

Une ethno-histoire de la musique
des peuples bantu est-elle possible ?
*L'apport de la musicologie
dans les problèmes relatifs à l'expansion
culturelle bantu*

« Listening to music without any verbal explanation is not only possible, it is positively desirable. If music does not “ speak for itself ”, it cannot be considered successful as a special mode of non-verbal communication, [...] but chiefly because music is a social fact, [...] some verbal preparation for listening to it is therefore justified. » Cette phrase de J. Blacking (1980) résume assez bien les buts de l'ethnomusicologie qui doit faire face à l'analyse, à la fois interne et externe, du langage musical, c'est-à-dire de son fonctionnement spécifique en même temps que de ses connotations culturelles et fonctions sociales. Phonologue et sémanticien à sa manière, mais également technicien, l'ethnomusicologue doit avoir l'entendement formé aux paramètres musicaux mais également pouvoir interpréter en anthropologue, linguiste et historien, la musique entretenant avec le langage les rapports les plus cruciaux et portant inscrits (tout comme les autres modes de communication verbaux ou non verbaux) dans ses systèmes et ses objets, la marque d'une histoire et d'une pensée.

C'est assez dire que les méthodes de l'ethnomusicologie, loin de réduire la discipline à une spécificité annexe des sciences humaines, peuvent au contraire offrir à l'anthropologie une lecture supplémentaire des faits socio-culturels. Que l'on songe par exemple que les Pygmées et les Bochimans, séparés par des milliers de kilomètres, possèdent des musiques aux similitudes frappantes et se distinguent des populations bantu par l'utilisation de la technique du jodel et le rejet quasi total de syllabes à signification linguistique dans leur manière de chanter. Bien entendu, la plus grande prudence est requise dans l'interprétation de telles similitudes qui doivent être confron-

tées aux données des autres disciplines de sciences humaines, et l'on se gardera de céder à la tentation du diffusionnisme, les phénomènes de convergence pouvant toujours jouer (*cf.* Rouget, 1956).

Cependant, pour prendre un exemple plus précis, l'existence sur le territoire du Gabon de deux groupes de Pygmées, Babongo au sud, Baké (Bibayak) au nord, les premiers ne pratiquant pas le jodel et les seconds le pratiquant, atteste la déculturation des premiers. Ce fait concernant un groupe de Pygmées, jamais signalé, à ma connaissance, auparavant, permet d'induire l'hypothèse que les Babongo ont été associés aux migrations bantu venues du sud et à la pénétration de la civilisation de Kongo-Loango jusque dans les monts Du Chaillu, pénétration que laisse entendre l'ouvrage de Phyllis M. Martin (1972). Seule une déculturation très ancienne a pu faire oublier aux Babongo, qui ne le laisse deviner en premier lieu que par leur musique, une partie de leur identité, et l'on ne peut s'empêcher de penser à ces quatre « nains à grosse tête appelés Baké-Baké » que Olfert Dapper (1686) signale au XVII^e siècle dans l'entourage du roi de Loango.

Nous prendrons aujourd'hui quelques exemples empruntés à l'aire culturelle Nord Congo pour tenter de montrer comment, premièrement l'organologie et la symbolique des instruments de musique et deuxièmement les systèmes musicaux, pourraient aider à la connaissance de l'histoire de l'expansion bantu et en particulier de celle de la civilisation congolaise et luso-congolaise sur le territoire du Gabon.

L'ORGANOLOGIE ET LA SYMBOLIQUE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Les anciens chroniqueurs (Lopez & Pigafetta, 1591 ; Cavazzi, 1687 ; Merolla, 1692), décrivent dans l'ancien royaume de Kongo, un pluriarc qu'ils comparent au luth. L'instrument figure avec le nom de *nsambi* sur la planche des instruments de musique de Merolla qui remarque fort judicieusement, qu'en lieu de manche, cette « espèce de guitare » possède cinq arcs dont on modifie la concavité pour l'accordage ; cette description et le dessin qui l'accompagne correspondent en tous points à un pluriarc de grandes dimensions que, sous le nom de *ngwomi*, on trouve de nos jours chez les Téké des plateaux du Gabon-Congo et également chez les Mbochi (type 7 de J. S. Laurenty, 1960). Par contre, le terme *nsambi* (ou *tsambi*) désigne toujours chez les Kongo et Loango, un pluriarc de plus petite taille dont les arcs, rendus solidaires par un laçage de vannerie, évoquent le manche d'un luth — type 13 Loango-Kakongo de J. S. Laurenty (*cf.* Sallée, 1978). Ce type et cette dénomination se retrouvent chez les Vili et Lumbu et jusque chez

les Ghéshira, et, si l'on en croit Du Chaillu (1863) et Griffon du Bellay (1861-1864) au cœur du Gabon, chez les Bakélé au siècle dernier.

On notera que, dans sa fonction rituelle, le *nsambi* semble se trouver de nos jours en distribution complémentaire avec la harpe à huit cordes des populations du Gabon. Ainsi les cérémonies de *Liboka* (*Liboka = ebogha*), synecdoque de *Bwété*) pratiquées surtout dans l'ancien fief royal des Vili de Pointe Noire (cf. F. Hagenbucher, 1970) semblables dans leurs fonctions à celles du *Bwété* du Gabon central dont la musique est guidée par la harpe *ngombi*, sont elles, guidées par le *nsambi* (cf. Sallée, 1985). Autrement dit, au-delà du Mayombè, la harpe *ngombi* se substitue au pluriarc *nsambi* (mis à part une mince zone de coexistence des deux instruments à l'extrême sud-ouest du Gabon, ce qui d'ailleurs est normal, la zone de diffusion des harpes arquées se situant au nord de celle du pluriarc chez les Bantu (cf. Laurenty, 1960 et Wachsmann, 1953).

Ces données organologiques attestent d'une part la conservation du type ancien du pluriarc des Kongo par les Téké actuels, même si sa dénomination a pu être influencée par celle donnée à la harpe du Gabon, d'autre part l'ancienneté du terme *nsambi* mais également le fait que ce pluriarc qui sans doute a été l'instrument de l'aristocratie Kongo au XVI^e siècle (cf. Pigafetta, 1591) a pu voir sa morphologie se modifier dans le contexte de la civilisation luso-congolaise. La présence de ce type et de cette dénomination Kongo-Loango jusque dans la boucle de l'Ogoué au XIX^e siècle, atteste une fois de plus la pénétration de cette civilisation jusqu'au cœur du Gabon et indique peut-être qu'une fusion de la symbolique attachée à la harpe et au pluriarc a pu s'opérer dans ce creuset culturel que furent certainement les monts Du Chaillu.

Cette harpe *ngombi* à laquelle nous venons de faire référence pose elle-même d'intéressants problèmes de diffusion qu'il serait prématuré de traiter. Disons simplement que le type gabonais actuel pourrait bien être la fusion d'un type Adamawa Oubanguien et du pluriarc type Loango, mais que le type le plus proche de l'instrument gabonais quant à sa morphologie, le nombre de cordes et même certains éléments de dénomination se trouve... en Uganda chez les Nganda et Nyoro (cf. Wachsmann 1953) !

SYSTÈMES MUSICAUX ET HISTOIRE DE L'EXPANSION BANTU

Les faits de structures concernant les échelles musicales sont pertinents pour délimiter, sur le territoire du Gabon, deux régions musicales nettement définies. Selon que le jeu de l'arc musical se fait sur la base de deux fondamentales séparées par l'intervalle d'un ton entier (Myènè, Punu,

Lumbu, Tsogho, Sangho, Puvi) ou par demi-ton (groupe Kota-Nzabi et peut-être Téké et Vili) on trouve des échelles anhémitoniques ou hémitoniques. On remarquera de plus que ces deux régions coïncident pour la première à l'aire de diffusion du *Bwété* et sociétés connexes ou dérivées (*Abandzi, Elombo, Ombwiri*), pour la seconde à son absence.

On remarquera ainsi que la musique des Téké du Gabon obéit à un double système d'échelles souvent juxtaposées ou même superposées et à une conception de la polyphonie qui évoquent à la fois les formes responsoriales à tendance harmonique des Bantu, les procédés contrapuntiques des cueilleurs-chasseurs et certaines structures musicales du groupe linguistique Adamwa oriental oubanguien. Ne serait-ce pas là le signe d'une double polarisation culturelle des Téké ?

S'il faut se garder d'assimiler les phénomènes de convergence à des emprunts, il n'en reste pas moins que ces deux phénomènes favorisent la fusion des traits musicaux lorsque deux cultures sont mises en présence. Ainsi la musique africaine et la musique occidentale ont en commun une conception et un besoin de la polyphonie qui rendent ces deux musiques, en dépit des apparences superficielles, très voisines dans leurs tendances générales — Kwabenia Nketia faisait la remarque que la musique de Brahms lui faisait penser parfois à certaines structures rythmiques et polyphoniques de la musique africaine (cité par Atta Mensah, 1980). Ces tendances communes suffisent à expliquer le destin extraordinaire de la fusion de ces musiques dans les deux Amériques et même en Europe, mais elles expliquent également le fait que dès le XVI^e siècle, les techniques d'improvisation polyphonique en faux bourdon à partir d'une cantilène grégorienne pratiquées par les chantres dans les cathédrales d'Europe ont pu être acquises tout naturellement par les chantres africains des églises de Luanda et San Salvador, comme en témoignent les rapports de *visita ad sacra limina* fournis au pape Urbain VIII au XVII^e siècle ; en fait, cette technique permettant le *cantus figuratus* était sensiblement la même que celles qui régissent les polyphonies africaines. On ne s'étonnera donc pas dès lors de ressentir cette impression de fusion dans la musique des sociétés d'initiation des côtiers du Gabon comme l'*Abandji* et l'*Elombo*, impression qui ne peut être que l'un des signes de la civilisation luso-congolaise sur toute la côte du Gabon à l'Angola.

Cet apport éventuel de la musicologie à la connaissance de l'histoire des rapports des peuples bantu entre eux d'une part et avec les Européens d'autre part, me pousse ici à soulever un problème très délicat et qui ne saurait encore être tranché. Mes collègues ethnomusicologues et moi-même avons cru déceler dans la musique de la harpe des Mitsogho du Gabon Central, un caractère étrangement ibérique. Comment expliquer dès lors

que les Mitsogho, à l'abri de toutes influence européenne et réputés pour être les initiateurs du *Bwété* originel, puissent avoir de tels traits dans leur musique de la harpe. En effet, il est clair que le foyer de diffusion du *Bwété* a été bel et bien le pays tsogho, ne serait-ce que parce que la langue ghé-tsogho en a été le véhicule... mais la musique de harpe et le symbolisme attaché à l'instrument également. La diffusion se serait donc faite dans le sens inverse de ce que la logique eût supposé. Si la musique de harpe est un des véhicules non verbaux du *Bwété* des Mitsogho, elle l'est également de l'*Abandji* et *Elombo* des côtiers que les Mitsogho connaissent et auxquelles ils ont fait des emprunts linguistiques dans l'*Ombudi* des femmes. On serait donc amené à voir dans le *Bwété* des Tsogho, déjà la fusion ancienne d'éléments culturels dont certains viendraient des côtiers (Mponwè, Nkomi, Orungu) ; la manière de jouer de la harpe entre autres (sinon l'instrument lui-même).

Ainsi, pour le thème qui nous réunit, l'apport le plus utile de l'ethnomusicologie serait celui qui permettrait de déceler dans les systèmes musicaux, dans les taxinomies musicales, dans l'organologie, des traits culturels que les autres activités sociales n'auraient pas révélé à l'anthropologie, à condition, bien entendu, de confronter ces données à celles des autres disciplines des sciences humaines. Mais il est possible que, parfois, le musicologue puisse entendre ce que l'anthropologue n'aura pas pu voir. En effet, parmi les expressions traditionnelles, les systèmes musicaux restent les plus présents dans la sensibilité collective, résistent le mieux à la déculturation, mais en même temps s'empruntent aisément. D'autre part, la musique permet de dire ce qu'il est interdit ou impossible de dire avec des mots ; et c'est bien là ce que sous-entend la théorie du Monde véhiculé par l'enseignement du *Bwété* qui prétend que le langage initiatique ne peut se comprendre qu'en écoutant « parler » la harpe *ngombi*.

Bibliographie

- BELLAY, Griffon du (1861-1864), « Le Gabon », in *Le Tour du Monde*, Paris.
- BLACKING, J. (1980), « Trends in the Black Music of South Africa », in *Music of many Cultures, an Introduction*, Los Angeles, London.
- CAVAZZI, G.A. (1687), *Istorica Descrizione de tre regni*, Bologne.
- CHAILLU, P. B. Du (1863), *Voyage et aventures dans l'Afrique Équatoriale*, Paris.
- DAPPER, O (1686), *Neukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche gewesten*, Amsterdam.

- HAGENBUCHER-SACRIPANTI, F. (1970), *Les fondements spirituels du pouvoir au royaume de Loango*, Paris.
- LAURENTY, J. S. (1960), *Les cordophones du Congo belge et du Ruanda-Urundi*, Tervuren.
- LOPES, Duarte & F. PIGAFETTA (1591), *Relatione del Reame di Congo*, Roma.
- MARTIN, Ph. M. (1972), *The external trade of the Loango coast*, Oxford.
- MENSAH, Attah (1980), « Music of subsaharian Africa », in *Music of Many Cultures, an Introduction*, Los Angeles, London.
- MEROLLA, G. (1691), *Breve e succinte relatione di Congo*, Napoli.
- ROUGET, G., *Musique Bochiman et musique Pygmée*, disque 33 t., Paris, musée de l'Homme, LD9.
- SALLÉE, Pierre (1978), *Deux études sur la musique du Gabon*, Paris.
- (1985), « La musique aux Royaumes de Kongo, Loango et Mukoko aux XVI^e et XVII^e siècle », in *Musikgeschichte in Bildern, ZentralAfrika*, Leipzig.
- WACHSMANN, K.P. (1953), *Tribal crafts of Uganda*, Oxford.