui a pour fonction première de maintenir l'ordre et de faire respecter les règles de la pratique rituelle. En effet, la rencontre avec les esprits dépend de la réussite de la cérémonie qui se définit par une bonne réalisation de la pratique rituelle tant au niveau des règles systémiques, structurelles que temporelles. Chaque nuit est conditionnée par un enchaînement de phases composées de pièces musicales précises où s'intercalent des prières qui doivent être réalisées à des heures précises (21h, minuit, 3h, 6h). La réalisation du rituel s'apparente à une épreuve pour chaque initié et spécifiquement pour les principaux acteurs dont la fonction rituelle demande une présence et une participation entière aux rites spécifiques. C'est bien en terme de travail que les initiés parlent du rituel. La rigueur des comportement qu'exige un tel exercice n'empêche cependant pas les initiés de partager une même effervescence et excitation à travers la réalisation des danses et des chants. Les initiés marquent à travers les exclamations leur appréciation des danses d'*obango* et celles des *yombo*.

Les actions rituelles

Le deuxième élément qui participe au renforcement du lien communautaire est intimement lié aux propriétés des actions rituelles. À partir de la théorie du « speech act » élaboré par Austin (1962), nous proposons un second niveau de lecture des actions rituelles. Selon Austin, dire quelque chose c'est également faire quelque chose, toute parole ne possède pas seulement un rôle descriptif mais également un rôle efficace. Ainsi, il distingue trois fonctions de la parole : locutoire (locutionary), illocutoire (illocutionary) et perlocutoire (perlocutionary). Les actes locutoires sont les actes qui se réfèrent à quelque chose, les actes illocutoires sont les actes faits à travers le fait de dire quelque chose et les actes perlocutoires sont les actes accomplis par le fait de dire quelque chose.

Ce que nous retenons ici c'est que la langue possède une fonction d'agir. Si pour Austin « dire c'est faire », l'inverse « faire c'est dire » est également pertinent. Comme nous venons de le voir, les actions rituelles possèdent des significations symboliques et participent à la catégorisation du rituel. Que ce soient le corps, la langue ou la musique, les trois formes possèdent une fonction performative. Deux types de fonction performative apparaissent : celle d'agir et celle de signifier. Elle agit en établissant le lien social entre les initiés et la communauté composée des vivants et des morts. En effet, la performance est un mode de communication avec le monde spirituel. Elle signifie en étant un mode de représentation symbolique de l'univers *bwiti*.

À travers la fonction performative des actions musicales, linguistiques et corporelles, les actions rituelles participent à la cohésion de la communauté, elles ont pour rôle de représenter et de communiquer avec le monde spirituel. Il apparaît que certaines des actions privilégient certaines fonctions et ces différents types d'actions coïncident avec la catégorisation des actions de la performance que nous avons définies dans notre corpus en tant qu'actions musicales, para-musicales, non-musicales, et en tant qu'actions non-concomitantes.

La caractérisation des deux fonctions performatives est associée à deux types d'actions spécifiques que nous avons définis de para-musicales et de non-musicales. Aux fonctions d'agir et de signifier, deux principales modalités de participation et de forme d'actions sont associées.

Soit l'ensemble des initiés constitue à la fois les « performeurs » et les récepteurs de l'action rituelle. Les danses et les chants, actions auxquelles l'ensemble des initiés participe, jouent un rôle de cohésion à l'intérieur du groupe. Soit un seul acteur est présent sur la scène rituelle. L'action a alors une fonction de représentation de l'entité qu'incarne l'acteur au cours du rituel et des attributs qui lui sont associés. Cette représentation scénique constitue une épreuve où l'initié se soumet au regard et au jugement de la communauté. Epreuve qui se transforme en une démonstration de savoir de la part de l'initié confirmé dont la réussite est la reconnaissance et le respect des autres connaisseurs. Pour l'initié apprenti, cette épreuve lui permet de soumettre son niveau de savoir au jugement de ses pairs.

Ainsi, sur les deux plans, linguistiques et corporels, les actions para-musicales jouent un rôle essentiel dans la cohésion du groupe alors que les actions non-musicales ont une fonction particulière de représentation et de communication. Les actions non-concomitantes à la production musicale possèdent également une fonction performative qui renforce le lien communautaire. Par exemple, les formules verbales « nzambawè » qui ponctuent chaque

pièce ou phase rituelle constituent le cri de ralliement qui joue un rôle de rassemblement communautaire tant dans sa forme que dans son contenu. Les salutations réalisées avant et après la performance par chaque participant envers la harpe ou entre deux acteurs, ont pour but d'instaurer et de matérialiser les relations rituelles particulières entre les initiés et les objets culturels ainsi qu'entre les initiés et acteurs qui incarnent le temps de la cérémonie les entités mythiques et spirituelles.

Enfin, la fonction performative des actions rituelles notamment musicales est renforcée à travers la mobilisation des objets rituels tels que les instruments de musique. La performance est l'actualisation d'un réseau de relations particulières entre les participants et les entités spirituelles ainsi que les objets culturels (Houseman, 2008). La fonction première du rituel est la communication avec les entités spirituelles. Le temps du rituel, par l'intermédiaire des chants, des danses, des jeux des instruments de musique, des prières, des offrandes, des salutations et des divinations, les initiés établissent une relation particulière avec les entités spirituelles. À travers l'incarnation du monde spirituel par les initiés et les objets rituels, des relations spécifiques se nouent à l'intérieur de la communauté d'initiés mais également entre ces derniers et les objets rituels. Ainsi, les initiés interagissent selon des comportements préétablis à l'image des entités spirituelles qu'ils incarnent. De même, la harpe ou l'arc musical ne sont pas vus par les initiés comme de simples instruments de musique mais comme l'incarnation d'entités spirituelles et de leurs attributs.

Notre interprétation des objets rituels dans le culte du *bwiti* s'inspire de la théorie de Carlo Severi sur le rôle à la fois de représentation iconique des images et de leur parole rituellement prêtée (Severi, 2009). Dans le culte du *bwiti*, les objets comme les instruments de musique représentent des entités mythiques et spirituelles. La harpe, anthropomorphe, est fabriquée à l'image de l'entité mythique et spirituelle que le propriétaire de la harpe a eue en vision. Les instruments de musique sont plus que des représentations, ils agissent, prennent la parole et restituent la présence des entités mythiques et spirituelles au même titre que les initiés incarnant les entités mythiques et spirituelles à travers leurs corps, les danses et actions rituelles.

C'est bien le « contexte d'usage » (Severi, 2009) qui participe à la définition des objets rituels à la fois en tant que représentation iconique et agent de communication. Lors des actions musicales et para-musicales réalisées par les initiés, les instruments de musique participent à la compréhension du sens global de la performance et à la communication entre le monde terrestre et spirituel. La parole est prêtée aux instruments de musique. Les initiés le disent eux-mêmes, ils écoutent la harpe parler ou chanter. Cette fonction performative des

instruments de musique se traduit au niveau musical par la structure quasi-cyclique et l'imitation de la partie vocale par le jeu instrumental. Ainsi, l'image et la parole accordée aux instruments de musique fixent à la fois l'identité des entités incarnées et les relations rituelles avec les initiés. Lorsque les initiés saluent à chaque fin de pièce la harpe lors de la phase *ngoma*, par exemple, ou lorsqu'ils écoutent attentivement le jeu de l'arc musical, la relation instaurée entre l'instrument de musique et les initiés passe par la fonction performative de l'instrument de musique, incarnation de l'entité spirituelle qu'elle représente. Une relation particulière engendrée par le contexte rituel lie les initiés à la harpe et l'arc musical.

Parce que les relations rituelles sont agies, elles constituent des expériences vécues (Houseman, 2008). L'expérience visionnaire lors de l'initiation est l'expression première du principe de primauté de l'expérience sur les connaissances de l'au-delà. Un initié ne peut comprendre les connaissances sur le monde spirituel sans avoir vu de ses « propres yeux » la matière spirituelle. La pratique rituelle s'inscrit dans ce paradigme. La bonne réalisation des chants et des danses est indispensable pour communiquer avec le monde spirituel. Parce que la performance doit suivre strictement les règles sous-jacentes à sa bonne réalisation, les acteurs de la performance ne sont pas les sujets mais plutôt les objets de cette dernière. Pour reprendre la thèse de Humphrey et Laidlaw (2006) sur les relations rituelles, les acteurs ne sont pas libres dans leurs agissements ni du point de vue de la forme ni du point de vue du contenu.

« Ritual is action in which intentionality is in a certain way displaced so that [...] human agents both are and are not the authors of their ritual actions » (2006 : 275)

Le comportement rituel à observer agit sur les intentions et les dispositions des acteurs. La « bonne réalisation » de la performance qui est suivie par la communauté et qui est la condition première pour la communication avec le monde spirituel est instrumentalisée dans le *bwiti* fang par la fonction particulière d'un acteur principal de la cérémonie, celle du *kambo*. Ce dernier a pour rôle de faire respecter les règles de réalisation de la cérémonie en veillant à ce que les initiés se comportent selon les règles préétablies.

La deuxième fonction de la performance intimement liée à la première est celle de signifier. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, plusieurs niveaux de signification sont inscrits au niveau de la performance. Les deux niveaux de signification qui expriment la bonne réalisation de la cérémonie, fondement de la communication avec le monde spirituel, sont les niveaux systémique et structurel.

La performance est un système de combinaison de sous-systèmes où les matériaux musical, linguistique et corporel possèdent leurs propres principes systémiques et sont articulés selon des règles préétablies. Les règles sous-jacentes à la réalisation des chants, du jeu instrumental, des danses, des actions rituelles, des déplacements, des positionnements dans l'espace rituel, sont établies par la communauté et doivent être suivies de manière stricte.

Au niveau structurel, la performance fait sens en participant à la mise en œuvre de la structure rituelle. Chaque pièce musicale constitue une catégorie complexe dont les faisceaux de traits de natures hétérogènes expriment plusieurs niveaux de catégorisation endogène du rituel selon différents plans de pertinence. À partir de la réalisation de la performance d'une pièce musicale, l'initié au-delà de l'identification de la pièce, peut définir le moment de la cérémonie à laquelle il participe, incluant la phase, la séquence nocturne et la circonstance. La performance participe donc à l'actualisation de ces catégories qui font sens pour les initiés.

Au-delà des niveaux systémiques et structurels, la performance présente une fonction performative de signification au niveau de sa dimension symbolique. L'expérience visionnaire lors de l'initiation a fondé la croyance en l'au-delà et aux valeurs bwitistes dont la matérialisation est réalisée au niveau de la performance par la représentation de l'univers symbolique du *bwiti*. L'ensemble des éléments culturels comprenant les objets, les espaces, les acteurs et les actions qu'ils réalisent possèdent une signification extrinsèque. Que ce soit au niveau des instruments de musique, des textes des chants ou des danses, les significations extrinsèques se rapportent aux thématiques du chemin de la vie et de la mort selon différents registres, biologique, mythique et liturgique.

Enfin, le dernier niveau de signification de la performance se situe comme nous venons de le voir au niveau fonctionnel. Les actions rituelles possèdent deux fonctions performatives : celle d'agir et de signifier. Elles constituent le support de cohésion, de communication et de représentation de l'univers *bwiti*.

Outre les différents niveaux de signification des actions rituelles réalisées par les initiés, les acteurs de la cérémonie révèlent de par leur statut et leurs fonctions d'autres dimensions inscrites dans la performance que nous allons décrire.

2.2. Les fonctions rituelles

La pratique rituelle met en scène différents acteurs dont la fonction rituelle attribuée lors de l'initiation contribue à une spécialisation de l'initié dans l'accomplissement des rites et notamment dans l'incarnation des entités mythiques et spirituelles. Outre la dimension spirituelle, la pratique rituelle participe à la construction des comportements selon deux autres

plans : social et sexuel. À travers les acteurs rituels, les dimensions sociales et sexuelles sont fabriquées et mises en scènes par l'intermédiaire des fonctions structurelle, performative et symbolique de la performance.

Lors de l'initiation l'attribution de la fonction rituelle pour chaque initié dépend de plusieurs facteurs intimement liés. Le caractère personnel et les compétences du candidat, l'expérience visionnaire et l'apprentissage des rites spécifiques lors des remplacements des acteurs confirmés pendant les cérémonies concourent à la définition de la fonction rituelle de chaque initié.

Le *kombo* (le président), la *yombo* (la mère), le *béti* (le harpiste), le *nganga* (l'officiant), le *kambo* (le gendarme) et le *yembé* (le « connaisseur ») constituent les différentes fonctions rituelles nécessaires à la bonne conduite du rituel. Ces acteurs reproduisent une société particulière à l'intérieur du culte où les structures sociales de hiérarchie et de complémentarité des fonctions apparaissent. Ainsi, on retrouve dans les relations rituelles, des relations sociales comme les salutations ou le partage des boissons et de la nourriture. Chaque acteur occupe un rôle précis au sein de la cérémonie avec des attributs, des positions spatiales et des services spécifiques. Le *kambo* a pour rôle de veiller au bon déroulement de la cérémonie et donne des amendes à ceux qui ne suivent pas les règles préétablies, le *kombo* préside la cérémonie, le *yembé* est celui qui connaît l'ensemble du répertoire chanté, le *nganga* officie et mène les actions rituelles et les danses, la *yombo* prépare l'*ebogha*, la pâte de *padouk*, maquille les initiés enfin le *béti* a un rôle de médiateur entre les vivants et les morts.

Les fonctions rituelles expriment également un autre ordre de réalité : la dichotomie sexuelle, féminin et masculin. Chez les Fang, l'ouverture du *bwiti* à la fois aux hommes, aux femmes, aux enfants, c'est-à-dire à la société toute entière, a changé la fonction première de la cérémonie publique, celle assumée dans le *bwete* tsogho. La fonction sociale de séparation entre culte féminin et culte masculin se retrouve ici intégrée dans un même culte initiatique. Même si du point de vue des acteurs (*kombo*, *yombo*, *nganga*, *kambo*, *yembé*), la dichotomie *nganga* / *yombo* impose une incarnation par des acteurs dont le sexe correspond à celui du personnage, les autres personnages peuvent être incarnés indifféremment par un homme ou une femme. Cependant, on peut observer qu'il est plus rare de trouver une femme *kombo*, position la plus élevée du point de vue hiérarchique dans la société ou encore une femme harpiste, car la fonction de musicien que ce soit dans le *bwiti* ou dans la société fang en général, est réservée aux hommes.

Le rapport de pouvoir entre les hommes et les femmes se matérialise au niveau structurel par la séparation de l'espace dans le temple et le rapport gauche / droite, au niveau performatif par certaines actions rituelles et au niveau symbolique par les thématiques relatives au rapport masculin / féminin.

L'espace rituel du temple est divisé en deux parties : la gauche représente le principe féminin et la droite le principe masculin. Ce principe dichotomique structure les autres paramètres constitutifs du rituel, comme le sens des parcours, la répartition des mains du harpiste par rapport à la harpe et la structure organologique de cette dernière.

Les services spécifiques des *yombo*, comme la préparation de l'*ebogha*, celle de la pâte de *padouk*, du maquillage des initiés et les services des *nganga*, comme la préparation du kaolin, participent à la caractérisation sexuelle des initiés. Lors du *nzimba*, l'application de la pâte de *padouk* et du kaolin sur le front de chaque initié est la matérialisation symbolique de la naissance biologique, fruit du principe féminin et masculin.

Enfin, les thématiques des chants concernant la naissance biologique, le mythe d'Adam et Eve, la dichotomie homme / femme viennent renforcer la représentation des deux principes au niveau structurel et performatif. Cette dichotomie est également exprimée au niveau des objets rituels, notamment les instruments de musique, qui incarnent les entités spirituelles.

2.3. Rôle de conservation, d'actualisation et de transmission du savoir

Aux fonctions structurante, performative et symbolique, la performance est également le lieu de conservation, d'actualisation et de transmission du savoir rituel.

Les principaux acteurs dans la conservation, l'actualisation et la transmission des connaissances sont les acteurs musiciens, notamment le *béti* (le harpiste) et le *yembé* (celui qui entonne les chants) car ils possèdent une connaissance approfondie du savoir, tant sur le plan musical que sur les autres aspects du rituel. Le *nganga* est celui qui dirige la majorité des danses et des représentations scéniques et les *yombo* possèdent des connaissances propres à la prière Etam et aux danses qui leur sont spécifiques. Détenteurs de la mémoire rituelle collective, ces acteurs possèdent les connaissances nécessaires au bon déroulement des cérémonies notamment les différents répertoires des chants et l'organisation des différents actes rituels et chorégraphiques qui leur sont associés.

La performance met en jeu deux types de connaissances, le savoir-faire et le savoir interprétatif, qui participent à la fois à la constitution d'une frontière ontologique entre *banzi* et non-initié et à la hiérarchisation des initiés à l'intérieur de la communauté.

La distinction entre ces deux types de savoir repose au niveau de leur nature : le premier concerne les règles sous-jacentes à l'exécution de la performance, le second a trait aux connaissances relatives à l'interprétation symbolique des différents matériaux composant la performance. Les deux registres de savoir sont intrinsèquement interdépendants. Les connaissances relatives à l'interprétation symbolique du rituel sont à la base de la pratique rituelle, et réciproquement la pratique rituelle est un support de mémorisation et d'actualisation des connaissances. Les deux types de savoir, d'égale importance, se distinguent selon deux plans différents. Le savoir-faire est indispensable pour la communication avec le monde spirituel et est donc important pour la bonne conduite du rituel. Tandis que le savoir interprétatif est un outil mobilisé pour instaurer à la fois une hiérarchie et des types de relations entre les initiés à l'intérieur du groupe initiatique. Ce savoir interprétatif constitue alors un enjeu de pouvoir à l'intérieur de la communauté.

2.3.1 Apprentissage

La distinction de registre a pour conséquence une dissociation au niveau de l'apprentissage de ces savoirs. L'apprenti initié commence à participer activement au rituel en intégrant progressivement les règles sous-jacentes à la pratique rituelle. L'apprentissage de la performance est réalisé par *mimesis* (cf. Wulf, 2006). La reproduction des gestes, des chorégraphies et des chants participe à la construction de la performance qui est en train de se réaliser et à l'acquisition du savoir-faire de chaque initié. Sans saisir le sens exact, l'initié apprenti imite les gestes et paroles des initiés confirmés avec un léger temps de décalage. L'apprentissage des fonctions rituelles se fait également par *mimesis*. Lorsque les rites mobilisent, par exemple, le *nganga* et ses deux serviteurs, ces derniers sont généralement des initiés apprentis qui acquièrent les bons gestes et parcours. Au fur et à mesure de la participation active et répétée aux cérémonies, les chants, les danses et actions non-musicales sont alors mémorisées et leur réalisations deviennent plus fluides. Bien que la pratique musicale soit partagée par tous les membres de la communauté, des personnes sont plus expertes que d'autres dans certains domaines. Tous les initiés participent en chantant, en dansant et en jouant les instruments. Ils maîtrisent ainsi les connaissances liées à la pratique musicale et les règles qui fondent la réalisation des pièces. Cependant certains instruments de musique demandent un apprentissage spécifique. C'est le cas notamment de la harpe et de l'arc musical. L'acquisition de la technique de jeu de ces deux instruments et de leur répertoire nécessite une longue période d'apprentissage, réalisée en dehors des cérémonies.

Quant aux significations des éléments participant à la performance, elles sont acquises de manière différente de la pratique rituelle. L'explication des significations des actes rituels est réalisée en dehors des cérémonies généralement entre parents initiatiques et initiés.

2.3.2 Instrumentalisation du savoir : la langue rituelle et le dispositif polysémique

Plusieurs dispositifs sont mis en place pour garder secret la signification des éléments pendant le rituel. La langue rituelle appelée « popi », incompréhensible des néophytes, ne sert pas dans la communication entre initiés, mais est utilisée dans les chants, les paroles et pour désigner les objets rituels. Ainsi, les profanes qui assistent aux cérémonies ne peuvent saisir le sens des actes rituels en raison de leur méconnaissance de la langue rituelle « popi », dont le lexique serait issu de plusieurs langues (getsogho, fang, français) introduites dans le culte au fil du temps par le jeu d'emprunts interculturels.

La polysémie appliquée à la majorité des termes rituels permet une lecture plurielle de la cérémonie et nécessite une explication de la part des connaisseurs. Ainsi, l'apprenti commence à acquérir le savoir « en surface », puis suivant le cheminement hiérarchique, il peut accéder aux significations « en profondeur » des actes rituels et des chants. Le savoir interprétatif constitue un méta-savoir de la représentation symbolique de la performance.

Ce savoir interprétatif est contrôlé par les « connaisseurs » à travers le lexique de la langue rituelle *popi* et le dispositif polysémique inscrit au niveau de son lexique. En effet, la majorité des mots-clés appartenant au corpus symbolique sont polysémiques. Ce dispositif permet l'élaboration de plusieurs niveaux de compréhension créant ainsi une lecture plurielle du rituel. Ainsi un même mot aura plusieurs significations au sein du répertoire vocal selon le registre et le contexte dans lequel il s'inscrit, c'est-à-dire soit pour un même chant soit d'un chant à un autre.

- Par exemple, le terme *égnépé* pourra avoir une signification différente selon le contexte dans lequel s'inscrit le chant :

égnépé / mekua / wo / misengé
mère spirituelle / arrivée / au / monde spirituel

Traduction 1 : La femme qui subit trop de peines. La mère qui subit les peines de son enfant. C'est cette femme-là qu'on appelle *égnépé*.

Traduction 2 : Je suis arrivé dans la cour spirituelle, dans la cour de Dieu.
égnépé, c'est le parcours de tout un chacun c'est-à-dire la naissance, la mort et la renaissance.

- Ce terme peut changer de signification d'un énoncé à un autre :

1) Oh égnépé

mère spirituelle

Traduction : *égnépé* c'est la « conservatrice », la mère spirituelle.

2) égnépé / nzambi apongo

première femme / Esprit Saint

Traduction : Au commencement, il n'y avait que l'air et l'eau. C'est ce qu'on appelle *égnépé nzambi apongo*.

3) égnépé / nzambi / kanga monga

vagin / saint esprit / propre

chemin de la naissance

Traduction : Le parcours de la naissance.

Selon le contexte dans lequel il s'inscrit, le terme *égnépé* peut signifier la première femme, la mère, le vagin, le chemin spirituel. Ces différentes significations ne sont ni totalement éloignées, ni totalement indépendantes, elles recouvrent une thématique commune, un lien sémantique qui se révèle par l'exégèse des textes.

Ce dispositif polysémique est renforcé par la mobilisation de deux autres matériaux de nature différentes : musicale et corporelle. Chaque matériau présente lui-même différents signifiants qui participent à travers la performance à la compréhension de l'univers *bwiti*. Par exemple, au niveau musical, les instruments de musique possèdent plusieurs degrés de significations à la fois au niveau de l'objet lui-même et au niveau des différentes parties qui le composent. La harpe, instrument anthropomorphe, représente l'esprit qu'elle incarne, *Nyingone* (femme ancêtre des mythes d'origine fang et sœur de Nzame) ou encore la première femme sacrifiée, à travers ses différentes composantes : la caisse de résonance / *nkop mvet* / est son ventre ; l'orifice / *abé essi* / situé en bas de la caisse, son sexe ; la crosse / *nkong* /, sa colonne vertébrale ; les chevilles / *essongo* /, ses vertèbres, et enfin les cordes / *along* /, ses nerfs.

Les cordes de la harpe possèdent également plusieurs interprétations qui ont trait au rapport féminin / masculin et à l'origine de la création du monde. La répartition des huit cordes

symbolise la dichotomie féminin / masculin présente chez toute entité spirituelle, notamment chez le harpiste, messager entre les deux mondes. Les quatre premières cordes du bas (les plus graves), jouées à la main droite, symbolisent le masculin, tandis que les quatre autres, (les plus aiguës) jouées à la main gauche, symbolisent le féminin. Le nom de chaque corde correspond aux huit enfants de Noé.

Un procédé similaire de polysémie est observé au niveau du matériau corporel : les mêmes séquences d'actions corporelles n'auront pas la même signification selon leurs combinaisons avec d'autres séquences corporelles, selon le contexte de réalisation (circonstance, séquence nocturne, phase, pièce) et selon leur articulation avec les autres signifiants musicaux et linguistiques. Par exemple, la danse *obango* signifie soit le tourbillon réalisé lors de la naissance par l'esprit lorsqu'il rentre dans le ventre de la mère soit le tourbillon de l'esprit qui sort de la tombe pour partir vers le monde spirituel.

Le système polysémique sur lequel se base la performance repose ainsi sur un principe d'économie : la signification de chaque performance repose à la fois sur la présence de plusieurs signifiés pour chaque signifiant et sur la combinaison de ces signifiés. Ce système polysémique permet de mobiliser des signifiants identiques entre plusieurs pièces qui combinés à d'autres signifiants apportent un sens différent. La signification de chaque performance est le résultat de la combinaison et de la complémentarité des signifiés de chaque forme symbolique. La musique, la langue et le corps constituent différents canaux de significations qui se distinguent à la fois au niveau de la forme et du contenu sémantique. L'interrelation des trois formes symboliques permet de produire le sens global de la performance.

Ce système polysémique inscrit au niveau des trois matériaux conduit à une lecture plurielle de la performance. Cette dernière n'est pas perçue de la même manière par l'ensemble des initiés. Les trois formes symboliques présentent chacune différents niveaux de compréhension. Les différents degrés de signifiés pour un même signifiant permettent d'apporter à une même pièce plusieurs niveaux d'exégèse des textes et des actions rituelles. Ainsi, chaque initié parcourt l'univers symbolique suivant son propre bagage « spirituel », donnant à chacun la possibilité de vivre une expérience différente à chaque cérémonie. Le caractère singulier de la performance est intimement lié à la nature de la réception. Ainsi, l'unicité de la performance ne réside pas tant dans sa matérialité que dans son interactivité. Ce

sont le contexte, le degré de connaissance de l'initié et l'articulation des différents signifiés qui produisent la singularité de ce qui est en train d'être réalisé sur l'instant.

2.3.3 *Dynamique entre conservation et actualisation du savoir*

La permanence des supports symboliques associés au dispositif polysémique implique la performance dans une dynamique à la fois de conservation du savoir et d'actualisation des connaissances. Les chants, les danses et les instruments de musique sont des supports de la mémoire collective. Une partie essentielle des connaissances s'inscrit dans l'acte musical, par l'intermédiaire de la représentation symbolique des instruments et des textes du répertoire musical. La narration et la mise en scène des événements historiques et mythiques pendant le rituel sont réalisées à travers la performance. Ces supports permanents (matériels et immatériels) conservent les connaissances au sein de la communauté initiatique. La mémoire collective est partagée par l'ensemble des initiés. Cependant, cette dernière n'est ni figée ni fixe. Les connaissances acquises sont différentes d'un initié à un autre.

Le dispositif polysémique mis en place au niveau des objets matériels et immatériels de la mémoire collective, permet la réinterprétation et l'approfondissement des compétences à chaque cérémonie. Il rend possible une lecture à chaque fois renouvelée des actes rituels et participe ainsi à l'actualisation du savoir. La fonction performative de la musique y participe également. La pratique musicale associée aux actes rituels contribue à la représentation des scènes rituelles porteuses de significations. La performance constitue ainsi un principe d'actualisation du savoir rituel et le lieu de transmission de ce dernier.

La permanence des éléments constitutifs de la performance permet à la communauté de construire un sentiment d'appartenance commun à travers cette mémoire collective, tandis que le dispositif polysémique rend possible une *actualisation* et une *construction individuelle* du savoir rituel. Cette construction individuelle est renforcée par les fonctions rituelles nécessaires à la réalisation de la cérémonie avec notamment la conservation et l'actualisation de certains pans du savoir rituel par ces différents acteurs. En outre, au niveau de la pratique elle-même, les individus apportent chacun de par leur compétence et personnalité une marque singulière à la performance. Par exemple, il a été souvent avancé par différents harpistes de la région que le jeu de notre principal informateur Thierry était très rapide voire parfois trop rapide empêchant les chanteurs de prononcer correctement les paroles des chants.

L'étude du rituel en tant que performance permet non seulement de rendre compte de la pratique rituelle d'un instant présent mais également de la profondeur historique qui y est inscrite. La structure de la cérémonie, les systèmes symboliques, les fonctions performatives des actions rituelles, mettent en exergue le passé et le présent, donnant à la performance une épaisseur temporelle. Les objets, les acteurs et l'invariabilité de la pratique rituelle assure la permanence de la performance tandis que les procédés polysémiques inscrits dans les actes rituels permettent une actualisation du savoir interprétatif de la performance.

L'étude comparative des différentes performances de la pratique culturelle permettrait ainsi de repérer les évolutions, transformations, emprunts qui ont pu avoir cours au fil du temps au niveau de la pratique rituelle.

3. Contextes d'identification

À partir des discours et observations de terrain, nous étudions ici la mise en relief des traits bwitistes dans le contexte social et culturel. Il s'agit de rendre compte des critères culturels mis en avant selon le contexte d'identification. Ainsi se catégoriser en tant que bwitiste c'est faire appel à différents niveaux d'identification. On relève quatre principaux contextes identificatoires : le premier concerne la communauté *disumba mungo na bata* au sein des différentes branches bwitistes, le deuxième contexte situe le *bwiti* en rapport avec le culte de l'*ombwiri*, le troisième concerne la population fang, le quatrième situe le *bwiti* au niveau national voire international. Enfin, nous rendrons compte brièvement de quelles manières un non-initié se catégorise par rapport à un *banzi* car nous n'avons pas pu réaliser d'enquêtes approfondies au niveau de la catégorisation des *outsiders* par rapport aux initiés.

La construction identitaire est en premier lieu réalisée au niveau de la communauté. Les initiés s'identifient entre eux à travers le nom de leur initiateur et la branche dans laquelle ils se sont fait initiés. Les liens de parentés rituelles que l'on perçoit à travers la généalogie des branches de la société initiatique du *bwiti* fang se retrouvent être exprimés au niveau de la pratique rituelle elle-même.

La branche *disumba mikongo na bata* pratique deux types de prières *étam* et deux types de *nzimba*. Chaque type correspond respectivement à deux branches du *bwiti disumba*. Celle du *disumba mikongo* dirigée par Ntoutoume nze Amvame et celle du *disumba Asumgha Ening* pratiquée selon Ndong Obame Eya. D'après les initiés, *disumba mikongo* est la branche mère, la première qui a été initiée par Ntoutoume nze Amvame. Mais à cause de l'idolâtrie et des sacrifices exercés dans cette branche, Ndong obame Eya l'a réformée pour pratiquer le *bwiti*

« sans sacrifice ». La base de leur pratique suit ces deux voies, l'originelle et la réformée. Ces deux pratiques ne peuvent être associées pendant un même rituel. Ainsi, pour un *ngoza*, on pratiquera l'*étam* et le *nzimba* de l'une des deux branches. La première catégorie d'*etam* qui vient de Ndong Obame Eya, de la branche Asumgha Ening, est appelée *kasala muma*. La deuxième catégorie provenant de Ntountoume nze Amvame, de la branche *disumba mikongo*, est appelée *ébébé kanong*.

L'édification d'une nouvelle branche est toujours à l'origine d'une vision qu'a reçue un nouveau *kombo*. La caractérisation de cette nouvelle branche s'exprime notamment à travers la pratique rituelle où rites et chants spécifiques sont introduits afin d'apporter une marque singulière pour se distinguer des autres branches et proposer une nouvelle voie aux futurs initiés.

Le deuxième contexte d'identification qui est apparu lors de nos observations de terrain est celui des cultes initiatiques pratiqués dans la région et notamment celui de l'*ombwiri*. Nous avons remarqué la forte expansion de ce culte dans la région par rapport au *bwiti*. Ce culte qui est également pratiqué par les initiés bwitistes de la communauté *disumba mongo na bata* est désigné comme un culte complémentaire au *bwiti*. Cette complémentarité est exprimée par les initiés selon des métaphores relevant de la religion chrétienne : l'église qui possède une vocation spirituelle (pour le *bwiti*) est dirigée par les hommes alors que le dispensaire dont la principale vocation est thérapeutique (pour l'*ombwiri*) est réservé aux femmes. La dichotomie sexuelle mobilisée à travers les fonctions rituelles dans le *bwiti* se retrouve être renforcée par la fonction sociale de séparation entre un culte à dimension masculine et un autre à dimension féminine.

L'initiation des individus aux deux cultes souligne la complémentarité des ces derniers. Selon ses problèmes personnels, chacun ira se faire initier à l'un ou l'autre culte. La parenté rituelle est exprimée également par la pratique rituelle où de nombreux éléments (*manducation* de l'*ebogha*, instruments de musique) sont communs aux deux cultes. La marque singulière qui les distingue est matérialisée explicitement dans la pratique rituelle par la nécessité des états de transe des initiées dans l'*ombwiri* tandis que le *bwiti* interdit tout état transcendant au cours du rituel et spécifiquement lors des danses des *yombo*.

Le troisième niveau d'identification concerne la population fang. Plusieurs traits culturels, souvent assimilés de manière inconsciente dans le sens qu'ils ne sont pas identifiés de manière spontanée par les initiés, constituent des traits caractéristiques de la culture fang. La généalogie récitée par le *kambo* et le *nganga* lors de l'ouverture des portes du ciel au début de

la cérémonie s'inscrit dans le système culturel fang de filiation paternelle. Chaque garçon fang doit connaître sa généalogie pour ensuite en tant qu'adulte pouvoir se marier avec les femmes exemptes de tout lien. De même, la généalogie des entités mythiques récitée en début du rituel présente des entités du *bwiti* et des entités issues de la culture fang : *Mebeghe* et son fils *Nzame* sont les deux premiers ancêtres-moniteurs de la généalogie mythique de la population fang. D'autres traits rituels possèdent une origine culturelle fang comme la ceinture de grelot utilisée par les *yombo*, le tambour de bois (*nkul*), les grelots utilisés par les *yombo* ou encore l'expérience visionnaire lors de l'initiation qui rappelle celle utilisée lors du *Melan*, pratique initiatique du *Byeri* (ancien culte des ancêtres chez les Fang).

Le dernier niveau d'identification concerne le contexte national et international. Ce niveau d'identification des initiés a été certainement renforcé dans les discours par notre présence sur le terrain. L'élément principal mis en avant pour catégoriser le *bwiti* par rapport aux autres religions et notamment la religion chrétienne est l'utilisation de l'*ebogha* et l'expérience visionnaire. Parce que l'*ebogha* a été donné aux « Noirs » par Jésus-Christ, le *bwiti* constitue une religion pour les « Noirs » mais qui n'est pas pour autant interdite aux « Blancs ». Cette vocation universelle du culte, mise en avant par l'initiateur de la communauté, constitue le dernier maillon de la chaîne identificatoire.

Enfin, lorsqu'on a discuté avec des individus fang non initiés de la même région où est pratiquée le *bwiti* de la communauté *disumba mongo na bata*, leur discours sur les initiés bwitistes est ici révélateur de la prégnance du discours des missionnaires dans les mentalités et également de la survivance des phénomènes de sorcellerie dans la société fang. En effet, les personnes m'ont toujours confié leur méfiance à l'égard des initiés qui pratiquaient « des choses secrètes la nuit ». Selon eux, les initiés pratiquent des choses occultes qu'ils assimilent à de la sorcellerie. Les personnes extérieures à la communauté se basent sur les références culturelles qu'ils possèdent et notamment celles liées à la pratique sorcellaire. Pratiquer la nuit, à l'abri des regards extérieurs de la communauté une pratique rituelle en lien avec les entités spirituelles et les ancêtres, est synonyme pour les individus non-initiés de pratiques sorcellaires. On se rend compte alors que malgré le discours des initiés sur leur pratique au sein de la communauté, la représentation de cette dernière auprès des non-initiés subsiste toujours au rang des pratiques occultes.

4. Vers une anthropologie de la performance

Nous proposons une réflexion de synthèse sur l'étude de la performance en contexte rituel. Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur l'état de l'art des études sur la performance, un tournant a été réalisé avec les travaux de Turner, Goffman et Schechner dans le champ d'études sur le rituel. Les travaux qui ont suivi ont privilégié l'approche pragmatique en remettant au centre de l'étude le sujet et le corps. Rares ont été les chercheurs que ce soit en anthropologie, en linguistique ou en ethnomusicologie qui ont privilégié l'articulation entre l'étude du versant performanciel de la pratique (corporelle, linguistique ou musicale) et celle du versant structurel qui renvoie à la fois aux dimensions cognitives et culturelles sous-jacente à la pratique. Comme Hymes en linguistique, Qureshi et Desroches en ethnomusicologie, nous privilégions ces deux versants dans notre étude et avons tenté de rendre compte des types de relations qui préexistent entre ces deux plans.

Nous avons montré la pertinence du concept de performance pour l'étude du rituel et notamment pour la problématique de la construction identitaire. Le concept de performance permet de prendre en compte dans l'analyse plusieurs niveaux d'articulation. Cela concerne le niveau d'articulation entre les matériaux hétérogènes mobilisés lors de la performance, le niveau d'articulation entre les plans constitutifs (production, réception, objet produit), celui qui met en jeu les deux pôles souvent mis en opposition « structure » et « pratique », celui qui concerne le lien entre l'individu et le collectif et enfin celui qui relie les différentes temporalités inscrites au cours de la performance.

Le premier niveau d'articulation concerne les différents matériaux mobilisés lors de la performance. Dans l'étude de la pratique rituelle du culte du *bwiti*, la notion de performance est efficace puisqu'elle permet d'englober l'ensemble des matériaux : la musique, le corps et la langue, mais également l'espace et le temps. Rares sont les activités musicales, et notamment celles inscrites dans un contexte rituel, qui ne font pas intervenir d'autres matériaux, intimement liés, comme le corps et la langue. Le concept de performance permet donc de définir l'activité expressive dans sa globalité.

Le second niveau d'articulation concerne les différents plans constitutifs de la performance, c'est-à-dire les stratégies de production et de réception intimement liées à l'objet lui-même. Penser la pratique rituelle en termes d'actions signifie, selon nous, à la fois porter notre regard sur les modalités de réalisation qui renvoient directement à la notion de performance mais

également aux règles sous-jacentes qui sous-tendent les stratégies de production, de réception et l'objet produit. Ces trois plans constitutifs correspondent aux trois niveaux (*neutre*, *poiétique* et *esthétique*) élaborés par Jean Molino. L'objet produit que l'on définit en tant que performance est le résultat de l'articulation entre ce dernier et les deux autres pôles, celui de la production et celui de la réception. Même si les stratégies de production et de réception sont bien distinctes, elles ne sont pas pour le moins indépendantes. Nous voulons souligner qu'il existe bien une autonomie relative de chaque forme symbolique. Que ce soit pour la musique, la langue ou le corps, chaque forme possède une systématique qui lui est propre. En outre, elle comporte une spécificité d'une part, en rapport avec les types de relations entretenus avec les autres matériaux et d'autre part, en rapport avec la culture dans laquelle elle s'inscrit. La nécessité de réaliser une analyse immanente (niveau neutre) de chaque forme symbolique permet de partir de la pratique elle-même pour ensuite comprendre l'articulation de cette dernière avec les stratégies de production et de réception mais également les versants symbolique, fonctionnel, social et culturel. Interpréter la pratique uniquement en fonction des discours et des faits de la culture ne permet pas de rendre compte précisément des éléments et des processus sur lesquels les versants de la production, de la réception, symbolique, fonctionnel et social prennent racine du côté formel. La performance est à la fois un produit de la culture et un outil à travers lequel les acteurs expriment leur identité.

Le troisième niveau d'articulation concerne les deux versants, structurel et performatif. Les deux concepts « structure / pratique » doivent être pensés non pas en tant que dichotomie mais en tant qu'unité où les éléments structurels et performatifs ne sont pas séparés mais en constante interrelation et interdépendance. À partir de ce postulat, la problématique de la construction identitaire en contexte rituel peut être pensée dans une perspective performative. La construction des sujets naît de la dynamique entre les versants structurels et performanciers de la performance. Sans la réalisation de la pratique, la structure relative aux comportements et processus cognitifs sous-jacents ne peut exister et inversement, la pratique ne peut exister sans structure préalable dont les règles sous-jacentes constituent des éléments conçus et reconnus par le groupe social. Concevoir le rituel en tant que performance est donc pertinent pour comprendre les processus sous-jacents à la construction identitaire.

Le quatrième niveau d'articulation est intimement lié au précédent et concerne le rapport entre l'individu et le groupe social. La performance permet de rendre compte à la fois de ce qui relève de la création de l'individu et de ce qui relève des conduites définies par le groupe social. Par exemple, concernant la pratique musicale ou dansée, l'étude de la performance à la

fois au niveau formel et performanciel permet de repérer les éléments soumis à la variation individuelle et ceux soumis aux règles préétablies par le groupe. Ainsi, on pourra repérer différents niveaux de styles : au niveau individuel, au niveau communautaire, au niveau national etc. Bien souvent, les variations individuelles correspondent également à des normes sociales mais elles peuvent également constituer le lieu de créations et d'innovations qui pourront être acceptées ou non par le groupe.

Enfin, le dernier niveau d'articulation concerne les différentes temporalités inscrites au sein de la performance. En contexte rituel, la performance exprime précisément à la fois le passé, le présent et le futur à travers les actions rituelles réalisées. Selon Humphrey et Laidlaw (2006), l'action rituelle n'est pas dépendante de l'intention des participants. L'acteur rituel n'est pas libre de ses agissements ni au niveau de la forme ni au niveau du contenu. Le sujet n'est pas l'acteur rituel mais la culture qui prescrit les règles sous-jacentes à la pratique. Ce qui se joue est bien un établissement de relations spécifiques entre les acteurs sociaux et également entre ces derniers avec d'autres agents comme les entités spirituelles et les objets rituels. Une dynamique de conservation, de transmission et d'actualisation de la pratique et des savoirs intimement liés se joue au sein du rituel où le passé, le présent et l'avenir prennent place au cours de la performance. Les éléments tant structurels que performanciel conçus par les anciens témoignent du passé, sont réactualisés pendant la performance et sont transmis pour les générations futures.

Une anthropologie de la performance aurait pour objectif de concevoir toute pratique sociale en tant que performance où les versants formels et ethnologiques sont étudiés en interrelation. L'étude comparative des différentes pratiques tant au niveau formel que performanciel constitue une méthode pertinente pour analyser les évolutions, emprunts et créations qui ont cours au sein d'une pratique sociale ainsi que les processus qui sous-tendent chacun de ces phénomènes.

CONCLUSION-SYNTHESE CHAPITRE 4

La performance dans le culte du *bwiti* chez les Fang participe à la construction identitaire complexe des initiés. Plusieurs dimensions (spirituelle, sociale, sexuelle) participent à l'identification des *banzi*, notamment à travers les fonctions rituelles nécessaires à la pratique rituelle. Différents contextes d'identification (communauté initiatique, cultes de l'*ebogha*, culture fang, religion des « Noirs ») sont également mis en avant dans le discours des initiés qui se révèlent être exprimés également dans la pratique rituelle.

L'initiation marque l'intégration du nouvel initié dans la communauté, où la manducation de l'*ebogha* et l'expérience visionnaire sont les deux principaux éléments caractéristiques. L'expérience visionnaire constitue la clé d'accès aux connaissances de l'au-delà.

La performance participe à la construction identitaire complexe en réactivant les différents éléments initiatiques. La manducation du bois sacré par les initiés leur permet de rester éveillés, de fonder leur appartenance commune et de créer une dimension sensitive différente lors de la performance. Les fonctions de représentation et de communication de la performance dépendent entièrement de la bonne réalisation de la pratique rituelle qui se matérialise tant au niveau des fonctions structurelle, symbolique et performative des actions rituelles. La performance, comprenant les acteurs-danseurs-chanteurs, les musiciens, les objets, l'espace rituel et les trois matériaux (musique, langue et corps) constitue un support à la fois de cohésion du groupe, de communication avec le monde spirituel et de représentation de l'univers *bwiti*. Elle est le lieu d'entrecroisement des significations selon plusieurs plans de pertinence (systémique, structurel, symbolique et fonctionnel) intimement liés les uns aux autres. Les principes systémiques des formes symboliques incarnent les symboles de l'univers *bwiti*. La catégorisation du rituel se base sur la pertinence de certains paramètres à la fois sur le plan systémique et symbolique. Enfin, les différentes fonctions performatives des actions rituelles reposent à la fois sur la catégorisation musicale de ces actions et sur les représentations symboliques associées à ces actions.

La performance met en jeu deux types de connaissances, le savoir-faire et le savoir interprétatif, qui participent à la fois à la constitution d'une frontière ontologique entre *banzi* et non-initié et à la hiérarchisation des initiés à l'intérieur de la communauté. Les deux registres de savoir sont intrinsèquement interdépendants.

La distinction entre ces deux types de savoir repose tant au niveau de leur nature (savoir pratique / savoir interprétatif), de leur apprentissage (par *mimesis* pendant la performance / en dehors de la performance), de leur statut au sein du culte (importance pour la communication

avec le monde spirituel / enjeu de pouvoir entre initiés) et de leur instrumentalisation (permanent / dispositif polysémique).

La performance permet ainsi la conservation, l'actualisation et la transmission de ces savoirs, où deux types de temporalité (passé et présent) se croisent à travers la structure de la cérémonie, les systèmes symboliques et les fonctions performatives des actions rituelles, produisant ainsi une épaisseur temporelle.

Enfin, le concept de performance s'est avéré pertinent et efficace pour analyser les différents niveaux d'articulation que ce soit entre les matériaux musical, linguistique et corporel, entre les plans constitutifs (production, réception, objet produit), entre « structure » et « pratique », entre l'individu et le collectif ou encore entre les différentes temporalités inscrites au cours de la performance.

CONCLUSION

Ce travail de recherche a été mené selon deux plans. D'une part, nous avons établi un cadre théorique et méthodologique pour l'étude de la performance dans un contexte précis, le culte du *bwiti* pratiqué par la communauté *disumba mongo na bata* ; d'autre part, nous avons mis en exergue le rôle de la performance dans la construction identitaire des initiés.

L'objectif premier du travail de thèse était de réaliser une ethnographie musicale du culte du *bwiti* chez les Fang. Assez rapidement, le constat du lien intrinsèque de la musique dans la pratique rituelle a orienté notre étude vers le concept de performance. L'activité musicale étant omniprésente dans la cérémonie de *ngozo*, nous avons donc choisi d'étudier le rituel en tant que performance, en se concentrant sur l'analyse des conditions et des modalités de réalisation de la pratique rituelle.

C'est à partir d'une double réflexion au niveau de l'objet d'étude et au niveau de la problématique de l'interdisciplinarité que notre cheminement intellectuel s'est construit progressivement. Partant du constat qu'il n'était pas judicieux dans l'étude du culte du *bwiti* de considérer l'activité musicale uniquement à travers le matériau sonore, nous avons choisi d'utiliser le concept de performance pour pouvoir analyser l'expression musicale dans son ensemble à travers une approche interdisciplinaire. Etudier la pratique musicale dans le rituel est un angle d'approche pertinent. Cependant, analyser uniquement le fait musical ne permet pas de rendre compte de la totalité de la performance où sont mis en relation les trois matériaux que sont la musique, le corps et la langue.

Notre objectif a été de mettre en œuvre une méthodologie pour pouvoir analyser le matériau sonore musical et l'ensemble des différents types de relations qu'il entretient avec les autres éléments du rituel. Cependant, si le fait musical est partout, étroitement relié et mêlé à l'ensemble des faits humains, comment rendre compte par l'analyse à la fois de son caractère autonome et de ses liens avec les autres formes symboliques ? Quelle méthodologie envisager pour l'étude de la performance ?

Un état de l'art des travaux sur la performance a montré l'émergence de plusieurs points et en particulier le constat d'une persistance à opposer les études consacrées aux structures et aux textes avec celles consacrées au versant performatif que ce soit en linguistique, en anthropologie ou en ethnomusicologie. Les études sur la performance ont alors privilégié le

versant performatif selon une approche pragmatique en remettant au centre de l'analyse le sujet et le corps et en se focalisant sur la compréhension de l'interaction entre les acteurs de la performance.

L'approche des *performance studies* est le courant principal qui a initié et développé les études sur la performance en se donnant comme objectif d'analyser l'ensemble des phénomènes (rituel, sport, théâtre..) en tant que pratique, événement et comportement. Cependant, les études ont montré une incapacité à se détacher des catégories culturelles que fréquentent les chercheurs. Ainsi, la particularité des éléments performatifs de telle expérience d'une culture donnée est lue à travers les concepts et traits des catégories culturelles du chercheur telles que le rituel, le théâtre, le sport... En outre, la volonté d'ouvrir le champ d'étude aux multiples méthodes et outils disciplinaires pour étudier les différentes formes de performance n'ont pu conduire pour le moment à l'élaboration d'une conduite unitaire tant sur le plan théorique que méthodologique.

La division entre approches structuralistes et approches pragmatiques persiste au sein des études linguistiques, anthropologiques et ethnomusicologiques où une étanchéité entre les deux versants est de mise. Cette pensée dichotomique alimente le postulat selon lequel les études structuralistes ne peuvent pas être associées aux études pragmatiques et vice-versa. Toutefois, certaines études ont proposé et prôné la nécessité de prendre en compte les deux versants (formels et performanciers) selon des approches propres à chaque domaine d'étude. Déjà dans les années 1980, Dell Hymes rend compte que cette dichotomie compétence-performance proposée par Chomsky n'est pas productive et que les deux versants sont co-déterminants et ne peuvent être séparés dans l'analyse de la langue. En ethnomusicologie Regula Qureshi et Monique Desroches ont également montré, à travers des méthodologies distinctes, la nécessité de relier ces deux versants selon une approche cohérente et unifiée.

Pour nous, relier les deux versants est nécessaire pour une compréhension globale de l'objet étudié. En effet, si une telle dichotomie est indispensable dans les premiers temps de l'analyse, les deux versants doivent être mis en rapport afin de comprendre les relations qui les unissent dans la réalité des faits.

A travers la méthodologie élaborée et son application à l'analyse de la pratique rituelle, nous avons voulu démontrer que c'est bien dans l'interaction entre le versant formel et le versant performatif que se construit toute pratique et de manière plus générale la culture. Penser qu'il

n'existe pas de principes formels sous-jacents aux actes rituels, et inversement, nier le versant performantiel dans la mise en œuvre du rituel n'est pas une approche adéquate si l'on veut rendre compte de la totalité du fait social étudié.

En tenant compte d'abord de la nécessité de prendre en compte la totalité de la pratique expressive, nous avons proposé de définir le concept de performance comme l'ensemble des modalités de production et de réception mises en œuvre au cours de la réalisation d'une pièce musicale. Ainsi, la performance comprend l'ensemble des actions concomitantes, linguistiques et corporelles, à la réalisation d'une pièce musicale. Nous avons proposé, selon une perspective ethnomusicologique, de distinguer deux types d'actions concomitantes à la production musicale selon leur articulation avec cette dernière. Les actions para-musicales sont articulées à un ou plusieurs paramètres musicaux tandis que les actions non-musicales ne le sont pas. Enfin, les actions non concomitantes, c'est-à-dire celles intervenant avant ou après la production sonore sont considérées selon leur pertinence dans la caractérisation de la performance.

La catégorisation des actions para-musicales et non-musicales des matériaux linguistiques et corporels a servi de cadre de travail pour l'analyse de chaque matériau. Ces catégories ont été pertinentes dans la mise au jour des articulations entre les trois formes symboliques de la performance.

Concernant notre cadre théorique et méthodologique, nous avons choisi la tripartition sémiologique proposée par Molino qui permet, selon nous, d'étudier le versant formel et le versant performatif tout en prenant en compte la complexité de la performance dans une approche cohérente et unifiée.

L'approche sémiologique de la musique se base sur le fait que le phénomène musical est une forme symbolique qui possède une autonomie relative, une existence propre et qui est également un objet produit et perçu. Les stratégies de production (*poïétiques*) et de réception (*esthésiques*) ne peuvent être confondues entre elles. À partir de cette approche, nous avons élaboré une méthodologie pour analyser selon les trois modalités (comme objet, comme production et comme réception) la performance dans sa globalité en prenant en compte l'ensemble des éléments composant la performance et pas uniquement le matériau musical. Nous avons élargi ce concept de tripartition aux trois matériaux (musique, langage, corps) selon la théorie de l'interdisciplinarité proposée par Frank Alvarez-Pereyre. L'objectif étant d'étudier selon une même approche méthodologique la sémiologie des trois formes symboliques composant la performance : les matériaux musical, linguistique et corporel.

Concernant l'analyse du niveau *neutre*, la méthodologie pour l'analyse des systèmes formels repose essentiellement sur le couple notionnel *etic / emic* élaboré par le linguiste Kenneth Pike qui a été repris pour l'analyse musicale par Simha Arom et pour l'analyse dansée par Marie-Pierre Gibert. L'application par les deux chercheurs de la thèse de Pike, à propos de la transposition du paradigme linguistique aux comportements non-verbaux, s'inscrit dans une interdisciplinarité en acte. Ces deux méthodes basées sur un même cadre théorique mais adaptées par rapport à chaque domaine d'étude ont été essentielles pour une cohérence de notre méthodologie pour l'analyse de la performance.

Une fois le versant formel analysé, les logiques fonctionnelles, symboliques et sociales ont été étudiées tant au niveau du versant de la production que celui de la réception. Pour pouvoir analyser les liens qu'entretient la performance avec le champ culturel, il faut d'abord connaître la nature de son fondement interne car chacun des plans est intrinsèquement relié aux matériaux musical, linguistique et corporel. Cette deuxième étape de l'analyse qui concerne les trois versants de la tripartition sémiologique est le fruit de l'entrecroisement des différents plans analytiques suivants : l'analyse formelle, l'étude des catégories endogènes du rituel, l'analyse de l'univers symbolique du culte du *bwiti* et l'étude du plan fonctionnel des actions rituelles.

Quelles conclusions pouvons nous établir par rapport à l'élaboration de cette méthode pour l'étude du culte du *bwiti* ?

La perspective ethnomusicologique adoptée a permis de mettre en exergue que le rôle de la musique dans le rituel du culte du *bwiti* ne constitue pas un simple accompagnement. Par rapport aux études anthropologiques sur le culte du *bwiti*, ce travail a permis de montrer que l'étude de l'activité musicale ne se cantonnait pas uniquement au niveau de sa symbolique dans le rituel. Non seulement la musique est intimement liée aux autres éléments du rituel, mais plus encore, elle en constitue le moteur. Le rituel se base sur un enchaînement préétabli de pièces musicales. L'activité musicale constitue une structure structurante du rituel.

Partir de l'étude formelle des matériaux permet de rendre compte des différents niveaux de signification de la pratique rituelle qui correspondent sur le plan analytique, aux plans systémique, structurel, symbolique et fonctionnel. Même si chacun possède une autonomie

relative, ces plans mis en exergue au cours de l'analyse possèdent des relations d'interdépendance.

L'étude de la systématique musicale a permis de dégager les principes sous-jacents à la conception et à la réalisation des pièces musicales ainsi que les liens systémiques entre le matériau musical et les matériaux corporels et linguistiques. Certains des principes systémiques mis au jour sont étroitement liés à l'univers symbolique du *bwiti* dans lequel est inscrit la performance. Les matériaux musicaux, linguistiques et corporels possèdent, tant sur le plan symbolique que structurel, différentes significations pour les initiés.

L'analyse des relations entre les différents matériaux sur le plan structurel a permis de rendre compte des stratégies cognitives et culturelles sous-tendant la construction de la performance. Il est apparu que la pièce musicale se présente comme une catégorie complexe incorporant différents niveaux de catégorisation dont les faisceaux de critères sont de nature hétérogène. Les phases rituelles, les séquences nocturnes et les circonstances présentent différentes modalités de catégorisation faisant intervenir les trois matériaux mais également des paramètres d'autres natures qui ont trait aux plans spatial, structurel et vestimentaire. La performance de par les paramètres qu'elle mobilise apporte un niveau de signification structurel. La forme, le contenu et l'organisation des pièces participent ainsi à la mise en œuvre du rituel.

La performance est également une représentation de l'univers symbolique du *bwiti*. L'ensemble des composantes de la performance y participe. Les matériaux musical, linguistique et corporel constituent différents canaux de significations qui se distinguent à la fois au niveau de la forme et du contenu sémantique. Les instruments de musique, les rythmes, les textes des chants, les danses, les acteurs présentent différents signifiés. C'est bien dans la combinaison des différents signifiants auxquels sont associés plusieurs signifiés que le sens global de la performance peut être alors perçu.

Outre la fonction de représentation, la performance est le lieu de relations particulières instaurées par le contexte rituel. Les types d'actions concomitantes à la production musicale que nous avons définis corroborent les différentes fonctions de la performance qui participent à la mise en œuvre des relations entre les différents acteurs rituels. Ainsi, les actions paramusicales où l'ensemble des initiés chantent et dansent d'une même voix participent à la cohésion de la communauté. Les actions non-musicales privilégient la représentation des

entités mythiques et spirituelles sur la scène rituelle où les acteurs principaux instaurent la communication avec le monde de l'au-delà. Des relations particulières sont également mises en œuvre entre les initiés et les objets rituels, notamment les instruments de musique. C'est bien la voix de la harpe que les initiés écoutent attentivement durant la performance. À travers les actions non concomitantes telles que les salutations / bénédictions envers la harpe à la fin des pièces musicales, les initiés reçoivent la bénédiction des Esprits.

En choisissant une approche performative de la pratique rituelle, nous avons pu également montrer le rôle de la performance dans la construction identitaire des initiés. La performance participe à la construction identitaire complexe des initiés : plusieurs dimensions identitaires (rituel, social et sexuel) sont construites à travers les fonctions rituelles, symboliques et performatives des actions rituelles.

Dans l'analyse de la performance, l'étude de l'articulation entre le niveau neutre, les stratégies de production et de réception a donné lieu à la découverte du système de transmission et d'acquisition du savoir au sein de la pratique rituelle.

Au cours de la pratique rituelle, deux types de savoir interdépendants se distinguent : le savoir pratique et le savoir interprétatif. La distinction entre les deux types de savoir repose tant au niveau de leur nature, de leur apprentissage, de leur statut dans le culte et de leur instrumentalisation. Ainsi, le savoir pratique concerne les règles sous-jacentes à l'exécution de la performance tandis que le savoir interprétatif a trait aux connaissances relatives à l'interprétation symbolique des différents matériaux composant la performance. L'essentiel du savoir pratique est appris par *mimesis*. Alors que le savoir interprétatif est appris essentiellement en dehors de la cérémonie. La pratique rituelle doit être suivie consciencieusement pour une efficacité dans la communication avec le monde spirituel. Tandis que le savoir interprétatif met en jeu les phénomènes de hiérarchie et de pouvoir au sein de la communauté.

Support de conservation, d'actualisation et de transmission des savoirs, la performance fabrique et retravaille les identités complexes des initiés à la fois sur les plans rituel, social et sexuel. C'est bien à travers les comportements et les représentations symboliques associées que la performance participe à la construction identitaire complexe des initiés. À travers l'épaisseur temporelle, où passé, présent et futur s'articulent, la performance est à la fois un

marqueur historique, un moyen à travers lequel les initiés construisent leur identité et l'expriment et un outil de transmission du savoir aux générations futures.

Enfin, la permanence de la performance associée au dispositif polysémique inscrit dans les matériaux permet une lecture plurielle de la cérémonie. Ainsi, la singularité de la performance ne réside pas tant dans la permanence des matériaux ou le comportement prescrit (car chaque performance de par les individus est unique) mais surtout dans l'interactivité entre les pôles de production et de réception.

Notre hypothèse de départ concernant le rôle de la pratique rituelle dans la construction identitaire des initiés se trouve être ainsi confirmée par le choix d'analyser le rituel en tant que performance. L'étude de la pratique rituelle est, selon nous, essentielle pour une réelle compréhension de la construction de l'initié. Dans le culte du *bwiti*, l'initiation constitue l'étape de validation de l'intégration sociale de l'individu par la communauté. L'expérience visionnaire institue le début d'un processus de construction de l'individu sur le plan spirituel qui va être travaillé par la pratique rituelle tout au long de la vie de l'initié. La pratique rituelle a pour but de construire un comportement à travers lequel l'initié et la communauté s'identifient selon plusieurs plans : rituel, social et sexuel. Au-delà d'un rapport à soi et à la communauté, c'est bien en définitive un rapport au monde qu'institue la pratique rituelle dans le culte du *bwiti*. La performance participe donc à cette construction identitaire complexe à travers la permanence de sa matérialité, ses fonctions performative, structurelle et symbolique.

Concevoir la pratique rituelle en tant que performance nécessite de penser les couples compétence / performance ou structure / pratique non pas en tant que dichotomie mais en tant qu'unités en constantes interrelation et interdépendance au sein d'un système donné. La construction des initiés naît de la dynamique entre les versants structurels et performanciers de la performance. Sans la réalisation de la pratique, la structure relative aux comportements et processus cognitifs sous-jacents ne peut exister et inversement, la pratique ne peut exister sans structure préalable dont les règles sous-jacentes constituent des éléments conçus et reconnus par le groupe social. Concevoir le rituel en tant que performance est donc une approche pertinente pour comprendre les processus sous-jacents à la construction identitaire.

Ce travail de recherche pourra se poursuivre vers une anthropologie de la performance qui aura pour objectif de concevoir toute pratique sociale en tant que performance où les versants

formels et ethnologiques sont étudiés en interrelation. Deux principaux axes pourraient servir de fil conducteur à ce projet de recherche : 1) l'analyse comparative des pratiques musicales, 2) l'évolution des pratiques musicales en rapport avec la construction identitaire des groupes concernés.

Concernant le premier axe, nous souhaiterions appliquer à d'autres pratiques musicales, la méthodologie basée sur la tripartition sémiologique de la performance. Ce travail doit être, selon nous, développé de manière conjointe dans une approche interdisciplinaire en collaboration avec les anthropologues du corps et les ethnolinguistes afin de pouvoir définir les paramètres d'analyse et les plans pertinents tant sur le plan formel que performanciel. Le but étant de développer une grille d'analyse et de lecture de la performance. Ceci ne peut se faire que dans un cadre de travail interdisciplinaire et dans la comparaison des différents objets d'études.

Ce premier axe est la condition nécessaire pour pouvoir étudier le second axe de recherche. En effet, étudier l'évolution d'une pratique musicale nécessite de passer par l'analyse comparative de ses manifestations. L'analyse comparative est pertinente pour analyser les évolutions, emprunts et créations qui ont cours au sein d'une pratique sociale ainsi que les processus qui sous-tendent chacun de ces phénomènes.

Concernant le deuxième axe, deux principaux facteurs seront précisément étudiés dans les processus d'évolution et de transformation des pratiques : les phénomènes de patrimonialisation des pratiques musicales et les phénomènes d'emprunt.

La patrimonialisation des pratiques musicales, c'est-à-dire la mise en scène des traditions musicales constitue un phénomène que l'on observe de manière croissante au sein des différentes cultures. Monique Desroches et son équipe de recherche de Montréal étudient depuis plusieurs années, notamment dans les contextes de mises en scène des pratiques musicales, le rôle du geste musical dans le processus de définition stylistique d'une tradition musicale, désigné en tant que signature musicale et performanciel.

Concernant la problématique de mise en scène des traditions musicales, nous proposons de tester notre méthodologie afin d'interroger quels liens s'établissent entre la performance et le contexte socio-culturel dans lequel elle s'inscrit. La prise en compte du contexte dans l'étude des pratiques musicales n'est pas une nouvelle approche en soi. Cependant, prendre comme objet d'étude la mise en scène des pratiques musicales et/ou rituelles dans un contexte de patrimonialisation nous semble judicieux pour comprendre les phénomènes de transformation

d'une pratique en lien avec la transformation du contexte qui lui est intimement lié. L'enjeu est précisément d'étudier de quelles manières le transfert d'une pratique d'un contexte à un autre modifie, d'une part, la pratique musicale elle-même, et d'autre part, l'ensemble des paramètres qui lui sont intimement liés. En effet, les stratégies de production et de réception sous-tendant l'interaction entre musiciens, chanteurs, danseurs, acteurs et public sont-elles différentes ou identiques pour une même pratique qui se situe soit dans un contexte profane soit dans un contexte sacré ? De même, les processus d'apprentissage et de transmission sont-ils identiques entre les deux contextes ? En quoi les processus de transmissions des savoirs possèdent un rôle pertinent dans la singularisation d'une pratique dont les principes sous-jacents sont intimement liés à des choix de différents ordres (social, religieux, politique, économique), établis par les acteurs religieux et profanes. C'est donc bien dans l'étude de l'articulation entre les différents plans qu'il est alors possible de comprendre à la fois les mécanismes sous-tendant la construction et la réalisation de la pratique musicale mais également les différents liens qu'elle entretient avec les autres éléments de la performance.

En outre, les phénomènes de transformations et de création à travers les emprunts qu'ils soient intra ou interculturels sont des facteurs pertinents à étudier dans l'évolution d'une pratique en rapport avec le contexte social et historique. Nous souhaitons prolonger la réflexion et la recherche instaurée par Bornes-Varol et Fürniss (2011) qui ont proposé une méthodologie pour l'étude des situations de contact que ce soit pour les études en linguistique, en ethnomusicologie ou encore en anthropologie.

Dans une problématique anthropologique plus large, ces phénomènes de transformations des pratiques musicales (par la patrimonialisation ou par les emprunts) seront mis en rapport avec les constructions identitaires des groupes concernés.

En réalisant une étude ethnographique d'une situation précise, celle de la construction identitaire des initiés de la communauté *disumba mongo na bata*, nous espérons avoir contribué à faire progresser le vaste champ de la recherche sur la performance.

Pour comprendre les enjeux anthropologiques comme ceux des constructions identitaires, cette étude souhaitait montrer la nécessité de passer par une analyse formelle et anthropologique de la performance, conjointe et cohérente, et ceci selon une interdisciplinarité en acte.

BIBLIOGRAPHIE

Alexandre, Pierre & Binet, Jacques

1958 *Le groupe dit Pahouin (Fang, Boulou, Beti)* Paris : Presses universitaires de France.

Althabe, Gérard

1990 Ethnologie du contemporain et enquête de terrain. *Terrain* 14 :126-31.

Texte disponible en ligne : URL : <http://terrain.revues.org/2976>.

Alvarez-Pereyre, Frank

1981 Quelques itinéraires de recherches et hypothèses théoriques en ethnolinguistique. In Alvarez-Pereyre, F. (ed.), *Ethnolinguistique contributions théoriques et méthodologiques* : 283-301. Paris : SELAF.

1988 De la matière sonore à l'analyse musicale: les cheminements de l'ethnomusicologue. *Analyse musicale* 22 : 22-29.

2001 Une anthropologie de l'action. Champ spécifique ou moment critique? *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues* : 11-27.

2003 *L'exigence interdisciplinaire : une pédagogie de l'interdisciplinarité en linguistique, ethnologie et ethnomusicologie*. Paris : Maison des sciences de l'homme.

à paraître

Compétence et performance : dichotomie ou continuum ? In Bornand, S. & Leguy, C. (eds.), *De compétences en performances*. Paris : Karthala.

Alvarez-Pereyre, Frank (ed.)

1981b *Ethnolinguistique : contributions théoriques et méthodologiques : actes de la Réunion internationale "Théorie en ethnolinguistique", Ivry, 29 mai-1er juin 1979* Paris : SELAF.

2008 *Catégories et catégorisation : une perspective interdisciplinaire* Louvain, Paris, Dudley (MA) : Peeters-Selaf.

Alvarez-pereyre, Frank & Arom, Simha

1993 Ethnomusicology and the Emic/Etic issue. *World of music* 35 : 7-33.

2004 Ethnomusicologie. In Bonte, P. & Izard, M. (eds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*,: 248-51. Paris : PUF Quadrige.

Arom, Simha

1984 Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale: périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie. *Revue de musicologie* 70 : 5-36.

1991 Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale. *Analyse musicale* 22 : 67-78.

Arom, S., Fernando, N., Fürniss, S., Le Bomin, S., Marandola, F., Olivier, E., Rivière, H. & Tourny, O.

2007 Typologie des techniques polyphoniques. In Nattiez, J.J. (ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. L'unité de la musique* : 1088-1109. Arles : Actes Sud / Cité de la Musique.

Arom, S., Fernando, N., Fürniss, S. , Le Bomin, S., Marandola, F. et Molino, J.

2008 La catégorisation des patrimoines musicaux dans les sociétés à tradition orale. In Alvarez-Pereyre, F. (eds.), *Catégories et catégorisation : une perspective interdisciplinaire* : 273-313. Louvain, Paris, Dudley (MA) : Peeters-Selaf.

Arom, Simha

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie* Paris : SELAF.

Arom, Simha & Alvarez-Pereyre, Frank

2007 *Précis d'ethnomusicologie*. Paris : CNRS Éditions.

Austin, John Langshaw

1962 *How to do things with words*. London : Oxford University Press.

Bahuchet, Serge

1993 L'invention des Pygmées. *Cahiers d'études africaines* : 153-81.

Balandier, Georges

1957 *Afrique ambiguë*. Paris : Plon.

1963 *Sociologie actuelle de l'Afrique noire. Dynamique sociale en Afrique centrale*. Paris : Presses universitaires de France.

Barth, Fredrik

1975 *Ritual and knowledge among the Baktaman of New Guinea*. New Haven : Yale University Press.

Barthes, Roland

1985 *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.

Bauman, Richard

1975 Verbal Art as Performance. *American Anthropologist* 77 : 290-311.

Beck, Jill & Reiser, Joseph

1998 *Moving notation : a handbook of musical rhythm and elementary labanotation for the dancer* Amsterdam. The Netherlands: Harwood Academic Publishers.

Béhague, Gérard

2006 A Performance and Listener-Centered Approach to Musical Analysis: Some Theoretical and Methodological Factors. *Latin American Music Review* 27 : 10-18.

Binet, J., Gollhofer, O. & Sillans, R.

1972 Textes religieux du Bwiti-fan et de ses confréries prophétiques dans leurs cadres rituels. *Cahiers d'études africaines* : 197-253.

Binet, Jacques

1972 *Sociétés de danse chez les Fang du Gabon*. Paris : Office de la recherche scientifique et technique outre-mer.

Blacking, J.

1980 *Le sens musical*. Paris : Éditions de Minuit.

Bonhomme, J.

2003 *Le miroir et le crâne. Le parcours rituel de la société initiatique du Bwete Misoko (Gabon)*. Thèse de doctorat. Paris : EHESS.

2006 *Le miroir et le crâne: parcours initiatique du Bwete Misoko (Gabon)*. Paris : Editions MSH.

Bourdieu, P.

1994 *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil.

2001 *Science de la science et réflexivité*. Paris : Raisons d'agir.

Brandily, M.

1997 *Introduction aux musiques africaines*. Arles : Actes Sud / Cité de la musique.

Brown, Howard Mayer

1980 Performance practice. In Sadie, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : 497-99. London : Macmillan.

Brubaker, R.

2001 Au-delà de l'«identité». *Actes de la recherche en sciences sociales* : 66-85.

Bureau, René

1996 *Bokayé ! : essai sur le Bwiti Fang du Gabon*. Paris-Montréal : L'Harmattan.

Calame-Griaule, Geneviève

1970 Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines. *Langages* 5 : 22-47.

1977a Introduction. Pourquoi l'ethnolinguistique ? In Calame-Griaule, G. (ed.) *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*. Paris : Maspero.

1977b Pour une étude des gestes narratifs. In Calame-Griaule, G. (ed.), *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique* : 303-58. Paris : Maspero

1977c Pourquoi l'ethnolinguistique? In Calame-Griaule, G. (ed.), *Langage et cultures africaines. Essai d'ethnolinguistique* : 11-28. Paris : Maspero.

Castro, Monica

2004 *La chasse dans la région de Minvoul : transformation de la tradition et de la culture d'une société pluriethnique*. Mémoire de DEA. Paris : Muséum National d'Histoire Naturelle.

Cefai, Daniel

2003 *L'enquête de terrain*. Paris : La Découverte-Mauss.

Chabloz, Nadège

2009 Tourisme et primitivisme. Initiations au bwiti et à l'iboga (Gabon). *Cahiers d'études africaines* 1-2 : 391-428.

Chemillier, Marc

2004 Représentations musicales et représentations mathématiques. *L'Homme* 171-172 : 267-84.

Chomsky, Noam

1965 *Aspects of the Theory of Syntax* : MIT Press (MA).

Chouard, Claude-Henri

2009 *L'oreille musicienne: les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*. Paris : Gallimard.

Copans, Jean

2008 *L'enquête ethnologique de terrain*. Paris : Armand Colin.

Cuche, Denys

2004 *La notion de culture dans les sciences sociales* Paris : La Découverte.

Darnell, Regna

2004 Postmodernisme. In Bonte, P. & Izard, M. (eds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* : 820-21. Paris : PUF.

De Sardan, Jean Pierre Olivier

1995 La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. *Enquête, anthropologie, histoire, sociologie* 1 : 71-109.

De Saussure, Ferdinand

1995 *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.

Degorce, Alice

2009 "*Saluer la souffrance*" Représentations des défunts et réseaux de relations dans les rites et les chants funéraires des Moose de l'Ouest (Burkina Faso). Thèse de doctorat. Paris : Ecole Pratique des Hautes Etudes.

Dehoux, Vincent

1986 *Chants à penser gbaka (Centrafrique)*. Paris : SELAF.

1991 Typologie et modalités de jeu des xylophones centrafricains. *Analyse musicale* 23 : 36-42.

Dehoux, V., Fernando, N., Le Bomin, S. & Marandola, F.

1997 De la Centrafrique au Cameroun : un itinéraire rythmique. *Cahiers de musiques traditionnelles* : 81-105.

Dehoux, V., Fürniss, S., Le Bomin, S., Olivier, E., Rivière, H. & Voisin, F.

1995 *Ndroje balendro: musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*. Paris : Peeters-Selaf.

Delêtre Marc

2010 *The ins and outs of manioc diversity in Gabon, Central Africa. A pluridisciplinary approach to the dynamics of genetic diversity of Manihot esculenta Crantz (Euphorbiaceae)*. Thèse de doctorat en botanique. University of Dublin.

Desroches, Monique

1996 *Tambours des dieux musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique* Paris : l'Harmattan.

2000 Musique et identité culturelle des tamouls de la Réunion. *Au Visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, In Bonniol, J.-L., L'Etang, G., Barnabé, J. & Confiant, R. (eds.) : 321-30. Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis Rouge, Gerec-F / Presses universitaires créoles.

2005 Musique et rituel: significations, identité et société. *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle. Musiques et Cultures*. In Nattiez, J.J. (ed.) : 538-56. Arles : Actes Sud / Cité de la Musique.

2008 Entre texte et performance : l'art de raconter. *Cahiers d'ethnomusicologie. Performance(s)* 21.103-16.

Desroches, M., Pichette, M-H, Dauphin, C., Gordon, E.S. (ed)

2011 *Territoires musicaux mis en scène* Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Dias, Nélia & Jamin, Jean

2004 Origines de l'anthropologie. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, In Bonte, P. & Izard, M. (eds.) : 532-44. Paris : PUF.

Dournon, Geneviève

1996 (1981) *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels* Paris: Unesco.

Drewal, Margaret Thompson

1991 The state of research on performance in Africa. *African Studies Review* 34 :1-64.

Du Chaillu, P.B. & Mve-Ondo, B.

1996 *Voyages et aventures en Afrique équatoriale*. Libreville : Centre culturel français Saint-Exupéry.

Dubois, J., Giacomo, M., Guespin, L., Marcellesi, C. & Mevel, J.P.

2001 *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse.

During, Jean

1988 *Musique et extase : L'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris : Albin Michel.

1990 L'autre oreille: le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient. *Cahiers de musiques traditionnelles* 3 : 57-78.

1994 *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse : Verdier.

Eliade, Mircea

1992 *Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques: essai sur quelques types d'initiation*. Paris : Gallimard.

Favret-Saada, Jeanne

2007 *Les Mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard.

Feld, Steven

1974 Linguistic models in ethnomusicology. *Ethnomusicology* 18 : 197-217.

1984 Sound structure as social structure. *Ethnomusicology* 28 : 383-409.

Fernandez, James William

1961 Christian acculturation and Fang witchcraft. *Cahiers d'études africaines* 2 : 244-70.

1965 Symbolic Consensus in a Fang Reformativ Cult. *American Anthropologist* 67 : 902-29.

1982 *Bwiti : an ethnography of the religious imagination in Africa* Princeton, N.J.: Princeton University Press.

1986 *Persuasions and performances : the play of tropes in culture*. Bloomington: Indiana University Press.

Ferran, Hugo

2008 Désignation et catégorisation vernaculaires des pièces musicales maale (Ethiopie méridionale). In Alvarez-Pereyre, F. (ed.), *Catégories et catégorisation : une perspective interdisciplinaire* : 237-70. Louvain, Paris, Dudley (MA) : Peeters-Selaf.

2010 *Offrandes et bénédictions : une anthropologie musicale du culte des ancêtres chez les Maale d'Ethiopie*. Thèse de doctorat. Paris : EHESS.

Flandin, P.E., Doumergue, G. & Roustan, M.

1931 Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. *Journal de la Société des Africanistes* 1 : 300-03.

Fribourg, Jeanine

1981 Deux ethnolinguistiques ? In Alvarez-Pereyre, F. (ed.), *Ethnolinguistique, contributions théoriques et méthodologiques* : 19-33. Paris : SELAF.

Fürniss, Susanne

2006 Aka Polyphony: Music, Theory, Back and Forth. *Analytical Studies in World Music*, In Tenzer, M. (ed.) : 163-204. Oxford : Oxford University Press.

2011a L'emprunt d'un rituel. In Bornes Varol, M.-C. (ed.), *Chocs de langues et de cultures?* :156-177. Saint-Denis : PU Vincennes.

2011b Partages et emprunts de musiques rituelles au Sud-Est-Cameroun. In Desroches, M., Pichette, M-H, Dauphin, C., Gordon, E.S. (eds.), *Territoires musicaux mis en scène* : 263-78. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Furniss-Yacoubi, Susanne

2007 *Approche interdisciplinaire des musiques pygmées*. Mémoire de HDR. Nanterre : Université Paris X Nanterre. Texte disponible en ligne à l'adresse suivante : http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00296651_v1/.

Gebauer, Gunter & Wulf, Christoph

2004 *Jeux, rituels, gestes: les fondements mimétiques de l'action sociale*. Paris : Anthropos.

Geertz, Clifford

2003 *Savoir local, savoir global: les lieux du savoir*. Paris : PUF.

Gibert, Marie-Pierre

2004 *La danse des juifs d'origine yéménite en Israël : des systèmes formels aux constructions d'identité*. Thèse de doctorat. Paris : EHESS.

Godelier, Maurice

2008 *L'énigme du don*. Paris : Essai.

Gollhofer, Otto & Sillans, Roger

1978 Le symbolisme chez les Mitsogho. Aspects de l'anthropomorphisme dans la société initiatique du Bwete in *Systèmes de signes. Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*. Paris : Hermann.

1979 Phénoménologie de la possession chez les Mitsogho (Gabon). Rites et techniques. *Anthropos* 74 : 737-52.

1997 *La mémoire d'un peuple: ethno-histoire des Mitsogho, ethnie du Gabon central*. Paris : Présence africaine.

Guthrie, M.

1948 *The classification of the Bantu languages*. Oxford University Press for the International African Institute, London.

Helmlinger, Aurélie

2001 Geste individuel, mémoire collective. Le jeu du pan dans les steelbands de Trinidad & Tobago. *Cahiers de musiques traditionnelles* 14 : 181-202.

Hérault, Laurence

1996 Décrire les rites. Pratiques d'ethnologues et d'ecclésiastiques. *Gradhiva* 19 : 39-48.

1997 Transmettre ou construire un rite? In Bouchard, G. & Segalen, M. (eds.), *Une langue, deux cultures. Rites et symboles en France et au Québec* : 167-76. Laval : Les Presses de l'Université Laval.

Houseman, Michael

2008a Relations rituelles et recontextualisation. In Wazaki (ed.), *Multiplicity of meaning and the Interrelationship of the Subject and the Object in Ritual and Body texts* : 109-14. Nagoya : Nagoya University.

Houseman, Michael (ed.)

2008b *Systèmes de pensée en Afrique noire* 18.

Houseman, Michael & Severi, Carlo

2009 *Naven, ou, Le donner à voir : essai d'interprétation de l'action rituelle* Paris : CNRS-Éditions : Maison des sciences de l'homme.

Huxley, Michael & Witts, Noel

2002 *The twentieth-century performance reader*. London -New York : Routledge.

Jamin, Jean

2004 Mauss M. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, In Bonte, P. & Izard, M. (eds.), 456-58. Paris : PUF.

Jeannerod, Marc

2002 *Le cerveau intime*. Paris : Odile Jacob.

Joiris, Daou Véronique et Fürniss, Susanne

à paraître

A Dynamic Culture : Ritual and Musical Creation in Baka Context. *Before Farming* (21p.)

Juanals, Brigitte & Noyer, Jean-Max

2007 Dell H. Hymes : Vers une pragmatique et une anthropologie communicationnelle. *Hermès* 48 : 117-24.

Julien, Marie-Pierre & Rosselin, Céline

2005 *La culture matérielle*. Paris : La Découverte.

Kaepler, Adrienne Lois

1971 Aesthetics of Tongan dance. *Ethnomusicology* 15 : 175-85.

1972 Method and theory in analyzing dance structure with an analysis of Tongan dance. *Ethnomusicology* 16 : 173-217.

Kilani, Mondher

1990 Les anthropologues et leur savoir: du terrain au texte. In Adam, J.-M. (ed.) *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir*. Paris : Klincksieck.

1994 *L'invention de l'autre. Essai sur le discours anthropologique*. Lausanne : Payot.

2009 *Anthropologie. Du local au global*. Paris : Armand Colin.

Kreinath, J., Snoek, J.A.M., Stausberg, M. (ed)

2006 *Theorizing Rituals : Issues, Topics, Approaches, Concepts*. Leiden-Boston : Brill.

Kubik, Gerhard

1994 *Theory of African Music, Vol. I*. Wilhelmshaven.

2004 Inherent patterns. *L'Homme* 171-172 : 249-64.

Laban, Rudolf von, Lange, Roderyk & Baddeley, Diana

1975 *Laban's principles of dance and movement notation*. London : MacDonald & Evans.

Laburthe-Tolra, Philippe & Warnier, Jean-Pierre

1993 *Ethnologie et Anthropologie*. Paris : PUF.

Laidlaw, James & Humphrey, Caroline

2006 Action. In Kreinath, J., Snoek, J.A.M., Stausberg, M. (eds.). *Theorizing Rituals : Issues, Topics, Approaches, Concepts* : 265-83. Leiden-Boston : Brill.

Laplantine, François

2009 *Son, images, langage: anthropologie esthétique et subversion*. Paris : Beauchesne.

Le Bomin, Sylvie

2000 *Le patrimoine musical des Banda Gbambia (République Centrafricaine). Catégorisation - Systématique de la musique pour xylophones*. Thèse de doctorat. Paris : EHESS.

2001 Raison morphologique et langage musical : Musiques de xylophone en Afrique centrale. *Cahiers de musiques traditionnelles* 14 : 203-19.

2002 Dossier de Presse des Nuits de Bwiti, Culte des Ancêtres des Tsogho du Gabon, Montpellier, Musée du Quai Branly – Festival de Radio France et Montpellier.

2004a Étudier une musique instrumentale par ses processus d'apprentissage. *Revue de musicologie* 90 : 179-92.

2004b *Musiques Bateke, mpa atege : Gabon*. Saint-Maur-des-Fossés : Sépia.

Le Bomin, Sylvie & Bikoma, Florence

2005 *Musiques myènè : De Port-Gentil à Lambaréné, Gabon* Saint-Maur-des-Fossés : Sépia.

Le Breton, David

2006 *La saveur du monde : une anthropologie des sens*. Paris : Éditions Métailié.

Lechaux, Emeline

2005 *Autour du "sombi". Représentations des fonctions de l'arbre d'initiation et de catégorisation du "mopossè" dans le "ndea" chez les Tsogho du Gabon*. Mémoire de DEA. Paris : EHESS.

Leroi-Gourhan, André

1945 Leçon d'ouverture du cours d'ethnologie coloniale. *Les Études rhodaniennes* 20 : 25-35.

1992 *Le geste et la parole*. Paris : Albin Michel.

2004 *L'homme et la matière*. Paris : Albin Michel.

Leservoisier, Olivier (dir.)

2005 *Terrains ethnographiques et hiérarchies sociales. Retour réflexif sur la situation d'enquête*. Paris : Karthala.

Lévi-Strauss, Claude (ed)

2010 *L'identité*. Paris : PUF.

Lortat-Jacob, Bernard

2004 Ce que chanter veut dire : Etude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne). *L'Homme* 171-172 : 83-101.

Lortat-Jacob, Bernard et Roving-Olsen, Miriam

2004 Musique et anthropologie. *L'Homme* : 7-26.

Lortat-Jacob, Bernard & Nattiez, Jean-Jacques

1977 Ethnomusicologie. *Musique en Jeu* : 2-3.

Maho, J.F.

2003 A classification of the Bantu languages : An update of Guthrie's referential system. In Nurse D, Philippson G. (eds). *The Bantu languages* : 639-651. Routledge : London-New-York.

Martínez, Rosalia

2001 Autour du geste musical andin. *Cahiers de musiques traditionnelles* 14 :167-80.

Mary, André

1983a L'alternative de la vision et de la possession dans les sociétés religieuses et thérapeutiques du Gabon. *Cahiers d'études africaines* 23 : 281-310.

1983b *La naissance à l'envers : essai sur le rituel du bwiti Fang au Gabon* Paris : Harmattan.

1988 Le schème de la naissance à l'envers: scénario initiatique et logique de l'inversion. *Cahiers d'études africaines* : 233-63.

1999 *Le défi du syncrétisme:le travail symbolique de la religion d'Eboga (Gabon)*. Paris : Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales.

2000 *Le bricolage africain des héros chrétiens*. Paris : Editions du Cerf.

Mbot, Jean Emile

1975 *Ebughi bifa, démonter les expressions : énonciation et situations sociales chez les Fang du Gabon*. Paris : Institut d'ethnologie, Musée de l'homme.

McGuinness-Scott, Julia

1983 *Movement study and Benesh movement notation : an introduction to applications in dance, medicine, anthropology, and other studies*. London ; New York : Oxford University Press.

Menget, Patrick

2004 Histoire de l'anthropologie. In Bonte, P. & Izard, M. (eds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* : 328-39. Paris : PUF.

Merriam, Alan Parkhurst

1964 *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Mifune, Marie-France

2004 *La musique du bwiti chez les Tsogho du Gabon, Première approche de la catégorisation musicale d'une cérémonie de "bwiti a mopeto" à travers la description et l'analyse de la musique du "Gheyo"*. Mémoire de maîtrise : Université Rennes II.

2008 Ce que « faire ensemble » peut vouloir dire en musique. (en collaboration avec Le Bomin, S. et Lechaux, E.), *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 : 175-204.

2011 Rite et performance dans le culte du bwiti chez les Fang du Gabon. In Desroches, M., Pichette, M-H, Dauphin, C., Gordon, E.S. (eds.) *Territoires musicaux mis en scène* : 295-310. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Mohia, Nadia

2008 *L'expérience de terrain. Pour une approche relationnelle dans les sciences sociales.*
Paris : La Découverte.

Molino, Jean

1975 Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu* 17 : 37-62.

1981 Ethnolinguistique et sémiologie : pour une ethnosémiologie. In Alvarez-Pereyre, F. (ed.) *Ethnolinguistique, Contributions théoriques et méthodologiques* : 237- 248. Paris : SELAF.

1988 La musique et le geste : prolégomènes à une anthropologie de la musique. *Analyse musicale* 10 : 8-15.

2009 *Le singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique* Arles – Paris : Actes sud ; INA.

Monino, Yves

1987 Le creuset de la parole (République centrafricaine). *Journal des africanistes* 57 : 207-24.

1991 Les langues spéciales sont-elles des langues ? La notion de pseudo-langue à travers l'exemple d'une langue d'initiation d'Afrique Centrale. *Langage et société* 56 : 5-20.

Monod Becquelin, Aurore & Vapnarsky, Valentina

2001 L'ethnolinguistique, la pragmatique et le champ cognitif. In Segalen, M. (ed.) *Ethnologie, concepts et aires culturelles* : 155-80. Paris : Armand Colin.

Mucchielli, Alex

2009 *L'identité.* Paris : Presses universitaires de France.

Nattiez, Jean-Jacques

1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique.* Paris : Union générale d'éditions.

1986 La sémiologie musicale dix ans après. *Analyse musicale* 2 : 22-34.

1987 *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : C. Bourgois.

2004 Ethnomusicologie et significations musicales. *L'Homme* : 53-81.

2005 Musiques traditionnelles et significations. *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Musiques et cultures*. In Nattiez, J.J. (ed.) Arles : Actes sud / Cité de la Musique.

Ndong-Akono Mbiaga, Guillaume

1984 *Contribution à l'histoire de Minkébé et de Minvoul des Origines à 1960*. Libreville : Université Omar Bongo.

Nordenstam, Tore

1966 On Austin's Theory of Speech-Acts. *Mind* 75 : 141-43.

Obadia, Lionel

2007 *L'anthropologie des religions*. Paris : La Découverte.

Owona, Adalbert

1973 La naissance du Cameroun (1884-1914). *Cahiers d'études africaines* 13 : 16-36.

Poutignat, Philippe & Streiff-Fenart, Jocelyne

1995 *Théories de l'ethnicité, suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières*. Paris : Presses universitaires de France.

Qureshi, Regula B.

1987 Musical sound and contextual input : a performance model for musical analysis. *Ethnomusicology* 31 : 56-86.

1990 Musical Gesture and Extra-Musical Meaning: Words and Music in the Urdu Ghazal. *Journal of the American Musicological Society* : 457-97.

2007 L'interaction des musiciens et du public dans l'invention musicale : l'exemple de la musique soufie du Pakistan. In Nattiez, J.J. (ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour XXI^e siècle* : 712-26. Arles : Actes Sud/Cité de la Musique.

Raponda-Walker, André & Sillans, Roger

1983 *Rites et croyances des peuples du Gabon : essai sur les pratiques religieuses d'autrefois et d'aujourd'hui*. Paris : Présence africaine.

Rappoport, Dana

1999 Chanter sans être ensemble: Des musiques juxtaposées pour un public invisible. *L'Homme* : 143-62.

2004a Musique et morphologie rituelle. *L'Homme* 171-172 : 197-218.

2004b Ritual music and christianization in the Toraja Highlands, Sulawesi. *Ethnomusicology* 48 : 378-404.

Rivière, Hervé

1993 On Rhythmical Marking in Music. *Ethnomusicology* 37 : 243-50.

Ross, Margaret Clunies & Wild, Stephen A.

1984 Formal performance: The relations of music, text and dance in Arnhem Land clan songs. *Ethnomusicology* 28 : 209-35.

Rouget, Gilbert

1961 Un chromatisme africain. *L'Homme* 1 : 32-46.

1990 *La musique et la transe*. Paris : Gallimard.

Ruwet, Nicolas

1966 Méthodes d'analyse en musicologie. *Revue belge de Musicologie* : 65-90.

1972 *Langage, musique, poésie*. Paris : Le Seuil.

Sallée, Pierre

1978 *Deux études sur la musique du Gabon*. Paris: Travaux et documents de l'Orstom.

1985 *L'arc et la harpe: contribution à l'histoire de la musique du Gabon*. Thèse de doctorat. Nanterre : Université Paris X Nanterre.

Schaeffner, André

1936 *Origine des instruments de musique*. Paris : Payot.

Schechner, Richard

1993 *The future of ritual : writings on culture and performance* London ; New York : Routledge.

2006 *Performance studies : an introduction*. New York : Routledge.

Schechner, Richard & Appel, Willa

1990 *By means of performance : intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge [England] ; New York : Cambridge University Press.

Searle, John Rogers

1962 Meaning and speech acts. *The Philosophical Review* 71 : 423-32.

1976 A classification of illocutionary acts. *Language in society* 5 : 1-23.

Seeger, Charles

1958 Prescriptive and descriptive music-writing. *The Musical Quarterly* 44 : 184-95.

Segalen, Martine

2005 *Rites et rituels contemporains*. Paris : Armand Collin.

Segalen, Martine (ed.)

2001 *Ethnologie: concepts et aires culturelles*. Paris : Armand Collin.

Severi, Carlo

2009 La parole prêtée. Comment parlent les images. *Cahiers d'anthropologie sociale* 1 : 11-41.

Sperber, Dan

1981 L'Interprétation en anthropologie. *L'Homme* 21 : 69-92.

1982 *Le savoir des anthropologues*. Paris : Hermann.

Stokes, Martin

1994 *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place.* Oxford/Providence: Berg.

Swiderski, Stanislaw

- 1965 Le Bwiti, société d'initiation chez les Apindji au Gabon. *Anthropos* 60 : 541-76.
- 1970 La harpe sacrée dans les cultes syncrétiques au Gabon. *Anthropos* 65 : 833-57.
- 1971 Notes sur le Ndeya Kanga, secte syncrétique du Bouiti au Gabon. *Anthropos* 66 : 81-119.
- 1974 Remarques sur la philosophie religieuse des sectes syncrétiques au Gabon. *Canadian Journal of African Studies* 8 : 43-53.
- 1975 Aperçu sur la trinité et la pensée triadique chez les Fang au Gabon. *Canadian Journal of African Studies* 9 : 235-57.
- 1976 La Fonction Psychologique et Socio-Religieuse des Drogues Sacrées au Gabon. *Journal of Religion in Africa* 8 : 123-32.
- 1979 Les récits bibliques dans l'adaptation africaine. *Journal of Religion in Africa* 10 : 174-233.
- 1989 La Cosmogonie et l'Ontologie selon la religion Bouiti au Gabon. *Journal of Religion in Africa* 19 : 125-45.
- 1990 *La religion bouiti.* Ottawa: LEGAS.

Swiderski, Stanislaw & Girou-Swiderski, Marie-Laure

1981 *La poésie populaire et les chants religieux du Gabon.* Ottawa, Canada : Editions de l'Université d'Ottawa.

Turner, Victor

1990 *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure.* Paris : PUF.

Turner, Victor Witter & Schechner, Richard

1986 *The anthropology of performance*. New York : PAJ Publications.

Van Gennep, Arnold

1908 Essai d'une théorie des langues spéciales. *Revue des études ethnographiques et sociologiques* : 327-37.

1981 *Les rites de passage*. Paris : Picard.

Van Zile, Judy

1988 Examining movement in the context of the music event: a working model. *Yearbook for Traditional Music* 20 : 125-33.

Wulf, Christoph

1998 Mimesis et rituel. *Hermès* 22 : 153-162.

Texte disponible en ligne à l'adresse suivante :

<http://hdl.handle.net/2042/14960>

2005 Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales. *Hermès* 43 : 9-20. Texte disponible en ligne à l'adresse suivante :

<http://hdl.handle.net/2042/25562>

2006 Praxis. In Kreinath, J., Snoek, J.A.M., Stausberg, M. (eds), *Theorizing Rituals : Issues, Topics, Approaches, Concepts* : 395-411. Leiden-Boston : Brill.

Discographie

Fernandez, James W.

1973 Music from an Equatorial Microcosm : Fang Bwiti music from Gabon Republic, Africa, with Mbiri selections. [New York] : Folkways Records.

Sallée, Pierre

1975 *Musique des Mitsogho et des Batéké, 1965-1968*, OCORA, OCR 84, collection Musée de l'Homme.

Archives Sallée

À propos du *bwiti*, plusieurs bobines d'enregistrements audio concernent des enregistrements de cérémonie de *bwiti* chez les Tsogho, les Eshira et les Masango dont une trentaine de bobines consacrées aux cérémonies de *bwiti* fang.

Filmographie

Le Bomin Sylvie,

non publié 25 et 27 juillet 2002 en collaboration avec le Festival Radio-France-Montpellier, enregistrements vidéo de deux nuits de cérémonie de *bwete*, avec le groupe prestataire *Gnima na Kombwe*, archives.

Sallée, Pierre

1969, *Disumba, liturgie musicale des Mitsogho du Gabon central, scène de la vie initiatique et de la confrérie du bwete*, film 16mm, 52', Musée des Arts et Traditions du Gabon.

Archives Sallée

Quelques scènes vidéo d'*ombwiri* fang (culte à vocation thérapeutique à majorité féminine), de *bwiti* sira et du *melan* (culte des ancêtres chez les Fang), complètent les données ethnographiques sur les rituels gabonais.

GLOSSAIRE

Notions scientifiques :

- Actions corporelles** série d'actes exclusivement corporels qui ne produisent pas de sons musicaux ou linguistiques.
- Actions linguistiques** série d'actes strictement linguistiques.
- Actions linguistiques-corporelles** série d'actes linguistiques et corporels concomitants.
- Actions musicales** série d'actes (vocaux et/ou instrumentaux) produisant le matériau musical, dont l'unité englobante est délimitée par le début et la fin de la pièce.
- Actions non-musicales** série d'actes corporels et/ou linguistiques, simultanée à la production musicale mais dont l'articulation avec cette dernière ne repose pas sur un paramètre musical.
- Actions para-musicales** série d'actes corporels et/ou linguistiques, concomitante à la production musicale, dont l'unité englobante est délimitée par le début et la fin de la pièce ou une séquence de cette dernière, et dont l'articulation principale avec la musique repose sur le paramètre rythmique. L'articulation de l'action para-musicale avec la pièce peut également se situer au niveau d'un autre paramètre musical comme celui de la structure mélodique de la pièce.
- Alternance multiple** désigne le type d'alternance entre deux intervenants au sein de la période musicale. L'alternance est dite multiple lorsque plusieurs alternances sont réalisées à l'intérieur de la même période musicale.

Alternance simple	désigne le type d'alternance entre deux intervenants au sein de la période musicale. L'alternance est dite simple lorsque une seule alternance est réalisée à l'intérieur de la même période musicale.
Antiphonal	alternance entre deux parties musicales dont le contenu mélodico-rythmique est identique. Définition reprise en linguistique pour désigner un mode d'alternance où chaque partie présente le même énoncé linguistique.
Appui	désigne le type d'unité minimale concernant un segment corporel spécifique, celui des pieds.
Binaire	qualifie le mode de subdivision de la pulsation en deux valeurs égales, parfois quatre.
Binaire-ternaire	qualifie le mode de subdivision de la pulsation en deux et trois valeurs égales.
Catégorie	une catégorie est une classe d'objet qui présente des propriétés qui lui sont particulières. Tous les objets qui entrent dans une catégorie possèdent au moins une propriété qui leur est commune.
Cérémonie	désigne l'ensemble des formes extérieures et des règles solennelles qui marquent la célébration d'un culte religieux.
Chœur	ensemble de personnes chantant à l'unisson ou à plusieurs parties.
Circonstance	période ou date pendant laquelle le rituel se produit.
Commutation	substitution de degrés considérés comme équivalents dans un même paradigme ou classe d'équivalence.

Conception	état abstrait de la pièce musicale qui renvoie à l'énoncé mélodico-rythmique de référence qui préside la réalisation de la pièce.
Contrepoint	édifice polyphonique fondé sur la superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques distinctes dont l'articulation rythmique diffère.
Connexion	mode d'interaction avec contact des danseurs
Critère	les paramètres retenus dans l'étude des catégories endogènes deviennent des critères de classification.
Cyclique	qualifie la structure d'une pièce, se dit cyclique lorsqu'un même énoncé est reproduit à intervalles réguliers au cours de la réalisation de la pièce.
Direction	sens du déplacement des danseurs.
Disposition spatiale	modalité de configuration des danseurs dans l'espace
Dynamique	organisation de l'énergie des mouvements des danseurs.
Esthétique	qualificatif concernant les stratégies de réception
Etic / Emic	approche théorique provenant de la linguistique qui permet de réaliser à la fois une analyse physique et culturelle d'un continuum physique qui peut être verbal ou non-verbal.
Formation musicale	désigne le groupe d'intervenants musicaux, qui peuvent être vocal et/ou instrumental
Homorythmie	procédé dans lequel toutes les parties en présence adoptent un même découpage rythmique, indépendamment des relations que leurs lignes mélodiques entretiennent.

Imitation	au niveau de la conception des pièces musicales, modalité de répétition-transformation où un segment rythmique est répété à l'identique mais transformé au niveau mélodique.
Kinèmes	unités minimales de segmentation à partir desquelles toute pièce dansée donnée est construite, constituées d'un appui et/ou de gestes de différents segments corporels
Métrique	La métrique constitue le système d'étalonnage du temps en valeurs égales, dont la pulsation constitue le premier niveau d'analyse. Le second niveau concerne les valeurs opérationnelles minimales qui indiquent les modalités de subdivision de la pulsation. Ce sont les plus petites durées pertinentes issues de cette subdivision dont les autres durées sont nécessairement des multiples.
Monnayage	subdivision d'une valeur longue en valeurs plus brèves
Mot	unité minimale de segmentation linguistique
Motif	troisième niveau de segmentation corporelle
Nature du paramètre	champ auquel appartient le paramètre qui peut être musical, linguistique ou corporel.
Niveau des mouvements	hauteur des segments corporels par rapport au point de référence qui est le centre de gravité du danseur.
Orientation réciproque	positionnement des danseurs les uns par rapport aux autres
Paramètre	outil de description d'une catégorie selon le champ auquel il appartient

Parcours général	déplacement global de l'ensemble des danseurs
Partie	second niveau de segmentation corporelle
Performance	ensemble des modalités de production et de réception mises en œuvre au cours de la réalisation d'une pièce musicale, incluant les actions para-musicales et non-musicales, concomitantes à la production musicale et les actions non-concomitantes, précédant et concluant la performance.
Période	cadre métrique, intervalle de temps à l'intérieur duquel les événements rythmiques et mélodiques sont ordonnés.
Phase rituelle	désigne un moment ou étape composant le rituel, dénommé par un nom vernaculaire par les initiés.
Pièce dansée	la plus grande unité de segmentation des actions para-musicales corporelles.
Pièce musicale	entité abstraite d'un énoncé musical identifiable en tant que tel par les tenants de la tradition et défini par un nom endogène.
Poïétique	qualificatif concernant les stratégies de production
Pulsation	unité fondamentale de temps par rapport à laquelle toutes les durées se définissent. Elle constitue la référence temporelle commune à toutes les parties constitutives. Elle indique le tempo et sert de point de repère nécessaire à l'articulation des différentes parties musicales qui composent la pièce. Lorsqu'elle est matérialisée, elle prend la forme d'une battue exécutée soit par un instrument de musique soit par les mouvements corporels des acteurs musiciens ou danseurs.
Quasi-cyclique	modalité de la périodicité de la pièce musicale qui est irrégulière.

Réalisation	état concret et matérialisée de la pièce musicale.
Répertoire	classe regroupant un ensemble de pièces musicales.
Répétition en miroir	répétition réalisée d'un énoncé linguistique dont l'ordre des mots est inversé.
Responsorial	alternance entre deux parties dont le contenu mélodico-rythmique est différent. Définition reprise en linguistique pour désigner un mode d'alternance où chaque partie présente un énoncé linguistique différent.
Rituel	ensemble des rites d'un culte.
Savoir interprétatif	connaissances relatives à l'interprétation symbolique des différents matériaux composant la performance.
Savoir pratique	règles sous-jacentes à l'exécution de la performance
Segment	désigne le premier niveau de segmentation linguistique
Séquence	premier niveau de segmentation linguistique
Séquence nocturne	désigne une période nocturne de la cérémonie nommée par les initiés par un nom vernaculaire et qui renvoie à l'une des étapes initiatiques et à celle du chemin de la vie et de la mort.
Signifiant	désigne l'image acoustique d'un mot en linguistique.
Signifié	désigne le concept lié au signifiant en linguistique.
Soliste	celui ou celle qui exécute un seul une partie vocale ou instrumentale
Structure formelle	modalité de réalisation de la période vocale et/ou instrumentale.

Système scalaire	nombre fini de hauteurs culturellement pertinentes à l'intérieur d'un cadre d'intervalle d'octave.
Ternaire	qualifie le mode de subdivision de la pulsation en trois valeurs égales, parfois six.
Trait	désigne la propriété commune partagée par l'ensemble des objets d'une classe donnée
Transformation	type de variation au niveau de l'énoncé de référence, c'est-à-dire au niveau de la conception de la pièce.
Translation	principe qui concerne la répétition à l'identique d'un même segment rythmique au sein de la période selon un ou plusieurs axes de symétrie.
Tripartition sémiologique	approche sémiologique du fait musical comprenant trois dimensions de la forme symbolique : l'objet et les stratégies <i>poïétiques</i> et <i>esthésiques</i> .
Tuilage	recouvrement sporadique de deux ou plusieurs sources sonores, recouvrement qui se produit dans un contexte par ailleurs monodique, mais dont la réalisation obéit nécessairement à un principe d'alternance entre au moins deux types d'intervenants.
Type de paramètre	à l'intérieur d'un champ spécifique, il désigne la catégorie de paramètre. Par exemple, la formation musicale, la métrique sont deux types de paramètres musicaux.
Valeur du paramètre	caractère que peut prendre le type de paramètre d'un champ donné. Par exemple, hexatonique est la valeur possible de l'échelle en tant que type de paramètre musical
Variation	modification de l'énoncé de référence au niveau de la réalisation de la pièce musicale.

Version réalisation concrète d'une pièce musicale, identifiée et réalisée à un moment donné.

Termes vernaculaires

Les termes vernaculaires de notre corpus lexical se présentent de la manière suivante :
transcription phonétique - transcription en notation française – langue - traduction

abjalə / abiale	fang	naissance
adzap / adzap	fang	arbre mythique à travers lequel les Fang sont passés de la savane à la forêt
akɔn eboɔa / akɔn ebogha eboɔa	fang	poteau central
alomba / alomba	popi	jeune feuille de palmier
aŋgɔ / angong	fang	grelot
asɔ mejo / asɔ meyo	fang	retrait de deuil
asumɔa eniŋ / asumgha ening	fang	commencement de la vie
awomo / awomo	fang	renaissance
awu / awu	fang	mort
ba / ba	fang	poudre de bois de padouk
banzi / banzi	popi	initié
bəküi/ beküi	popi	nom du groupe pygmée cité dans le mythe d'origine de la découverte du bois sacré.
beti / bėti	popi	harpiste
bewu / bewu	popi	Saints
bobɛŋjaŋ / bobegniang	fang	Trinité
bwete / bwete	tsogho	société initiatique chez les Tsogho
bwiti / bwiti	fang	société initiatique chez les Fang
dipuma / dipuma	popi	mère
disumba / dipuma	popi	le commencement de la vie
dunga / dunga	popi	« animatrice », celle qui entonne

		les chants
dzi eboꝛa / dzi ebogha	fang	manger l'ebogha (phase)
ebando / ébando	popi	généalogie
eboꝛa / ebogha	popi	arbuste dont les racines sont utilisées dans le culte pour leurs vertus hallucinogène et excitante
edɛmba / édèmba	popi	montée au ciel
efun ŋgoma / éfun ngoma	popi	nom de la nuit de la naissance, première nuit de la cérémonie
ekaŋ mugu / Ekang mugu	popi	femme pygmée ayant découvert le bois sacré dans le mythe d'origine du culte
eŋepe / égnépé	popi	1. parcours de la vie et de la mort 2. nom de la première femme
ekope / ékopé	popi	ceinture de grelots
eloŋ / élong	popi	sifflet
eloti a tseŋge / éloti a tsengé	popi	arc en ciel
edzaŋga / édzanga	popi	lance de l'Archange Michel
epepe / épépé	popi	éventail
esaloma / ésaloma	popi	chambre de la harpe sacrée
etam / étam	popi	lieu de purification, lieu où sortent les esprits avant de naître
etam ŋgaŋga / étam nganga	popi	1. chambre des <i>nganga</i> 2. corps de garde
etam jɔmbɔ / étam yombo	popi	1. chambre des <i>yombo</i> 2. cuisine 3. salle d'accouchement
evu / évu	fang	principe sorcellaire
ejə ajat / éye ayat	fang	la terre
ezigo za miwonda / ézigo za miwonda	popi	sang des menstruations
fəm / foem	popi	kaolin
kambo / kambo	popi	gardien de la cérémonie
kamə liŋa / kame lingha	popi	tambour qui résonne

kangga monḡa / kanga monga	popi	Esprit-Saint
kega / kéga	popi	Nord
kombi / kombi	popi	Mort
kombo eboḡa / kombo ebogha	popi	ceinture
kombo mapanḡa / kombo mapanga	popi	celui qui fait les miracles
kombo māsuka / kombo mesuka	popi	Créateur de l'Univers
kombo na veveja / kombo na vénéya	popi	celui qui connaît la vie terrestre et spirituelle
kombo ja banḡan / kombo ya banga	popi	celui qui dirige la cérémonie
matakeboma / matakéboma	popi	Ouest
mbandza monḡanḡa / mbandja monganga	popi	temple
mbe / mbè	fang	grand membranophone « féminin » qui a pour nom en popi « metèmbo » et qui est associé au petit membranophone masculin appelé « osumba » (popi).
mbunda /mbunda	popi	torche
mbjale bə jombo / mbjalé be yombo	popi	l'accoucheuse
məbəkə / mebeghe	fang	figure divine celui qui a créé Zame
məboḡo / mebongo	popi	1. tête 2. ciel
məḡondo məboḡo /	popi	l'uniforme

megondo mebongo		
məniŋgo / meningo	popi	purification
mesi / mési	fang	fête « terrestre »
məsoso mbue / mesoso mbué	popi	bain purificateur
məsuka / mesuka	popi	espace sacré à l'arrière du temple
məsuka tsɛŋge / mesuka tsengé	popi	l'univers tout entier
mətɛmbo / metèmbo	popi	grand membranophone « féminin » qui est associé au membranophone « masculin » appelé <i>osumba</i>
məwuba / mewuba	popi	le foyer, le feu
məjaja / meyaya	popi	la renaissance
mejo / meyo	popi	le deuil
mjesi / miési	popi	celle qui prépare la pâte de padouk
mitombo / mitombo	popi	la pensée
miwadi / miwadi	popi	la grande harpe
miwandzi nago si siajol / miwandzi nago si siayol	popi	centre de l'univers
mobaka ka / mobaka ka	popi	joueur de poutre (obaka) situé à la gauche du harpiste
mobaŋga / mobanga	popi	Sud
moŋgoŋgo / mongongo	popi	arc musical
nasoko / nasoko	popi	demeure de la harpe
nzambawɛ / nzambawè	popi	1. la parole est née de la pensée de Dieu 2. les conseils, l'action de dialoguer
nzambi aponŋgo / nzambi apongo	popi	Dieu, Saint-Esprit
nzambi avaŋga / nzambi avanga	popi	Archange Michel, le défenseur
nzambi kanda / nzambi kanda	popi	Jésus-Christ
ŋgaŋga / nganga	popi	Officiant de la cérémonie

ηgimbi / ngimbi	popi	Est
ηginda / nginda	popi	« marche militaire »
ηjas / gnias	popi	hochet
ηgɔ / ngö	popi	cordon ombilical
ηgoma / ngoma	fang	harpe
ηgoma a sɔ nda / ngoma asö nda	popi	phase où la harpe quitte sa chambre
ηgombi / ngombi	popi	harpe
ηgɔn esama / ngöne ésama	popi	petite harpe
ηgɔŋga miwandzi / ngonga miwandzi	popi	1. cloche 2. cœur
ηgozo / ngozo	fang	cérémonie
nkul / nkul	fang	tambour de bois
ηiηgɔn / nyingöne	popi	femme ancêtre dans le mythe d'origine fang
nzimba / nzimba	popi	réunion de concertation
obaka / obaka	popi	poutre frappée
obaŋgo / obango	popi	1. danse tourbillon 2. phase
okaŋ / okang	fang	épée de l'Archange Michel
okɔŋgɔ / okongo	fang	arc musical
olɔbina / olobina	popi	parfum
osumba / osumba	popi	petit membranophone masculin
otsa / otsa	popi	bougie
otuŋa / otunga	popi	1. maison des morts 2. arbre de la vie et de la mort
si lajɔl /si layol	popi	demeure du Créateur
si ηgaŋga / si ngangga	popi	place du Créateur
tsika / tsika	popi	corne d'antilope servant d'aérophone (trompe) pour appeler les esprits

tsoki / tsokey

jɛmbe / yembé

jombo / yombo

zamə / zame

popi

popi

popi

fang

hochet

Connaisseur

Conservatrice

Dieu

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIGURES

FIG. 01 : SCHEMA DES QUATRE POINTS CARDINAUX	146
VOICI LE SCHEMA REPRESENTANT LES LIEUX RITUELS ET LES NUMERITATIONS	
CORRESPONDANTES A CELLES DONNEES DANS LE TABLEAU SUIVANT.	150
FIG.02 : SCHEMA DES LIEUX CULTUELS	150
FIG.03 : LES QUATRE ACTEURS PRINCIPAUX INCARNANT LES ENTITES MYTHIQUES ET	
SPIRITUELLES	156
FIG.04 : ECHELLE DE LA HARPE.....	264
FIG.05 : ECHELLE DE L'ARC MUSICAL	265
FIG.06 : RAPPORT 1 : 1 ENTRE HARMONIQUES ET FONDAMENTALES	280
FIG.07 : RAPPORT 1 : 2 ENTRE HARMONIQUES ET FONDAMENTALES	280
FIG.08 : RAPPORT 1 : 3 ENTRE HARMONIQUES ET FONDAMENTALES	280
FIG.09 : RAPPORT 1 : 4 ENTRE HARMONIQUES ET FONDAMENTALES	280
FIG.10 : PERIODE MAIN DROITE IDENTIQUE A PERIODE MAIN GAUCHE	282
FIG.11 ET 12 : RAPPORT 1 : 2 ENTRE MAIN DROITE ET MAIN GAUCHE.....	282
FIG.13 : RAPPORT 1 : 4 ENTRE MAIN DROITE ET MAIN GAUCHE	282
FIG.14 : RAPPORT 1: 8 ENTRE MAIN DROITE ET MAIN GAUCHE	282
FIG.15 : RAPPORT 1 : 3 ENTRE LA PERIODE VOCALE ET LA PERIODE INSTRUMENTALE.....	283
FIG.16 : RAPPORT 1 : 14 ENTRE LA PERIODE VOCALE ET LA PERIODE INSTRUMENTALE	283
FIG.17 : TRIPLE RAPPORT ENTRE PERIODES VOCALE ET INSTRUMENTALES.....	283
FIG.18 : ALTERNANCE ENTRE SOLISTE ET CHŒUR.....	284
FIG.19 : ALTERNANCE ENTRE PARTIE VOCALE ET PARTIE INSTRUMENTALE	284
FIG.20 : STRUCTURE DE LA HARPE.....	286
FIG. 21 : PROCESSUS DE TRANSLATION ET D'IMITATION.....	296
FIG.22 : REPARTITION DES CORDES ENTRE LES DEUX MAINS DU HARPISTE	308
FIG.23 : PERIODICITE ET STRUCTURE FORMELLE DE LA PIECE « NGOBA NZAMBI AVANGA » ...	322
FIG. 24 : PERIODICITE ET STRUCTURE FORMELLE DE LA PIECE « A BATA MOVIYA TIMENGA NI »	
.....	322
FIG.25: ARTICULATION ENTRE PERIODE DE LA PARTIE VOCALE ET CELLE DE LA SEQUENCE	
DANSEE, PIECE « KOMBO ETSAGNIA ».....	330
FIG.26 : ARTICULATION ENTRE PERIODE DE LA PARTIE VOCALE ET CELLE DE LA SEQUENCE	
DANSEE, POUR C1 ET C2 DE LA PIECE « ENKING WA SO MISOBO »	331
FIG.27 : SYNTHESE DES PHASES RITUELLES DE LA CEREMONIE REALISEE EN 2008	341

TABLEAUX

TABL. 01 : SYNTHÈSE DES ENREGISTREMENTS AUDIO ET VIDEO	131
TABL.02 : SYNTHÈSE DES DENOMINATIONS DES NUITS.....	141
TABL.03 : PROTOCOLE RITUEL	142
TABL.04 : NOM DES ENTITES EN FRANÇAIS, EN FANG ET EN <i>POPI</i>	146
TABL.05 : LIEUX CULTUELS	154
TABL.06 : NOM ET SYMBOLE DES TROIS MUSIENS DE LA POUTRE	168
TABL.07 : CATEGORISATION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE SELON LEUR GENRE.....	168
TABL. 08 : ARTICULATION ENTRE FORMATION MUSICALE, REPERTOIRE ET PHASE RITUELLE. .	261
TABL. 09 : MODALITES DE REPARTITION DES TYPES D'ECHELLES AU SEIN DES REPERTOIRES DES PHASES RITUELLES.	268
TABL.10 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA PHASE <i>NGOMA ASÖ NDA</i>	343
TABL.11 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA PHASE <i>DZI EBOGHA</i>	344
TABL.12 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 1 DE LA PHASE <i>NGINDA</i>	345
TABL.13 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 2 DE LA PHASE <i>NGINDA</i>	346
TABL.14 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 3 DE LA PHASE <i>NGINDA</i>	347
TABL.15 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 1 DE LA PHASE <i>NZIMBA</i>	348
TABL.16 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE DE LA SOUS-CATEGORIE 1 DE LA PHASE <i>NZIMBA</i>	349
TABL.17 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 2 DE LA PHASE <i>NZIMBA</i>	350
TABL.18 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE DE LA SOUS-CATEGORIE 2 DE LA PHASE <i>NZIMBA</i>	351
TABL.19 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA PHASE <i>OTANGA NZIMBA</i>	352
TABL.20 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 1 DE LA PHASE <i>OTANGA NZIMBA</i>	353
TABL.21 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 2 DE LA PHASE <i>OTANGA NZIMBA</i>	354
TABL.22 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 3 DE LA PHASE <i>OTANGA NZIMBA</i>	355
TABL.23 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA PHASE <i>NGOMA</i>	356
TABL.24 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 1 DE LA PHASE <i>NGOMA</i>	357
TABL.25 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 2 DE LA PHASE <i>NGOMA</i>	358
TABL.26 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 3 DE LA PHASE <i>NGOMA</i>	359
TABL.27 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 4 DE LA PHASE <i>NGOMA</i>	360
TABL.28 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 5 DE LA PHASE <i>NGOMA</i>	362

TABL.29 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 6 DE LA PHASE <i>NGOMA</i>	363
TABL.30 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA PHASE <i>OBANGO</i>	364
TABL.31 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 1 DE LA PHASE <i>OBANGO</i>	365
TABL.32 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 2 DE LA PHASE <i>OBANGO</i>	366
TABL.33 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 3 DE LA PHASE <i>OBANGO</i>	367
TABL.34 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 4 DE LA PHASE <i>OBANGO</i>	368
TABL.35 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SOUS-CATEGORIE 5 DE LA PHASE <i>OBANGO</i>	369
TABL.36 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA PRIERE <i>NGOMA</i>	370
TABL.37 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA PRIERE <i>ETAM</i>	371
TABL.38 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA PRIERE <i>KANGA MONGA</i>	372
TABL.39 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SEQUENCE NOCTURNE <i>EFUN NGOMA</i>	376
TABL.40 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SEQUENCE NOCTURNE <i>NKENG</i>	377
TABL.41 : TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA SEQUENCE NOCTURNE <i>MEYAYA</i>	378
TABL.42 : TYPOLOGIE DES PROCESSUS DE CATEGORISATION DES CATEGORIES PHASE, SEQUENCE NOCTURNE ET CIRCONSTANCE	382
TABL.43 : VERSION 01 PIECE <i>MITOMBO</i>	385
TABL.44 : VERSION 02 PIECE <i>MITOMBO</i>	386
TABL.45 : VERSION 03 PIECE <i>MITOMBO</i>	387
TABL.46 : VERSION 04 PIECE <i>MITOMBO</i>	388
TABL.47 : VERSION 05 PIECE <i>MITOMBO</i>	389
TABL.48 : VERSION PHASE <i>NGOMA</i> DE LA PIECE <i>ZAME ASIYA DIGANGA</i>	390
TABL.49 : VERSION PHASE <i>NGINDA</i> DE LA PIECE <i>ZAME ASIYA DIGANGA</i>	391
TABL.50 : VERSION PHASE <i>NGOMA ASÖ NDA</i> DE LA PIECE <i>NZAMBI AVANGA</i>	392
TABL.51 : VERSION PHASE <i>NGOMA</i> DE LA PIECE <i>NZAMBI AVANGA</i>	393
TABL.52 : VERSION DE LA NUIT DE LA NAISSANCE, PHASE <i>NGOMA</i> DE LA PIECE <i>MEBAKAKA NYAMA</i>	394
TABL.53 : VERSION DE LA NUIT DE LA RENAISSANCE, PHASE <i>NGOMA</i> DE LA PIECE <i>MEBAKAKA</i> <i>NYAMA</i>	395
TABL. 54 : THEMATIQUES DES SEQUENCES NOCTURNES	410

TRANSCRIPTIONS

TRANSCR. 01 : « NGOBA NZAMBI AVANGA », SUBDIVISION BINAIRE.	272
TRANSCR. 02 : « KOMBO ETSANIA », SUBDIVISION TERNAIRE.....	272
TRANSCR.03 : EVANGA NGADI ADUMA METOMBO	274
TRANSCR.04 : TSAKUMIA KOMBE KAMBE	274
TRANSCR.05 : ZAME ASIYA DIGANGA	275
TRANSCR.06 : PULSATION / OSTINATO	278
TRANSCR.07 : NZAMBI AVANGA	278
TRANSCR. 08 : NGOBA NZAMBI AVANGA	279
TRANSCR. 09 : NGUMBA YI NGUMBA YIMA	285
TRANSCR.10 : NGOBA MENONGO DJAKA NGOBE.....	285
TRANSCR.11 : MI ANGO EDZANGA	287
TRANSCR.12 : MEBAKAKA NYAMA	287
TRANSCR.13 : NZAMBI AVANGA	289
TRANSCR.14 : MONGA A BATA KINGONGA	289
TRANCR.15 : MITOMBO	290
TRANSCR.16 : NZAMBI AVANGA	291
TRANSCR.17 : MI ANGO EDZANGA	298
TRANSCR.18 : ADZU DASO ELEMTE DE DAKE FUNGA FUNGA.....	299
TRANSCR.19 : MI ANGO EDZANGA	299
TRANSCR.20 : ADZU DASO ELEMTE DE DAKE FUNGA FUNGA	300
TRANSCR.21 : MITOMBO.....	303
TRANSCR.22 : ENKING WA SO MISOBO.....	303
TRANSCR.23 : MEBAKAKA NYAMA	304
TRANSCR.24 : MEBAKAKA NYAMA, TRANSFORMATIONS AU SEIN DE LA PERIODE DE LA MAIN DROITE	304
TRANSCR.25 : NGANGA ADUMEYA MISENGE	305
TRANSCR.26 : NGANGA ADUMEYA MISENGE, TRANSFORMATIONS AU SEIN DE LA PERIODE DE LA MAIN DROITE	305
TRANSCR.27 : MEBAKAKA NYAMA, RAPPORT ENTRE C1 ET INSTRUMENT.....	306
TRANSCR.28 : MEBAKAKA NYAMA, PERIODE VOCALE	307
TRANSCR.29 : NGOBA MENONGO DJAKA NGOBE.....	310
TRANSCR.30 : NZIMBA MOKAKU MITONGO NZIMBA	310
TRANSCR.31 : NZAMBI BE KENGE TIMENGANI.....	311
TRANSCR.32 : KOMBO YE DISON.....	311

TRANSCR. 33 : NASOKO YANGANGA	312
TRANSCR. 34 : TITI NZAMBI APONGO ATE OLOROBOT	315
TRANSCR. 35 : NZIBA MOKAKO MINTONGO MI NZAMBA	315
TRANSCR 36 : TARE ZAME MENE BANZI C1	316
TRANSCR. 37 : TARE ZAME MENE BANZI C2	317
TRANSCR. 38 : TITI NZAMBI APONGO OLOROBOT	318
TRANSCR. 39 : LIEN ENTRE CLOCHE ET SALUTATION	323
TRANSCR.40 : LIEN ENTRE CLOCHE ET APPUIS DANS LA PIECE « KOMBO YE DISON ».....	324
TRANSCR.41 : LIEN ENTRE CLOCHE ET APPUIS DANS LA PIECE « A BATA MOVIYA TIMENGA NI »	324
TRANSCR.42 : LIEN ENTRE CLOCHE ET APPUIS DANS LA PIECE « TARE ZAME ZAK KURE MBE »	324
TRANSCR.43 : MATERIALISATION DE LA PULSATION PAR LES APPUIS DE S1 DANS LA PIECE « A BATA MOVIYA TIMENGA NI »	326
TRANSCR.44 : RYTHMES REALISES PAR LE HAUT DU CORPS DANS LA SEQUENCE S2 DE LA PIECE « A BATA MOVIYA TIMENGA NI »	327
TRANSCR.45 : POLYRYTHMIE ENTRE APPUIS ET GESTES DANS LA PIECE « EPEPE NZAMBI APONGO MOLENDE »	327
TRANSCR.46 : MOTIF IIA DE LA SEQUENCE S2, PIECE « NLODZO NEGOMENDAN EBE BELE ENINGURA ».....	328
TRANSCR.47 : MOTIF IIIB DE LA SEQUENCE B, PIECE « NLODZO NEGOMENDAN EBE BELE ENINGURA ».....	328
TRANSCR.48 : RAPPORT ENTRE APPUIS, CEINTURE DE GRELOT ET OSTINATO RYTHMIQUE DANS LA PIECE « KOMBO ETSAGNIA ».....	329

CARTES

CARTE 01 : POPULATIONS DU GABON	22
CARTE 02 : CARTE ADMINISTRATIVE GABON	23
CARTE 03 : SOUS-GROUPES FANG.....	71