

# La voix du mongongo ou comment faire parler un arc musical

Julien Bonhomme

La scène se passe au Gabon, durant une cérémonie de Bwete<sup>1</sup>. Un aîné prodigue un conseil à un initié moins expérimenté qui s'apprête à effectuer son tour de danse. Il pointe du doigt le poteau central de la maison de culte, orné d'une sculpture anthropomorphe, et s'adresse à son cadet : « Tu vois, *l'homme-là*, il est dangereux ! Fais attention à ne pas tomber quand tu dances à côté ! » (voir Fig. 9) Une telle attribution à un artefact d'une agentivité sur le modèle humain est un phénomène commun, comme Alfred Gell l'a montré (1998 : 17 ss.)<sup>2</sup>. On peut appeler « anthropomorphisme » cette disposition psychologique à attribuer des traits morphologiques ou comportementaux propres à l'espèce humaine à des classes de non-humains, que ces derniers soient des animaux, des artefacts, des phénomènes naturels ou des entités surnaturelles. Cet anthropomorphisme peut s'appliquer aux situations les plus quotidiennes, avec les jouets d'enfants ou les objets technologiques par exemple. Ce n'est toutefois qu'au sein du rituel que « l'exercice de la pensée anthropomorphique peut cristalliser et engendrer des croyances durables » (Severi, 2009 : 12) et faire ainsi tradition. En contexte rituel, « les objets assument alors, de manière infiniment plus stable, un certain nombre de fonctions propres aux êtres vivants » (*idem*). On n'hésite pas à leur prêter une parole propre ou encore une forme d'autorité (Severi, 2008).

Les instruments de musique sont des artefacts qui occupent une place souvent importante dans les traditions rituelles. Puisqu'ils servent avant tout à produire des sons, l'agentivité qui leur est imputée prend généralement la forme d'une « voix » conçue à l'image de la voix humaine, mais prêtée aux entités surnaturelles dont le rite sert précisément à convoquer la présence. Chez les Kuikuro du Brésil, par exemple, la musique des flûtes sacrées manifeste la présence sonore des esprits (Montagnani, 2011 ; Franchetto et Montagnani, ce volume). La mélodie

des instruments imite la prosodie de la langue *kuikuro*, si bien que chaque pièce fait entendre le nom de l'esprit qui lui est associé. Les flûtes elles-mêmes sont en outre anthropomorphisées et parfois ornées d'yeux ou d'une bouche. À travers leur musique, c'est ainsi « la voix de l'esprit en train de prononcer son nom » que l'on entend. De même, en Sardaigne, lors du rituel de la Semaine Sainte, un chœur de quatre hommes, issus d'une même confrérie, exécute les chants de la Passion, longues lamentations en latin (Lortat-Jacob, 1998). De leur accord parfait, surgit, par un phénomène de fusion harmonique, une voix au timbre aérien qui n'est émise par aucun des chanteurs. Étrange voix féminine produite par quatre voix masculines, cette « cinquième petite voix », appelée *quintina*, est conçue comme quasi surnaturelle et, selon certains, elle serait l'incarnation de la voix de la Vierge Marie.

Ces deux exemples, brièvement présentés, laissent entrevoir que l'anthropomorphisme rituel n'emprunte pas uniquement la voie de la figuration visuelle, mais qu'il peut également passer par la production de véritables icônes sonores. La musique et les instruments d'une tradition rituelle gabonaise – le *Bwete* – vont nous permettre d'étudier en détail les différents procédés sur lesquels se fonde l'attribution aux artefacts d'une agentivité vocale à l'image de celle des hommes. À quelles conditions, en somme, des instruments de musique peuvent-ils se mettre à parler ?

### La voix de la musique

Le *Bwete* (ou *Bwiti*) est une société initiatique originaire des *Mitsɔŋɔ*, l'un des groupes ethniques du Gabon, majoritairement localisé dans la Province de la Ngounié<sup>3</sup>. Déjà solidement implantée parmi les populations habitant le centre et le sud du pays, lorsque Paul du Chaillu explore pour la première fois cette région dans les années 1860, cette société initiatique est aujourd'hui largement répandue au Gabon, en milieu rural comme urbain. La branche « mère », appelée *Bwete Disumba*, est une initiation masculine qui s'appuie sur un culte des ancêtres, notamment à travers l'usage de paniers reliquaires (Gollnhofer, 1973). Le *Bwete Misɔkɔ*, corporation de devins-guérisseurs (*nganga*), constitue une ramification secondaire du culte, centrée sur la recherche de la guérison et la lutte contre les sorciers (Bonhomme, 2006). Cette branche du *Bwete* est, depuis quelques décennies, en pleine expansion à l'échelle nationale. À ce tableau, il faut encore ajouter la version fang du *Bwiti*. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, les Fang, groupe ethnique du nord du Gabon également présent au Cameroun et en Guinée équatoriale, ont emprunté le *Bwete Disumba* aux populations du sud du pays en lui faisant subir un certain nombre de transformations syncrétiques (Fernandez, 1982 ; Mary, 1999). Les rites

de passage du Bwete, quelle que soit la branche, reposent sur la consommation des écorces des racines d'*eboga* (*Tabernanthe iboga*). Cet hallucinogène végétal provoque des visions que le novice doit raconter aux initiateurs afin de valider son initiation. Dans le Disumba, ces visions mettent en scène un voyage au pays des ancêtres, tandis que dans le Misɔkɔ, elles servent plutôt à identifier le parent sorcier responsable de l'infortune.

Que cela soit pendant l'initiation elle-même ou lors de toute autre occasion cérémonielle, la musique est omniprésente dans le Bwete. Les cérémonies font appel à de nombreux instruments : différents tambours à membrane, tringle sonore, cloche à manche, hochet, corne d'appel, mais aussi percussions en bambou creux, sonnaillles et grelots. Les deux maîtres-instruments du rituel sont toutefois la harpe (*ngɔmbi*) et l'arc musical (*mongɔngɔ*). La harpe est au centre du Disumba (mais absente du Misɔkɔ), tandis que l'arc est au centre du Misɔkɔ (mais également présent dans le Disumba).

Le symbolisme du Bwete se distingue par une tendance générale à l'anthropomorphisme (Gollnhofer et Sillans, 1978). Les artefacts rituels (*maganga*) – et même la maison de culte – sont conçus comme des « personnes » (plur. *ɔma*, sing. *moma*) à l'image des êtres humains<sup>4</sup>. Les instruments de musique ne dérogent pas à cette règle. Cet anthropomorphisme est généralement sexué. Le gros tambour, au son grave, est un homme, tandis que le petit tambour, plus aigu, est une femme. Il en est de même des grelots portés aux chevilles : ceux portés à la jambe droite, plus graves, sont masculins, ceux portés à la jambe gauche, plus aigus, sont féminins<sup>5</sup>. Si le contraste entre le grave et l'aigu permet de sexuer les instruments, c'est parce que cette analogie suppose une autre analogie, sous-jacente, entre le son musical et la voix humaine. Les instruments de musique sont en effet dotés d'une « voix » (*ogi*) – le terme étant le même que celui utilisé pour désigner la voix humaine. On parlera de la « voix de l'arc musical » ou de la « voix de la harpe »<sup>6</sup>. Jouer d'un instrument, c'est alors le « faire parler »<sup>7</sup>. Les pièces instrumentales sont d'ailleurs désignées par le même terme que celui utilisé pour les pièces vocales : *embo* (plur. *mimbo*) en getsɔgɔ ou « chanson » dans le français parlé au Gabon. Ces tournures linguistiques, certes assez banales, prennent cependant un relief particulier en contexte rituel.

Si les initiés attribuent une voix à tous les instruments, c'est cependant avec la harpe et l'arc que cette analogie est la plus productive. Dans leur musique, c'est la voix des « esprits » (plur. *mikuku*, sing. *mokuku*) que l'on entend. Ces esprits forment une catégorie relativement sous-déterminée, englobant aussi bien les mânes des ancêtres que les « esprits de la forêt » (*mikuku mya go pindi*) et les entités mythiques, comme Nzambe Kana, le Premier ancêtre, ou Dinzona, sa parèdre féminine. C'est pourquoi, même si certains mythes identifient l'un ou l'autre des instruments à un héros mythique en particulier, les initiés ont tendance

à ne pas spécifier l'identité des voix qui s'expriment dans leur musique. Celle-ci fait entendre une voix générique attribuée aux esprits plutôt que la signature vocale d'un être en particulier (tout comme les statuettes qui surplombent les reliquaires représentent la figure générique des ancêtres et non le portrait singulier du défunt d'où proviennent les reliques).

La musique de la harpe et de l'arc est conçue comme une communication à double sens. « C'est ce ngombi qui prendra vos paroles de la terre pour les conduire au séjour des morts et prendra les paroles des morts pour les apporter sur la terre », selon un initié du Bwiti fang cité par Świdorski (1970 : 841). L'auteur mentionne également une exégèse ésotérique selon laquelle quatre des huit cordes de la harpe serviraient à adresser des questions aux esprits, tandis que les quatre autres transmettraient leurs réponses (*idem*). Contrairement à la communication ordinaire, cette parole musicale n'est intelligible que pour ceux qui savent entendre les mots cachés derrière la musique. De l'avis même des initiés, la musique instrumentale offre ainsi un modèle du fonctionnement ésotérique du langage qui sert à transmettre les secrets du Bwete (Sallée, 1985 : 7).

La musique de l'arc permet en outre de « mettre *motoba* debout ». Il s'agit d'un esprit auxiliaire incorporé par les nganga sous forme d'un alevin de silure qu'ils gobent vivant à une certaine étape de leur parcours initiatique. Cet esprit, continuant à vivre dans le corps de l'initié, lui parle et lui envoie des signaux divinatoires. La musique de l'arc sert alors à « réveiller » *motoba*, afin qu'il parle mieux. Ce lien entre l'arc musical et les esprits-silures s'appuie sur un mythe. Au cours d'une excursion, un Pygmée parvient à une chute d'eau appelée Ngubwe na Gedemba<sup>3</sup>. Le bruit des gouttes d'eau tombant en cascade est l'origine même de la musique de l'arc. Celle-ci évoque en effet le crépitement des gouttes d'eau, telle une « pluie de notes ». Le coassement des grenouilles alentour ou, selon une variante, le chant des tisserins, représente quant à lui le bruit des sonnailles qui accompagnent l'arc musical. Au pied de la cascade, un banc d'alevins de silures « danse » au rythme des gouttes. La chute d'eau mythique, à l'origine de la musique de l'arc, est en effet aussi le lieu où vivent les esprits.

La musique de l'arc convoque la présence des esprits auprès des humains. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'affirmation d'un initié selon laquelle il ne faut pas manger pendant que l'arc joue, afin d'éviter que les esprits ne viennent phagocyter le repas. Cette affinité de l'arc avec les esprits est même censée conférer à l'instrument un pouvoir thérapeutique. Dans le Misoko, on dit de l'arc musical qu'il « soigne » (*boga*) les malades. La harpe et l'arc sont en définitive les instruments qui « parlent » le plus aux initiés. Ils sont dotés d'une agentivité vocale conçue sur le modèle humain et attribuée à des entités surnaturelles. Examinons maintenant en détail, dans le cas de la harpe, puis dans celui de l'arc, les procédés sur lesquels s'appuie cet anthropomorphisme vocal.

## Le visage de la harpe

La harpe en usage dans le Bwete est un instrument à huit cordes (voir Fig. 10). Sa caisse de résonance en bois est recouverte d'une peau d'antilope ou de gazelle, tandis que les cordes, fixées au manche à l'aide de chevilles, sont traditionnellement faites des racines aériennes de *nduma* (*Vanilla africana*), même si aujourd'hui le nylon est également utilisé. Pour en jouer, le harpiste (*beti*), en position assise, cale la caisse de l'instrument contre son ventre<sup>9</sup>. En pinçant les cordes de la harpe, il fait entendre la « voix » de chacune d'entre elles, les plus graves étant masculines, les plus aiguës féminines (chaque corde possédant son propre nom, cependant assez variable selon les informateurs). Ces différentes voix « se rencontrent » selon des rapports de consonance pour produire une voix unique (Sallée, 1985 : 210 ss.). À la voix de la harpe peut s'ajouter celle du harpiste, la mélodie chantée se fondant dans la mélodie jouée. Loin que la musique soit un simple accompagnement instrumental, c'est au contraire le chant du harpiste qui est conçu comme un prolongement du chant de son instrument (*ibid.* : 378). La voix de la harpe possède une tonalité élégiaque, d'après les initiés eux-mêmes, mais aussi les premiers Européens qui l'ont entendue et qui ont souligné ses accents « plaintifs » (*ibid.* : 14). Les initiés disent que la harpe « pleure » (*deaga*) et que sa musique évoque des lamentations funéraires. Cette interprétation est à l'unisson de tout le symbolisme du Bwete qui tourne autour du culte des ancêtres : « quand on fait le Bwete, on est en train de pleurer nos ancêtres », selon un initié.

Cette association entre la musique de la harpe et les pleurs de deuil s'appuie sur le mythe d'origine de l'instrument (Gollnhofer et Sillans, 1979 : 169). La harpe est née du sacrifice de Dinzona, l'un des ancêtres féminins de la cosmogonie tɔɔɔ. Dinzona était l'épouse préférée de Kombe (le Soleil). Mais sa coépouse Ngɔndɛ (la Lune), jalouse, a exigé de son mari qu'il la sacrifie. Dinzona, bannie du village de Kombe, a transmigré ici-bas dans le *motɔmbi* (*Copaifera religiosa*), l'arbre sacré des Mitsɔɔɔ, avant d'être changée en harpe et de donner ainsi naissance au Bwete. Un fragment du mythe cité par Roger Sillans (1967 : 135) met en scène ce lien génétique entre Dinzona, la harpe et la société initiatique dans son ensemble :

Dinzona onɛ tɛnɛ mogɛtɔ nɛ a go Bwete.  
Dinzona, c'est elle la femme du Bwete.  
Onɛ a ma botaka Bwete wɛtɔɔ,  
C'est elle qui a enfanté tout le Bwete,  
na ngɔmbi nɛ nyɛtɔɔ na bakɛ nɛ nyɛtɔɔ.  
ainsi que toutes les harpes et toutes les tringles sonores.

Il existe dans le corpus du Bwete un second mythe d'origine de la harpe, directement lié à celui de l'arc musical (voir infra pour ce dernier). Selon cette version, la harpe serait née du sacrifice de Banzoku, la veuve de Bosenge, le Pygmée qui donna lui-même naissance à l'arc. Après le décès de son mari, Banzoku épouse le frère de ce dernier. Mais celui-ci la sacrifie afin de s'emparer des secrets du Bwete qu'elle a découverts à la mort de Bosenge. Son corps sacrifié sert alors à fabriquer la première harpe. Ce schéma mythique est typique des sociétés initiatiques masculines au Gabon (et plus largement ailleurs dans le monde) : le sacrifice d'une femme est le prix à payer pour acquérir des objets de culte et un savoir religieux, initialement associés au monde féminin, puis accaparés par les hommes (pour un exemple amazonien, voir Piedade, *ce volume*).

Par-delà leurs différences, les deux mythes se rejoignent sur l'essentiel : la harpe est née du sacrifice d'une femme et c'est elle que l'on entend « pleurer » dans la musique de l'instrument. En faisant le Bwete, les initiés commémorent la femme ancêtre en jouant de la harpe. Le mythe d'origine se prolonge dans une analogie symbolique entre les parties de l'instrument et le corps de la femme sacrifiée (l'analogie entre artefacts rituels et corps humain étant omniprésente dans le Bwete). La caisse de résonance de la harpe représente le ventre de Dinzona. L'ouverture au bas de la caisse figure son sexe. Les deux petits trous qui en percent le haut sont ses tétons. Les cordes sont ses boyaux ou, selon une autre exégèse, ses nerfs. Le manche est sa colonne vertébrale ou sa mâchoire. Les chevilles sont ses côtes ou ses dents. Enfin et surtout, la tête de Dinzona est représentée par une figure féminine sculptée au sommet de la caisse<sup>10</sup>. Certains instruments possèdent en outre des jambes sculptées sous la caisse (Gollnhofer, Sallée et Sillans, 1975 : fig. 136 et 138) (voir Fig. 11).

Cette effigie rapproche la harpe des reliquaires du Bwete, les principaux *sacra* du culte. Les os des défunts, leur crâne notamment, sont empaquetés dans du raphia, puis placés au fond d'une corbeille en rotin. Le panier reliquaire est surmonté par une statuette en bois qui représente la figure générique des ancêtres. La harpe et le panier reliquaire entretiennent un rapport d'homologie : tous deux contiennent – ou plutôt incarnent – l'esprit d'un ancêtre que l'effigie sommitale sert à figurer<sup>11</sup>. Cette équivalence ressort de façon particulièrement nette dans le Bwiti fang. Par rapport à leurs voisins méridionaux, les Fang condamnent assez largement l'usage des reliques, qui était pourtant au centre de leur propre culte des ancêtres, le Byeri. Comme le Bwete des Mitsɔŋɔ, ce culte faisait usage de paniers reliquaires surmontés de sculptures d'ancêtres appelées *nlo byeri*, « tête du Byeri ». Abandonnant les reliques, les Fang ont en revanche sacralisé la harpe au point d'en faire le principal artefact du Bwiti (l'arc musical occupant chez eux une place secondaire). La harpe du Bwiti fang représente la relique du corps sacrifié de Nyingone Mebege, figure équivalente à la Dinzona des Mitsɔŋɔ (Fernandez, 1982 : 362 ss.). Sœur de Nzame

(Dieu) et principe féminin de l'univers, elle est parfois assimilée à la Vierge Marie. Comme le note André Mary, « par bien des aspects on peut considérer le Bwiti fang comme un culte de la cithare. C'est elle qui prend de fait la place du reliquaire de l'ancien culte Byeri » (1983 : 262)<sup>12</sup>. Un initié cité par Świderski déclare ainsi que la harpe, « c'est la demeure des morts » (1970 : 841). La « sortie » solennelle de la harpe au cours des cérémonies du Bwiti fang s'inspire d'ailleurs de l'ostension des reliques dans le Byeri. De même, le rite du « bain » de la harpe a remplacé la lustration annuelle des reliques. Ce n'est donc pas un hasard si, en 1969, à l'époque de la répression contre le Bwiti, les pouvoirs publics gabonais ont organisé une vaste campagne de « réquisition des cithares » pour tenter de détruire le culte (Mary, 1999 : 151).

La harpe occupe une telle place dans la mythologie et la liturgie du Bwete qu'elle apparaît souvent dans les visions des initiés. Le récit, recueilli par James Fernandez (1982 : 380), des visions de Mendame Nkogo, un Fang de la région d'Oyem, en offre un très bel exemple :

J'ai vu mon grand-père à l'autre bout du jardin, entre des rochers. Puis je me suis vu enfant, assis entre ses jambes. Cet enfant qui était moi s'est transformé en une harpe dont mon grand-père jouait. Désormais, chaque fois que je joue de la harpe, je sais que c'est mon grand-père qui joue à travers moi. Ensuite, mon grand-père m'a conduit dans une espèce d'avion jusque dans l'au-delà. Il m'a emmené chez Nyingone Mebege. C'était une magnifique femme, d'après ce que j'ai entraperçu. Elle était si belle qu'on ne pouvait la regarder. Ensuite, mon grand-père m'a de nouveau montré la harpe et m'a demandé d'en jouer. Il m'a dit qu'elle me permettrait d'aller dans l'autre monde toutes les fois que j'en jouerai. Il m'a ensuite expliqué toutes les parties de la harpe. À minuit [au moment de la sortie de la harpe dans le Bwiti fang], la harpe n'est plus faite de bois. Nyingone Mebege rentre à l'intérieur et la harpe devient elle.

Les visions sont un support important du savoir symbolique : elles permettent à chaque initié de vivre le mythe en images, tout en l'accommodant à son imaginaire personnel. L'imagerie visionnaire, comme celle des rêves, permet de laisser libre cours à la pensée anthropomorphique : les êtres ne cessent de se métamorphoser les uns dans les autres et les frontières entre catégories ontologiques s'estompent. Un artefact peut devenir une personne ou même plusieurs successivement, comme dans les visions de Mendame Nkogo. La harpe y assume en effet des identités multiples. Mendame Nkogo se transforme lui-même en harpe, avant que celle-ci n'incarne la figure mythique de Nyingone Mebege. Ces métamorphoses successives sont prises dans un rapport complexe de Mendame Nkogo à son grand-père. C'est en effet souvent par l'entremise d'un parent défunt que le visionnaire parvient à rencontrer les figures mythiques de plus haut rang. C'est en outre parce que

Mendame Nkogo s'est vu métamorphosé en une harpe jouée par son grand-père qu'il s'identifiera ensuite à ce dernier lorsqu'il jouera lui-même de cet instrument pendant les cérémonies de Bwiti. D'une certaine façon, en jouant de la harpe, il continue d'« être joué » par son aïeul. Cette passivité, qui repose sur une mise en abyme de la position d'agent, est la condition nécessaire pour que puisse émerger l'agentivité de l'instrument, finalement imputée à l'ancêtre mythique qu'il incarne. Pendant les cérémonies, le harpiste, aussi virtuose soit-il, doit s'effacer derrière son instrument, comme l'illustre le visage de cet homme, les yeux vagues, en retrait derrière l'effigie de sa harpe qui passe au premier plan (voir Fig. 12).

L'analogie entre la harpe et la femme ancêtre, fondée sur un récit mythique, se réalise dans le cadre du rite à travers deux sortes d'images visuelles : d'une part, une effigie surmontant l'instrument ; d'autre part, une vision vécue. La première image relève d'une mémoire sociale, pleinement traditionnelle, alors que la seconde puise autant dans l'imaginaire personnel des initiés que dans cette mémoire sociale partagée. L'effigie représente une forme stable – objectivée – de la vision personnelle, plus fugace. Elle traduit ce que le mythe raconte sous une forme discursive et ce que les visions expriment en images labiles. La harpe possède ainsi, indépendamment même de son usage musical, une « fonction d'icône dans les rituels où elle intervient et pouvait être posée comme instrument “votif” dans des lieux de culte » (Sallée, 1985 : 28). Ce n'est toutefois qu'à travers sa musique que l'anthropomorphisme de l'instrument se réalise pleinement : la harpe y apparaît comme une effigie dotée d'une voix. L'effigie représente l'« image rituelle de la voix », pour reprendre la formule de Carlo Severi (2007 : 18) à propos des harpes zande étudiées par Éric de Dampierre (1991). Les figurations anthropomorphes qui ornent ces harpes africaines sont, au Gabon comme chez les Azande, une façon de donner un visage au son de l'instrument. Lorsque le harpiste joue, une relation de synesthésie s'établit entre les registres visuel et sonore. L'anthropomorphisme visuel se prolonge – résonne pourrait-on dire – dans le registre sonore : c'est le visage de la harpe qui permet de reconnaître une voix dans la musique de l'instrument.

### **Comment faire parler un arc**

Comme pour la harpe, l'anthropomorphisme de l'arc musical s'appuie sur un mythe d'origine. Lors d'une sortie en forêt, le Pygmée Bosenge grimpe à un arbre pour y cueillir des atangas sauvages, les fruits comestibles de l'espèce *Dacryodes büttneri*. Mais il tombe de la branche sur laquelle il était juché et, dans sa chute, une autre branche lui perfore l'estomac. Bosenge agonise, encore suspendu dans les branchages, tandis qu'il se vide de ses viscères. Selon une version du mythe, en s'enfonçant dans le sol, ses boyaux se transforment en racines aériennes de la vanille

sauvage (qui ont la particularité de pousser du haut vers le bas), celles-là mêmes qui servent à confectionner les cordes de la harpe. Plus tard, sa femme Banzoku retrouve son cadavre. Elle entend alors la voix de son mari qui lui demande de récupérer ses ossements au pied de l'arbre<sup>13</sup>. Il lui explique comment confectionner une relique avec son crâne et un arc musical avec ses os et ses boyaux vidés et séchés au soleil. Selon certaines versions, il lui indique également où trouver l'arbuste eboga et lui demande d'en consommer les racines afin de pouvoir communiquer avec lui. La suite du récit relate le remariage de Banzoku avec le frère de Bosenge, son sacrifice, puis la création de la harpe à partir de son corps. Selon une exégèse, les pleurs de Banzoku que l'on entend dans la musique de la harpe n'exprimeraient pas tant la plainte gémissante de la victime sacrificielle que les lamentations funéraires de la veuve. Le mythe narre ainsi la naissance du Bwete à travers la découverte du pouvoir visionnaire de l'eboga et la création de la première relique du culte et de ses deux principaux instruments de musique, l'arc et la harpe, à partir des corps démembrés du couple ancestral des Pygmées.

Le mongɔngɔ est souvent appelé par les initiés « arc (ou corde) de Bosenge ». La formule évoque l'idée très répandue selon laquelle l'instrument viendrait à l'origine des Pygmées qui l'auraient ensuite transmis à leurs voisins bantous. Mais elle renvoie aussi, à un niveau ésotérique, au fait que l'arc est né du corps de Bosenge lui-même. Comme pour la harpe, cette origine mythique se prolonge dans une analogie entre les parties de l'instrument et le corps humain. L'arc musical est fait d'une branche arquée en bois de *kuta* (*Carpolobia alba*). Celle-ci représente la colonne vertébrale de Bosenge. La corde vibrante ligaturée aux deux extrémités de l'arc est une liane du palmier-rotang *geoko* (*Eremospatha*), séchée et amincie. Elle représente les boyaux de Bosenge. La baguette de bois, fine et souple, qui sert à frapper la corde est un os de son bras droit (car le joueur la tient de la main droite). Enfin, le bâtonnet, plus court et épais, qui sert de touche est un os de son bras gauche (car le joueur le tient de la main gauche) ou bien, selon une autre exégèse, son tibia. Cet anthropomorphisme est parfois étendu aux autres instruments du Bwete. La tringle sonore est formée d'un os de la jambe de Bosenge ou de Dinzona. Le hochet, deux cosses fichées sur un manche en bois, représente quant à lui le pénis de Bosenge.

Selon une variante du mythe d'origine, qui inverse les relations entre les protagonistes, l'arc représente un vieil homme qui pleure son épouse défunte. Ainsi, d'après un initié du Misoko, « mongɔngɔ, c'est un être humain qui est en train de pleurer. Avant ce n'était pas le bambou ou le bois courbé. C'était un vieillard. Maintenant, on a remplacé tout ça par le bois et la liane. Mais quand on joue, ce n'est plus ça. C'est maintenant un vieillard qui est train de parler. » La courbure de l'arc figure alors la colonne vertébrale de l'homme, courbée par la vieillesse. Comme le montrent ces diverses variantes, les mythes et les analogies qui y sont

associées traduisent une série d'hésitations concernant la relation entre les personnes que les instruments représentent et les voix qui parlent à travers eux. Par-delà ces ambiguïtés, constitutives du savoir symbolique transmis dans le Bwete, un certain nombre d'éléments restent stables. Les deux instruments sont invariablement pensés comme des personnes, dans le cadre du mythe mais aussi du rite. Ces personnes-artefacts ont en outre une valence sexuelle clairement marquée : la harpe est féminine, l'arc est masculin. Enfin, les deux instruments sont appariés et leurs mythes d'origine se répondent : la harpe et l'arc forment un couple et la voix des deux époux évoque les pleurs liés à la mort de l'autre – les pleurs de deuil étant également un élément stable associé à la voix des instruments.

La symbolique humaine des instruments s'exprime ainsi dans leur morphologie même, qui représente le corps des ancêtres mythiques. Toutefois, contrairement à la harpe, l'arc ne porte aucune décoration anthropomorphe qui viendrait étayer cette symbolique. C'est un artefact rudimentaire et, pour cette raison, il figure rarement dans les collections des musées d'ethnographie, alors que, du fait de leur beauté plastique, les harpes du Gabon y occupent une place éminente à côté des têtes de reliquaires. On a d'ailleurs parfois voulu voir dans cette simple liane fixée à un bout de bois l'instrument de musique primitif par excellence, directement dérivé de l'arc de chasse et appartenant à l'univers naturel des Pygmées (Sallée, 1985 : 310 ss.). L'instrument s'inscrit, du point de vue des initiés, dans un schéma de filiation avec la harpe. L'arc est l'« aîné » des deux instruments. Provenant à l'origine des Pygmées, il préexistait à la harpe, qui est quant à elle une invention des agriculteurs bantous<sup>14</sup>. Il aurait en outre été le prototype à partir duquel la harpe a été créée, en y ajoutant une caisse de résonance, en multipliant le nombre de ses cordes et en l'ornant d'une effigie. Du fait de sa corde unique, l'arc musical est d'ailleurs surnommé *mongɔngɔ motimbo*, ce dernier terme désignant un éléphant mâle solitaire.

Par rapport à l'iconicité visuelle de la harpe, très saillante, celle de l'arc musical est beaucoup plus faible, car elle dépend entièrement du savoir symbolique qui la fonde. Si on ignore le mythe d'origine de l'instrument, on ne peut reconnaître le corps d'une personne dans la forme de l'arc ; tandis que n'importe qui – profane ou initié – perçoit immédiatement la nature anthropomorphe de la harpe. Sur le plan visuel, l'anthropomorphisme de la harpe procède d'une forme d'iconicité primaire, alors que celui de l'arc n'est que secondaire<sup>15</sup>. Si l'arc est privé d'une véritable iconicité visuelle, qui se soutiendrait d'elle-même indépendamment du savoir symbolique qui la fonde, l'anthropomorphisme de l'instrument s'appuie toutefois sur une iconicité sonore beaucoup plus saillante. Il y a en effet quelque chose dans la musique même de l'arc qui étaye l'attribution à l'instrument d'une voix semblable à celle des hommes.

L'instrumentiste, en position assise, maintient l'arc de sa main gauche et le

cale contre ses genoux et son visage, de manière à placer la corde entre ses lèvres, sans toutefois la pincer (voir Fig. 13). De sa main droite, à l'aide d'une tige fine et souple, il frappe la corde, au niveau de sa partie en bouche, afin de la faire vibrer. Dans sa main gauche, une baguette rigide (ou le revers de la tranche de la lame d'un couteau) vient appuyer par moments en un point de la corde, opposé à la partie frappée, afin d'en modifier la longueur vibrante et donc la hauteur de la note produite. La touche se faisant toujours au même endroit de la corde, l'instrumentiste ne produit que deux notes de base, espacées d'un ton environ. Cette technique élémentaire de corde frappée et touchée ne constitue qu'une partie du jeu de l'arc. Frappée à vide, la corde n'émet qu'un son faible et pauvre. C'est la cavité buccale de l'instrumentiste qui sert de caisse de résonance à l'instrument (d'où le terme d'« arc en bouche » parfois employé dans la littérature). Grâce à ce résonateur buccal, le joueur peut amplifier, mais aussi compliquer la musique. Les mouvements de la mâchoire, des lèvres, de la langue et du larynx modifient la forme de la cavité buccale et donc sa fréquence propre de résonance, ce qui permet de sélectionner telle ou telle composante du son (ses « partiels ») (Yegnan-Touré, 2008)<sup>16</sup>. L'instrumentiste peut produire ainsi des mélodies complexes en faisant résonner différents partiels des deux notes fondamentales obtenues par touche et frappe-ment. Pour arrêter de jouer, il exécute une brève coda, supprimant progressivement rythme et partiels pour terminer en point d'orgue sur la note fondamentale.

Cette technique de jeu passe par un instrument de bois et de corde sans pourtant s'y réduire et, en même temps, elle mobilise l'appareil phonatoire de l'instrumentiste sans toutefois être une parole articulée normale. En jouant sur les partiels sélectionnés grâce au résonateur buccal et non pas uniquement avec le son naturel de la corde frappée, l'instrumentiste donne à entendre un nouveau son qui n'était contenu dans la vibration de la corde que d'une manière virtuelle (un peu comme la cinquième voix virtuelle dans les polyphonies sardes). Ce que l'on perçoit, ce n'est pas simplement le son de l'arc, mais aussi celui, amplifié et plus complexe, des partiels qui résonnent dans la bouche de l'instrumentiste. La virtuosité d'un instrumentiste se reconnaît entre autres à la richesse des partiels qu'il sort de son instrument, c'est-à-dire, en réalité, à sa capacité à faire entendre de nouvelles voix dans les notes.

En effet, le couplage de la bouche et de l'arc fait surgir une « voix cachée » qui n'est ni exactement celle de la corde frappée, ni exactement celle du musicien. Dans *Barricades mystérieuses et pièges à pensée* (1988), son ethnographie de l'épopée *mvət* des Fang du Cameroun, Pascal Boyer analyse comment le joueur de harpe-cithare fait surgir de son instrument une mélodie cachée résultant de la composition des deux rythmes différents joués par la main droite et la main gauche. La musique semble ne pas provenir de l'exécutant lui-même, puisque le rythme perçu n'est celui d'aucune de ses deux mains. Boyer souligne le « pouvoir

suggestif de cet effet de perception » (*ibid.* : 122) qui fait dire aux intéressés qu'il y a un *byanj* – un « fétiche » ou un « médicament », autrement dit un pouvoir mystérieux – dans la musique du mv t. Dans le cas de l'arc musical, comme dans celui de la harpe-cithare, mais par une technique de jeu différente, le phénomène acoustique lui-même justifie l'attribution d'une voix cachée à l'instrument sur le plan symbolique. Le jeu de l'arc, nécessitant la coordination des deux mains avec la bouche, semble échapper au joueur qui l'exécute. Le plus difficile n'est pas tant la touche et la frappe que leur coordination avec le jeu de la bouche. Ce n'est qu'après une période de tâtonnement qu'un joueur novice parvient à attraper la musique dans sa bouche : sans qu'il s'y attende, un motif mélodico-rythmique émerge alors de manière soudaine.

La musique du mvæt, comme celle du Bwete, repose sur une analogie rituelle entre les musiques instrumentale et vocale, la mélodie cachée de la harpe-cithare étant conçue comme une voix venue d'ailleurs. « Dans les notes, il y a une chanson », déclare un joueur de mvæt cité par Boyer (*ibid.* : 116). Un initié du Bwiti fang lui fait écho en affirmant qu'« avant d'être chantés à la bouche, tous les chants sont dits à la harpe » (Bureau, 1996 : 126) – allant même jusqu'à inverser la relation entre l'instrumental et le vocal, puisque c'est la voix de la musique qui devient le modèle du chant. Ce rapprochement entre l'instrumental et le vocal est particulièrement saillant dans le cas de l'arc musical. La première raison, évidente, tient au fait que les pièces comportent souvent de brèves parties chantées par l'instrumentiste lui-même (mais c'est également le cas de la harpe et de la harpe-cithare). Pour chanter, l'instrumentiste doit cesser momentanément le jeu de résonance avec sa bouche, même s'il continue de frapper la corde en rythme. La voix de l'arc laisse alors temporairement la place à la voix de l'instrumentiste. Cette irruption du chant dans la musique – situation différente d'un chant avec accompagnement instrumental – est particulièrement apte à renforcer l'idée selon laquelle l'instrument posséderait lui-même une voix semblable à la voix humaine. On peut en outre supposer que, lorsque le musicien exécute la partie instrumentale d'une pièce, la mélodie qui résonne dans sa bouche convoque mentalement les paroles du chant qui lui est associé. Cette relation – certes banale – entre une mélodie instrumentale et l'image mentale d'une mélodie vocale étaye cependant la reconnaissance d'une parole dans la musique (du moins par l'instrumentiste lui-même).

L'attribution d'une voix à l'arc tient également à une autre raison, plus essentielle. La musique de l'arc est *réellement* plus proche de la voix humaine que celle des deux autres cordophones, à tel point que l'instrument pourrait être appelé « arc vocal » plutôt qu'« arc musical ». En effet, la technique du résonateur buccal mobilise l'appareil phonatoire de l'instrumentiste exactement comme s'il s'agissait d'une parole articulée. Il ne s'agit pas tant d'une simple mimésis de

l'acte vocal que de son accomplissement muet : Pierre Sallée parle à ce propos de « muettes articulations » (1985 : 285). Les mouvements de bouche et de glotte du joueur donnent l'impression qu'il est en train d'articuler une parole et pourtant ce n'est pas sa voix qui se fait entendre, puisque le son ne provient pas de la vibration de ses cordes vocales, mais de celle de la corde de l'arc. L'instrumentiste sert de porte-voix pour une voix qui n'est pas la sienne. On peut d'ailleurs imaginer que, pour produire les sons qui composent la mélodie indissociablement vocale et instrumentale de l'arc, l'instrumentiste articule de manière silencieuse les paroles du chant associé au morceau. Les articulations muettes de l'exécutant établissent ainsi une interdépendance causale entre l'image sonore de la musique et l'image mentale de la parole. C'est à ce niveau sub-verbal – ni purement mental, ni purement oral – que l'homologie sensible entre musique et parole peut s'accomplir pleinement. La parole articulée en silence par l'instrumentiste est alors mentalement prêtée à l'arc.

La réception de cette musique voco-instrumentale par l'auditoire implique un autre type de relation synesthésique. La musique se voit autant qu'elle s'écoute. Par son jeu, corps à corps avec l'instrument, un musicien ne fait pas seulement entendre la musique, il la donne également à voir en spectacle, il en produit une image visuelle (Leclair, 2009). Or, dans le cas de l'arc musical, les articulations de l'exécutant, muettes mais visibles par l'assistance, donnent à voir une représentation iconique de la parole. Celle-ci entre en résonance avec l'image sonore produite simultanément par la musique, pour engendrer l'image complexe de la voix de l'arc. De ce fait, le visage mobile de l'instrumentiste en train d'« articuler » la musique est un équivalent vivant de l'effigie anthropomorphe qui surplombe la harpe (voir Fig. 14). Dans les deux cas, l'attribution d'une voix à l'instrument repose sur l'engendrement dans le cadre du rite d'une image synesthésique entre-tenant le visible et le sonore.

L'attribution à l'arc d'une agentivité sur le modèle humain s'appuie sur une mimésis de l'acte vocal qui permet d'établir une série de relations entre la musique, la voix et le visage de l'instrumentiste. La voix cachée qui en résulte n'est ni celle de l'instrumentiste, ni celle de l'instrument en tant que tel, mais plutôt celle de l'ancêtre mythique du corps duquel est né le premier arc musical. Les cérémonies de Bwete, grâce à l'espace-temps singulier qu'elles instaurent, réactualisent l'univers du mythe en projetant les participants « à l'origine » (*go ebando*) des choses (nombre de séquences rituelles étant effectivement associées à des mythes précis). Sur la scène rituelle, les initiés s'identifient ainsi aux ancêtres et les artefacts assument l'identité des prototypes mythiques qu'ils incarnent. Dans la musique de l'arc qui résonne dans la maison de culte, c'est la voix de Bosenge que l'on entend, tout comme l'on entend celle de Dinzona dans la musique de la harpe. Le spectacle de la musique, en évoquant l'image d'une voix par des moyens à la fois sonores et visuels, permet d'incarner le mythe sur la scène rituelle.

## Le visage et la voix

Les exemples de la harpe et de l'arc montrent que différents procédés sous-tendent l'attribution aux artefacts d'une agentivité semblable à celle des êtres humains. La pensée anthropomorphique s'appuie tout d'abord sur un « savoir symbolique », au sens de Dan Sperber (1974). Il s'agit d'un savoir de nature propositionnelle qui fait l'objet d'une transmission explicite dans le cadre de l'enseignement initiatique, lorsqu'on « parle le Bwete » (*vɔvɔkɔ Bwete ε*). Ce savoir discursif repose sur des mythes d'origine relatant la création des artefacts rituels à partir du corps des ancêtres. Ces mythes suscitent profusion d'exégèses qui relancent à l'infini la production analogique du savoir symbolique. Dans le cadre du rite, ces élaborations symboliques sont étayées par des procédés iconiques de nature non discursive. Lors des rites de passage, les visions permettent de traduire en images vécues le savoir symbolique, voire de le renouveler, dans la mesure où le rêve et la vision sont des sources légitimes d'innovation religieuse : « on crée une branche chaque fois que l'on voit des choses qui diffèrent dans le bois amer [l'eboga] », déclare un initié *tsɔɔ* (Sillans, 1967 : 32).

Cette mise en images du savoir symbolique dans les visions trouve une expression moins fugace et plus stable dans le spectacle du rituel. Celui-ci met l'accent sur l'iconicité visuelle, comme en témoigne la statuaire anthropomorphe. Les têtes de reliquaires, les poteaux sculptés de la maison de culte ou encore les effigies des harpes sont autant de représentations de la figure des ancêtres. Le visage, du fait de sa force expressive, est l'image la plus saillante de cet anthropomorphisme visuel, comme le montre l'exemple des masques. Lors des cérémonies de Bwete Disumba, les initiés font revenir les esprits des ancêtres (plur. *migɔnzi*, sing. *mogɔnzi*) afin qu'ils protègent la communauté et assurent sa prospérité. La majorité d'entre eux se manifeste sous l'aspect de personnages masqués qui dansent à la lueur des flambeaux, une fois la nuit tombée. Ces masques de bois, anthropomorphes ou anthropo-zoomorphes, représentent le visage des ancêtres. Ils ne sont pas désignés par le terme « masque », absent du lexique *tsɔɔ*, car ce serait trahir leur nature factice, mais par l'expression *oso a mogɔnzi*, « visage de l'esprit ». En effet, le masque donne à voir un visage, tout en dissimulant la figure de son porteur. Il faut que le visage de l'initié disparaisse derrière le masque pour que le *mogɔnzi* puisse apparaître. L'initié, tel un support animé, prête son corps au visage de l'esprit afin de le faire danser.

Si, contrairement au Disumba, le *Misɔkɔ* ne comporte pas de sorties de masques, les peintures faciales des initiés en sont toutefois un équivalent. Seuls les initiés de haut rang ont le droit d'arborer un maquillage personnalisé, élaboré au kaolin blanc, au pigment rouge obtenu à partir du bois de padouk ou encore à l'ocre ou au noir de charbon. Ce maquillage figure le *mokuku* – esprit ancestral souvent

associé à un animal – auquel l’initié s’identifie. Se maquiller consiste ainsi à se faire le visage des esprits, à faire apparaître la face des ancêtres à la place de son propre visage. En définitive, tant les masques du Disumba que les peintures faciales du Misoko servent à manifester la présence des esprits à travers l’épiphanie de leur visage.

Bien que la plupart des esprits apparaissent sous une forme visuelle au cours des cérémonies, certaines apparitions sont exclusivement sonores. Il est des esprits dont on entend la voix sans jamais voir le visage. Par exemple, Ngonze a Bodongo est un esprit qui se manifeste uniquement par son étrange voix nasillarde. Celle-ci repose sur l’usage d’un mirliton (*motove*) qui déforme le timbre de la voix. Jouer du mirliton se dit d’ailleurs « faire parler Bodongo » (*vɔveda Bodongo*). L’instrument se compose de la tige évidée d’une graminée (c’est le premier sens du terme *motove*) dont l’un des orifices est recouvert par une membrane en aile de chauve-souris ou d’écureuil volant (Sallée, 1985 : 174). Parler à travers cette membrane vibrante produit un bourdonnement nasillard dans lequel on peut encore reconnaître la voix humaine, sans toutefois que les paroles soient intelligibles. De même, Iya Mwei, esprit tutélaire d’une société initiatique voisine du Bwete, ne se manifeste qu’à travers ses grondements rauques et terrifiants. Sa voix est en réalité celle d’un initié déformée par la mastication d’une plante qui irrite les cordes vocales (*Ancistrocarpus densispinosus*). Un interprète (appelé *mondonga*) est chargé de dialoguer avec l’esprit et de traduire sa voix inintelligible pour le reste de l’assemblée.

Ces voix masquées, faisant écho au visage des masques, confirment que l’anthropomorphisme n’emprunte pas seulement la voie de l’iconisme visuel, mais qu’il passe également par des icônes sonores. Le visage et la voix sont les deux formes de présence par lesquelles les esprits peuvent se manifester dans le cadre du rite. Les ressources de l’iconisme visuel ou sonore ne sont toutefois pas exclusives l’une de l’autre, même si c’est parfois le cas (avec les masques et les mirlitons par exemple). Elles se renforcent souvent mutuellement pour engendrer une présence plus intense encore. Ainsi le spectacle rituel de la harpe et de l’arc associe-t-il la voix et le visage, chaque instrument conférant toutefois une pertinence prépondérante à l’une ou l’autre forme d’iconisme. Dans le cas de la harpe, c’est l’effigie anthropomorphe qui permet de transformer la musique en une voix à l’image de la voix humaine. La voix de la harpe procède par conséquent d’une forme d’iconicité secondaire, car elle dérive de l’iconicité visuelle de l’instrument. C’est en quelque sorte le visage qui suscite la voix. Dans le cas de l’arc, c’est plutôt la voix qui suscite le visage. Le jeu de l’arc repose sur la mimésis de l’acte vocal. Or, en donnant sa voix à l’instrument, le musicien lui prête également son visage. L’ajout d’une décoration anthropomorphe, nécessaire dans le cas de la harpe, serait en revanche superflu dans le cas de l’arc, puisque c’est le visage de l’instrumentiste lui-même qui prend

en charge cette fonction iconique. On ferait donc erreur à ne considérer les instruments qu'en eux-mêmes, coupés de leurs contextes d'usage. L'arc, en lui-même, ne possède aucune valeur iconique. Mais en contexte rituel, couplé à la bouche de l'instrumentiste, il acquiert un fort degré d'iconicité sonore *et* visuelle. C'est de cet espace partagé entre l'instrumentiste et son instrument que peut émerger une forme inédite d'agentivité, prêtée à l'artefact.

Le visage et la voix humaine n'offrent donc pas seulement un modèle iconique à la pensée anthropomorphique, ils en constituent également le support indexical. Les artefacts rituels ne réalisent pleinement leur potentiel d'évocation iconique qu'à travers le couplage avec des acteurs humains. Les initiés doivent prêter leur corps, leur visage ou leur voix aux instruments et aux masques pour les animer, sans quoi ceux-ci restent de simples bouts de bois inertes. Au cours de cette opération, l'activité des manipulateurs est escamotée au profit des artefacts, leur conférant ainsi l'illusion d'une agentivité autonome. L'agentivité humaine s'efface pour laisser advenir celle qui est prêtée à l'objet : le danseur disparaît derrière le masque, le harpiste reste en retrait derrière le visage de la harpe, l'instrumentiste se rend muet pour faire parler l'arc.

Dans « Footing » (1981), Erving Goffman propose de repenser le modèle dyadique, trop réducteur, de la communication entre un locuteur et un auditeur. Il existe de multiples manières d'être locuteur ou auditeur, car on peut se positionner de différentes façons par rapport à ses propres énoncés ou à ceux que l'on entend. Un sujet parlant peut n'être que l'« animateur » (Goffman parle également de « caisse de résonance », *sounding box*) d'énoncés dont il n'est ni l'« auteur », ni le « responsable » (*principal*) en dernière instance. Si Goffman s'intéresse avant tout à la conversation ordinaire, le discours rituel, plus que tout autre genre de discours, possède un « format de production » (*production format*) singulier, dans la mesure où les positions d'animateur, d'auteur et de responsable ne coïncident que rarement et qu'elles peuvent en outre s'appliquer à des non-humains. La problématique goffmanienne peut donc être transposée au rituel, afin d'analyser le format de production de l'énonciation et, plus largement, de l'action.

Dans les cérémonies du Bwete, de nombreuses séquences d'action supposent un « statut participatif » (*participation status*) spécial de la part des acteurs humains. Ils ne sont pas les « responsables », mais seulement les « animateurs » d'actions qui sont prises en charge par les artefacts, ou plus exactement par les esprits, ancêtres ou personnages mythiques qu'ils représentent sur la scène rituelle. Dans le cas de l'arc musical, l'instrumentiste devient même littéralement une « caisse de résonance » (la *sounding box* de Goffman) faisant entendre la voix du mongongo au lieu de sa propre voix. Cette opération d'animation rituelle consiste à mobiliser les composantes les plus saillantes de l'agentivité humaine – le corps animé, mais aussi

et surtout le visage et la voix – pour les prêter aux artefacts et leur conférer de la sorte une présence vivante dans le cadre du rite. Les artefacts, ainsi animés, peuvent alors assumer le statut de véritables personnes. Ils deviennent les « parents » des initiés – ces derniers aimant en effet à répéter que « les maganga [choses rituelles] sont [leurs] parents ». Sur la scène rituelle, initiés, ancêtres et artefacts se trouvent finalement tous unis dans la « famille du Bwete » (*kinda a Bwete*).

#### NOTES

1. Ce travail s'appuie sur 21 mois de recherches de terrain au Gabon, menées entre 2000 et 2008, principalement dans la province de la Ngounié, en pays tsɔɔ, ainsi qu'à Libreville. Je tiens à remercier Magali De Ruyter et Guy-Serge Mogomba dont les précisions ethnomusicologiques et linguistiques m'ont été fort utiles pour cet article.
2. Même si, d'un point de vue cognitif, l'agentivité suppose généralement l'intentionnalité, j'emploie le premier concept plutôt que le second, car je m'intéresse avant tout au fait qu'en contexte rituel, un artefact se voit imputer une position d'agent dans une séquence d'actions manifestes.
3. Mitsɔɔ est le nom du groupe ethnique, getsɔɔ, le nom de la langue qu'ils parlent (langue bantoue faisant partie du groupe B30 selon la classification de Guthrie) ; j'utilise également la forme adjectivale tsɔɔ. Pour la transcription, les voyelles sont notées : i, e (se prononce comme le é français), ε (comme le è français), a, ɔ (o ouvert), o, u (comme le ou français). Les consonnes sont notées : b, d, g [ʎ] (entre le g français et la jota espagnole), k, m, mb, n, nd, ng [ŋ] (comme *song* en anglais), ny [ɲ] (comme *peigne*), nz, p, s, t, ts, v [β] (comme *trabajo* en espagnol), w, y. Les tons (haut, bas) sont omis.
4. Dans le français parlé au Gabon, le terme *maganga* est habituellement traduit par « fétiches » ou « médicaments ».
5. La latéralité corporelle est elle-même sexuée, d'un point de vue symbolique, mais aussi linguistique : la droite se dit *gedyɔ ge mogo*, littéralement « côté masculin », de *gedyɔ* (« partie, moitié ou côté du corps ») et *momogo* (« homme ») ; la gauche, *gedyɔ ge getɔ*, « côté féminin », de *mogetɔ* (« femme »).
6. *Ogi a mongɔngɔ / ogi a ngɔmbi*.
7. *Vveda mongɔngɔ / vveda ngɔmbi* (*vveda* étant la forme causative du verbe *vɔvɔɔ*, « parler »).
8. Dans les mythes, le Pygmée représente l'ancêtre de l'humanité. Sur la représentation mythico-rituelle des Pygmées au Gabon, voir Bonhomme, De Ruyter et Moussavou (2012).
9. Le harpiste est l'un des rares instrumentistes (sinon le seul) désigné par un lexème spécifique en getsɔɔ, les autres étant désignés par le terme générique *mogobi* (nom d'agent dérivé du verbe *gobaga*, « frapper » et, par extension, « jouer d'un instrument »).
10. Il existe quelques harpes ornées d'une figure masculine, voire même à deux têtes, l'une représentant Dinzona, l'autre Nzambe Kana, son pendant masculin (Gollnhofer, Sallée et Sillans, 1975 : fig. 136 et 114 respectivement).
11. Ces figures d'ancêtres se retrouvent dans certains éléments du mobilier rituel de la maison de culte.
12. Dans le français parlé au Gabon, la harpe est souvent appelée « cithare » (à tort d'un strict point de vue organologique).
13. Selon une autre version, elle trouve fortuitement ses os dans une rivière lors d'une partie de pêche.
14. La harpe dont jouent aujourd'hui certains Pygmées du Gabon résulte ainsi d'un emprunt à leurs voisins.
15. Sur iconicité primaire et secondaire, voir Sonesson (2001).
16. Les partiels désignent en acoustique les sons constitutifs d'un son musical complexe (lorsque leur fréquence est un multiple entier de ce son, on parle alors d'harmoniques).

## **Bibliographie**

Bonhomme, J.

2006 *Le Miroir et le Crâne. Parcours initiatique du Bwete Misoko (Gabon)*, Paris, CNRS - Maison des sciences de l'homme.

Bonhomme, J., De Ruyter, M. et Moussavou, G.-M.

2012 « Blurring the Lines. Ritual and Relationships between Babongo Pygmies and their Neighbours (Gabon) », *Anthropos* 107 (2) : 387-406.

Boyer, P.

1988 *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang*, Paris, Société d'ethnologie.

Bureau, R.

1996 *Bokayé ! Essai sur le Bwiti fang du Gabon*, Paris, L'Harmattan.

de Dampierre, É.

1991 *Harpes zandé*, Paris, Klincksieck.

Fernandez, J.W.

1982 *Bwiti. An ethnography of the religious imagination in Africa*, Princeton, Princeton University Press.

Gell, A.

1998 *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford, Oxford University Press.

Goffman, E.

1981 « Footing », in *Forms of Talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press : 124-159.

Gollhofer, O.

1973 *Les rites de passage de la société initiatique du Bwete chez les Mitsogho. La manducation de l'iboga*, Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne.

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 : 223-241.

1979 « Aperçu sur les pratiques sacrificielles chez les Mitsogho. Mythes et rites initiatiques », *Systèmes de pensée en Afrique noire* 4 : 168-174.

Leclair, M., éd.

2009 *Voir la musique*, *Terrain* 53.

Lortat-Jacob, B.

1998 *Chants de passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Cerf.

Mary, A.

1983 *La Naissance à l'envers. Essai sur le rituel du Bwiti Fang au Gabon*, Paris, L'Harmattan.

1999 *Le Défi du syncrétisme. Le travail symbolique de la religion d'eboga (Gabon)*, Paris, EHESS.

Montagnani, T.

2011 « Présences sonores. Musique, images et langue chez les Kuikuro du Haut-Xingu », *Images Re-vues* 8 [URL : <http://imagesrevues.revues.org/493>, 20/04/2011]

Sallée, P.

## *La voix du mongɔngɔ ou comment faire parler un arc musical*

1985 *L'Arc et la Harpe. Contribution à l'histoire de la musique du Gabon*, Thèse de doctorat, Nanterre, Université Paris X.

Severi, C.

2007 *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Rue d'Ulm - Musée du quai Branly.

2008 « Autorités sans auteur : formes de l'autorité dans les traditions orales », in A. Compagnon, éd., *De l'autorité*, Paris, Odile Jacob : 93-122.

2009 « La parole prêtée. Comment parlent les images », in C. Severi et J. Bonhomme, éd., *Paroles en actes*, Paris, L'Herne : 11-41.

Sillans, R.

1967 *Motombi. Récits et énigmes initiatiques des Mitsogho du Gabon central*, Thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne.

Sonesson, G.

2001 « De l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes », in C. Cavé, I. Guaïtella et S. Santi, éd., *Oralité et gestualité. Interactions et comportements multimodaux dans la communication*, Paris, L'Harmattan : 47-55.

Świdorski, S.

1970 « La harpe sacrée dans les cultes syncrétiques au Gabon », *Anthropos* 65 : 833-857.

Sperber, D.

1974 *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann.

Yegnan-Touré, A.

2008 « La technique et le jeu de l'arc musical », *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 : 205-223.

## Gabon



9

9 - Poteau central d'une maison de culte, province de la Ngounié (2001).

## Gabon



10

10 - Harpe et harpiste tsoggo, village d'Agondje (2001).

## Gabon



11

11 - Harpe et harpiste tsogó, Libreville (2006).

## Gabon



12

12 - Harpe et harpiste fang. district de Medouneu (années 1960).

Gabon



Gabon



14

14 - Joueur d'arc musical, Libreville (2003).