



HAL
open science

Morphologie et usages

Susanne Fürniss

► **To cite this version:**

Susanne Fürniss. Morphologie et usages : La harpe-en-terre d'Afrique centrale face à la classification universelle des instruments de musique. Usages, variations, migrations : la harpe-en-terre d'Afrique centrale face à la classification universelle des instruments de musique, Aug 2011, France. pp.9-20. halshs-00768055

HAL Id: halshs-00768055

<https://shs.hal.science/halshs-00768055>

Submitted on 20 Dec 2012

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.

MORPHOLOGIES ET USAGES :
LA HARPE-EN-TERRE D'AFRIQUE CENTRALE FACE À LA CLASSIFICATION UNIVERSELLE
DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Susanne Fürniss
Directrice de recherche au CNRS, Paris
furniss@mnhn.fr

À Geneviève Dournon
Deux chercheurs français, André Schaeffner et Geneviève Dournon, ont considérablement amélioré la classification des instruments de musique de Hornbostel & Sachs (1914). Le premier est célèbre pour sa contribution à la naissance de l'ethnomusicologie française, la seconde pour la consolidation et l'élargissement de la voie ouverte par Schaeffner. La classification de Dournon est publiée dans The New Grove Handbooks of Ethnomusicology (Myers 1992) et dans le Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels (Dournon 1996) publié en trois langues à l'Unesco.

Ma contribution concerne la mise en parallèle des logiques présidant, d'une part, les regroupements culturels d'objets différents et, de l'autre, la classification organologique, les deux relevant d'une perspective comparative. Une telle confrontation entre le laboratoire et le terrain oppose la démarche typologique – inscrite dans une tradition épistémologique de classification fondée sur le modèle de l'arborescence – à celle fondée sur le principe de l'analogie. En mettant à l'honneur un instrument introuvable dans les collections et musées du fait de sa facture, on explorera non seulement les limites internes de la classification universelle, mais aussi ses limitations conceptuelles face à des objets culturels constamment manipulés et transformés par la créativité humaine. Certains instruments se trouvent de ce fait inclassifiables dans les catégories exclusives du chercheur¹.

Interférera dans cette dialectique également – et avec force – l'inertie des chercheurs, c'est-à-dire leur résistance à abandonner une appellation inadéquate des objets musicaux, que les habitudes, mais aussi le bon sens commun, opposent aux catégories organologiques. La première partie de ce texte traitera donc d'une certaine instabilité dans la catégorisation typologique face à un objet particulier, alors que la seconde explorera les formes sous lesquelles il se trouve décliné dans plusieurs cultures d'Afrique centrale².

¹ Je remercie cordialement Madeleine Leclair et Simha Arom pour leur lecture très attentive de ce texte et leur remarques constructives qui ont contribué à l'améliorer.

² Les données de terrain exposées ici proviennent de mes propres recherches chez les Aka de Centrafrique (1994), les Kwélé (2007) et Beti-Eton (2009) du Cameroun. Le travail chez les derniers a été mené en collaboration avec Kisito Essele. Des collègues et étudiants au courant de mon intérêt pour la harpe-en-terre et ses déclinaisons ont collecté des informations, des instruments ou des musiques : Alain Epelboin (Aka, RCA, 2006 et Bongo, Gabon, 2008), Camille Oloa-Biloa (Gyéli, Cameroun, 2011), Emeric Billard (Baka, Cameroun, 2008). Sylvie Le Bomin (Banda Gbambiya, RCA, 1993), Vincent Dehoux (Gbaya, RCA, 1983) et David Vaulay (Dagara, Ghana-Burkina Faso, 2010) m'ont fourni des informations supplémentaires concernant leurs terrains respectifs. Qu'ils soient ici cordialement remerciés. Une pensée particulière va à mon ancien collègue Hervé Rivière qui, s'il n'était pas parti trop tôt, aurait pu apporter d'importantes précisions.

Le point de départ : un cordophone centrafricain dont le dispositif d'amplification est un trou dans le sol

Dans son premier *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels*, Geneviève Dournon nous présente une photo d'un instrument à corde (**Fig. 1**) avec la légende suivante :

"Arc en terre : instrument traditionnel, temporaire, improvisé au moyen d'un couvercle de tôle, d'une branche arquée et d'un fil de nylon que le jeune garçon centrafricain pince avec ses doigts" (Dournon 1981, p. 52).



Fig. 1 :
République Centrafricaine, Ippy, pop.
Banda-Linda (Photo S. Arom, d'après
Dournon 1981, p. 52)



Fig. 2 :
République Centrafricaine, Zoméa, pop.
Aka (Photo S. Fűrmiss 1994)

La photo a été prise par Simha Arom dans les années 1960 et présente un garçon banda-linda de la région d'Ippy en République centrafricaine. Des différences de facture en sont documentés concernant la matière de la table d'harmonie qui peut aussi être une plaque d'écorce (Arom 1983/1988). Un exemple sonore de cet instrument banda-linda est publié sur le CD *Central African Republic* (*ibid.*, pl. 4).

Le même instrument est attesté chez d'autres populations centrafricaines, notamment les Banda Gbambiya (Le Bomin 2000, p. 89), les Gbaya (Tessmann 1934, Djenda 1968), les Azande (Djenda 1968, p. 44) et les Pygmées Aka (Fűrmiss & Bahuchet 1995, pp. 90, 105) (**Fig. 2**).

Chez les Aka, cet instrument présente sensiblement les mêmes caractéristiques que chez les Banda :

- il est joué par de jeunes garçons à l'écart des habitations ;
- le dispositif d'amplification est un trou dans la terre ;
- la table d'harmonie consiste en une grosse feuille épaisse, une plaque d'écorce ou un vieux couvercle de marmite ;
- la corde est tendue entre une branche arquée et le centre de la table d'harmonie ;
- la corde est ici dans une racine aérienne d'une liane *Vanilla sp.*, mais peut aussi bien être en nylon (fil de pêche).

Chez les Aka, la corde est toujours pincée par une main, alors que l'autre main produit les trois degrés qui forment les mélodies :

- 1) le musicien soulève la branche, la corde est tendue et le son monte (**Fig. 3**) ;
- 2) le musicien abaisse la branche, la corde se détend et le son baisse (**Fig. 4**) ;
- 3) la branche reste en place.

À ceci s'ajoute un son étouffé de timbre clair qui a une fonction plus rythmique que mélodique. Pour le produire, le musicien arrête la vibration de la corde entre ses doigts (**Fig. 5**).



Fig. 3-5 Technique de jeu de l'instrument
République Centrafricaine, Zoméa, pop. Aka
(Photo S. Fürniss 1994)

Fig. 3 : Tension de la corde : on soulève la branche.

Fig. 4 : Détente de la corde : on abaisse la branche.

Fig. 5 : On arrête la vibration de la corde.

Dans la forge terminologique de l'organologie : de l'arc-en-terre à la harpe-en-terre

Selon André Schaeffner (1968, p. 160), l'explorateur Georg Schweinfurth (1875, t. I, p. 274-5) aurait déjà observé et décrit cet instrument entre 1868 et 1871. Le premier dessin provient cependant de l'ethnologue allemand Günter Tessmann (Fig. 6). Il fait part de sa découverte de cet instrument des enfants gbara de l'actuelle République centrafricaine dans une lettre à Erich Moritz von Hornbostel du 14 juin 1914³. Cette lettre étant postérieure au manuscrit de la "Systematik der Musikinstrumente" de Hornbostel & Sachs – publié également en 1914 –, l'instrument en question ne s'y trouve pas encore. On le trouve à ma connaissance pour la première fois, sous le nom de *Erdbogen* – "arc-en-terre", dans *Geist und Werden der Musikinstrumente* de Curt Sachs (1929, p. 60). Tessmann lui-même décrit cet *Erdmusikbogen* ("arc musical-en-terre") dans son ouvrage *Die Baja* (1934, p. 217) et en publie un croquis (*ibid.*, planche 19) dont la précision est cependant loin de celle du dessin de sa lettre à von Hornbostel.

Le terme "arc-en-terre" s'installe ensuite dans la littérature scientifique pour une bonne cinquantaine d'années. Dans le domaine francophone, Jean-Sébastien Laurenty (1960, p. 12) précise que c'est un "terme convenant mieux que celui de cithare-en-terre employé par le Rév. P. Hulstaert" qui avait documenté l'instrument en 1935 chez les Mamvu de la RDC. Maurice Djenda (1968) en décrit la pratique chez les Gbara-Bokoto.

La première édition du *Guide pour la collecte* de Geneviève Dournon (1981) mentionne cet instrument comme également "arc en terre". Dournon travaille par la suite à sa version de la classification des instruments de musique qui est publiée en français dans la réédition de ce *Guide* en 1996. Et là, grande surprise, la photo citée plus haut a changé de légende : "Harpe improvisée" (*ibid.*, p. 47).

Effectivement, on ne trouve pas de mention de cet instrument dans la rubrique consacrée aux arcs. Dournon distingue les instruments par leur résonateur

31 arc

311 à résonateur buccal

312 à résonateur, c'est-à-dire, implicitement, des arcs dont le résonateur n'est pas la bouche

Le résonateur peut être

312.1 attaché à l'arc ou

312.2 posé sur le sol.

Mais il n'est pas fait référence d'un résonateur constitué d'un trou dans le sol.

Geneviève Dournon s'appuie sur la classification d'André Schaeffner, reconnue pour sa rigueur. On lit dans le *Grove Music Online* dans l'entrée "Classification of instruments, Other 20th century approaches" (Wachsmann & Kartomi 2007-11) :

"Critics of the Hornbostel and Sachs system point to the calculated lack of a uniform principle for determining the hierarchies within the different groups. Schaeffner's classification is invulnerable in this respect; indeed, he presented a system that was logically perfect and coherent".

Pourtant, en ce qui concerne l'instrument en question, qu'il désigne – en suivant son maître spirituel Curt Sachs – par le terme d'arc-en-terre, André Schaeffner n'est pas allé au bout de la cohérence : il définit comme "arc" un instrument dont la corde *n'est pas* fixée "aux deux extrémités [...] d'un manche souple en bois" (Schaeffner 1968, p. 158).

C'est Geneviève Dournon qui pousse la rigueur scientifique plus loin. Une fois la classe principale établie selon la question "qu'est-ce qui vibre ?", l'axe de pertinence classificatoire des cordophones est "quelle est la disposition des cordes par rapport à la structure de l'instrument ?". Et voilà que – à l'encontre de toutes les conventions conceptuelles

³ Correspondance du *Berliner Phonogramm-Archiv* accompagnant la collection Tessmann, Ms 19140614 (Département d'Ethnomusicologie/*Berliner Phonogramm-Archiv*, Musée d'Ethnologie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz).

et terminologiques des ethnologues – notre objet change de classe. Nous pouvons en retracer l'argument :

- le trou dans la terre n'est pas un simple résonateur, mais une véritable caisse de résonance dotée d'une table d'harmonie ;
- il ne s'agit pas d'une corde tendue entre les deux extrémités d'un arc, mais entre une caisse de résonance et un manche courbe.

Notre objet est donc tout logiquement devenu une harpe ! Et effectivement, c'est dans ce tiroir classificatoire qu'il figure : "331.2 : Manche relié à une fosse résonateur ou "harpe en terre" (monocorde)" (Dournon 1996, p. 121).

Voilà le travail du classificateur : interroger la pertinence et bousculer les habitudes. Il s'agit là d'un réajustement propre à toute recherche rigoureuse qui questionne ses concepts et le métalangage qui les véhicule.

Ce réajustement classificatoire a débuté déjà dans les années 1980 en dehors de l'espace francophone. Ainsi, à propos de l'instrument gbya décrit par Djenda (1968), Ulrich Wegner, dans son *Afrikanische Saiteninstrumente*, relève que la fixation de la corde est "similaire à la harpe perpendiculairement à la table d'harmonie" (1984, p. 60), mais il continue à qualifier l'instrument de *Erdbogen*. Tout comme Laurenty (1960), Wegner traite de cet instrument en relation avec la cithare-en-terre et le range donc du côté des "cordophones simples" de la classification de Hornbostel & Sachs.

C'est David Rycroft qui, à ma connaissance, est le premier à réfuter ce terme dans un ouvrage organologique : "The terms "ground bow" or "earth bow" are misnomers" (1984b, p. 720). On trouve en effet dans le *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Sadie 1984), l'entrée "Ground harp" :

"Because it resembles a musical bow, this instrument is often referred to as a 'ground bow' or 'earth bow', but in its construction it is really a form of harp" (Rycroft 1984a, p. 79).

Cependant, dans le rappel des terminologies françaises et allemandes en tête de l'entrée, le terme d'"arc" est maintenu : "arc-en-terre", "Erdbogen" ; il existe même une entrée vide "Arc-en-terre" dont la seule fonction est de renvoyer à l'entrée "Ground-bow". La résistance de l'habitude linguistique est considérable, car tant les terminologies que l'entrée-phantôme ont été maintenues dans la réédition et la mise en ligne du *Grove Music Online* (2007-2011). On doit donc supposer que ce réajustement catégoriel dans le domaine de l'organologie n'est toujours pas considéré comme étant achevé.

Variations culturelles

Pour l'instrument en question, ce changement de type organologique reste un exercice intellectuel qui n'affecte en rien l'objet lui-même. C'est remplacer un mot par un autre et déplacer l'objet, tel qu'il est, dans un autre tiroir classificatoire. Mais voici que la variation culturelle vivante et dynamique - avec ses modifications technologiques - induit des changements importants dans les caractéristiques de l'instrument.

De la harpe-en-terre à la harpe monocorde chez les Aka de Centrafrique

Pour revenir à la culture aka, l'inventaire des cordophones comporte deux types d'arc – arc monocorde *mbèlà* et arc à deux cordes *èngbítí* – et, outre la harpe-en-terre *digòmbé*, aussi une harpe à six cordes, *kùndé*, ainsi qu'une harpe-cithare, *bògóngó* (Fürniss & Bahuchet 1995). Ces instruments sont clairement définissables autant d'un point de vue culturel qu'organologique ; aucune confusion n'est donc possible. Mais voilà que la création culturelle vivante, imaginative et dynamique, nous met en porte-à-faux par rapport à nos classes-tiroirs si difficilement établis et dont les objets eux-mêmes veulent échapper.

En effet, la harpe-en-terre et la harpe subissent des transformations sensibles d'un point de vue de la facture. En 2006, l'anthropologue Alain Epelboin a collecté deux

instruments confectionnés tous deux avec une épaisse tige de bois arquée, une bouteille de plastique et du fil de nylon. L'un des instruments possède une corde (Fig. 7), l'autre en a cinq (Fig. 8). L'aspect global des deux instruments est proche, mais l'instrument monocorde a un manche régulièrement courbe comme un arc, ce qui laisse penser qu'il pourrait s'agir d'un arc à résonateur. Mais à regarder de plus près, la corde est fixée par une petite ancre à l'intérieur de la bouteille qui fait office non seulement de caisse de résonance, mais également de table d'harmonie. Il s'agit donc d'une véritable harpe monocorde. Les cordes de l'instrument à cinq cordes sont fixées de la même manière.



Fig. 6 :
République
Centrafricaine,
Bozoum, pop.
Gbaya (Dessin
G. Tessmann
1914, d'après
Ziegler 2006,
p. 283)



Fig. 7 :
République Centrafricaine, Lobaye, pop. Aka
(Coll. Ethnobiologie, Département
"Hommes, Natures, Sociétés", Museum
National d'Histoire Naturelle, Paris.
Collecteur A. Epelboin)



Fig. 8 :
République Centrafricaine, Lobaye, pop. Aka
(Coll. Ethnobiologie, Département
"Hommes, Natures, Sociétés", Museum
National d'Histoire Naturelle, Paris.
Collecteur A. Epelboin)

Cependant, culturellement, il s'agit toujours de deux instruments distincts, car la terminologie aka établit clairement une équivalence entre l'instrument monocorde et la harpe-en-terre en les désignant du même terme, *digombé*. L'instrument pentacorde est nommé comme la harpe à six cordes, *kündé* (Epelboin, com. pers. 2008). Les nouveaux objets sont le résultat de l'intégration de matériaux modernes dans la culture traditionnelle, fondée – comme

c'est très répandu dans la région – sur la récupération et le détournement de fonction d'objets industriels. Le résultat est que la harpe-en-terre devient mobile et se transforme en harpe monocorde, mais ne se confond pas pour autant avec la catégorie culturelle “harpe *kùndé*” qui existait déjà⁴.

Variantes camerounaises

Ce type de harpe monocorde avec caisse en objet de récupération se trouve également dans d'autres cultures d'Afrique centrale, hors la République centrafricaine.

L'anthropologue Emeric Billard a rencontré le même instrument avec caisse de résonance en bouteille de plastique chez les Pygmées Baka du Cameroun (Billard, com. pers. 2008), près de la frontière centrafricaine, pas très loin des Aka-Mbenzèlè et des Gbaya (**Fig. 9**). La parenté entre les instruments fixe et mobile peut être établie sur la base de la position de jeu, car l'instrument est posé au sol. La disposition par rapport au corps de l'instrumentiste est néanmoins très différente et influence la technique de jeu, puisque le manche de la harpe monocorde se présente à la verticale et non pas à l'horizontale comme c'est le cas de la harpe-en-terre (cf. Fig. 2).

J'ai enregistré le même instrument à quelques dizaines de kms de là, chez les Kwelé du Cameroun (**Fig. 10**) où il est utilisé sous le nom de *kòmàndá*. Il s'agirait d'une invention relativement récente, datant de deux générations environ, mais autrefois construit avec une courge. Il n'y a pas, chez les Kwelé, de souvenir d'un éventuel instrument impliquant la terre. La position de jeu en est d'ailleurs très éloignée, l'instrumentiste insérant une ou deux jambes à l'intérieur de la courbure de l'arc qui fait office de manche et le maintenant en position entre ses cuisses et le siège.

Une autre variante de cet instrument provient des Beti-Eton de la partie occidentale du Sud-Cameroun (**Fig. 11**). Nommé *ñtjá'áñtùbà*, l'instrument possède un manche inséré dans une boîte de conserve renversée. Appuyé contre le bord intérieur riveté de la boîte, il est tenu en place par la tension de la corde dont une extrémité est fixée au manche et l'autre ancrée avec un petit bois au milieu du fond de la boîte. La position de jeu est celle d'une harpe ou d'une guitare. Un instrument équivalent a été rapporté en 2008 par Alain Epelboin des Pygmées Bongo du Gabon⁵. Une vidéo de son jeu est visible en ligne (Epelboin 2008).

⁴ ...et qui est un emprunt aux voisins (Fürniss & Bahuchet 1995, p. 89), mais antérieur à la création de la harpe monocorde et entretemps intégré dans le patrimoine aka. Ceci s'exprime notamment par une adaptation au système instrumental aka : alors que les harpes des voisins ont sept ou dix cordes, la harpe des Aka – comme leur harpe-cithare – en compte six (Fürniss 1998).

⁵ Cet instrument est déposé dans la Collection Ethnobiologie, Département "Hommes, Natures, Sociétés" du Muséum National d'Histoire Naturelle à Paris.



Fig. 9 :
Cameroun, Mambélé, pop. Baka (Vidéo
E. Billard, 2008)

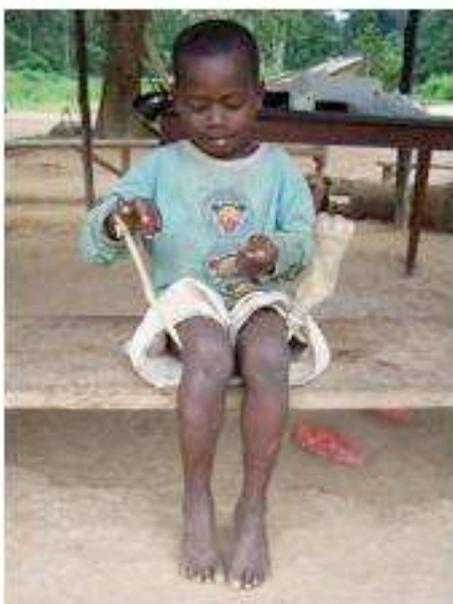


Fig. 10 :
Cameroun, Mingombé, pop. Kwele (Photo S.
Fürniss 2007)



Fig. 11 :
Cameroun, Koudandeng, pop. Beti-Eton
(Photo S. Fürniss 2009)



Fig. 12 :
Cameroun, Region de Ma'an, pop. Fang-Ntumu (d'après Rivière 1999, p. 125)

Fig. 13+14
Cameroun, Bipindi, pop. Gyéli (Oloa-Biloa 2011, p. 41)
Fig. 13



Fig. 14 :



Un peu plus au Sud, près de la frontière entre le Cameroun et le Gabon, les Fang-Ntumu, *mégáméndòh*, utilisent soit un objet manufacturé comme dispositif d'amplification, soit une petite courge ou une noix de coco évidée (Rivière 1999, p. 125) (**Fig. 12**). L'instrument serait joué appuyé sur la terre, la base de l'arc passant sous un genou de l'instrumentiste. Le dessin et la description qu'en a publié Hervé Rivière (*ibid.*, p. 125),

suggère que la corde est fixée à la noix de coco et qu'il s'agit donc, là encore, d'une harpe. Mais l'hypothèse d'une fixation de la corde à l'extrémité inférieure de la branche arquée à l'intérieur du dispositif d'amplification ne peut être écartée, car l'auteur appelle cet instrument "arc musical" en citant dans ses références bibliographiques la version révisée du *Guide* de Dournon (1996). Serait-ce alors un véritable arc à résonateur ? À défaut de pouvoir examiner l'instrument, un doute persiste.

Ceci nous ramène à la confusion initiale : s'agit-il d'un arc ou d'une harpe ? L'instrument documenté par Camille Oloa Biloa (2011) chez les Pygmées Gyéli de la région de Bipindi au Sud-Cameroun occidental (Fig. 13), met en évidence qu'il ne s'agit pas seulement d'une question de terminologie, car, selon les critères privilégiés, ses spécificités morphologiques permettent de classer cet instrument tantôt dans la catégorie des harpes, tantôt dans celle des arcs. L'instrument gyéli, *támintúbà*, comporte un dispositif d'amplification plus sophistiqué que les autres instruments examinés jusqu'ici. En effet, le manche est attaché à un cadre triangulaire en lamelles de raphia, construction nécessitant plus de travail que la seule récupération d'un objet creux. Cette "caisse de résonance" est réduite au minimum structurel : le manche en constitue le fond et trois lamelles de raphia forment la table d'harmonie. La corde est attachée entre les deux extrémités du manche.

L'attache de la corde permettrait de qualifier l'instrument gyéli à juste titre d'arc musical à résonateur, puisque la corde est fixée entre les deux extrémités du bâton courbe qui constitue le manche. Mais il pourrait aussi bien être qualifié de harpe dont le manche tranverse la caisse de résonance et dont l'extrémité inférieure fait fonction de cordier (Fig. 14), principe connu des luths et vièles d'Afrique de l'Ouest.

Convergences

Qu'est-ce qui permet alors d'avancer l'hypothèse que les instruments différents présentés ci-dessus sont des variantes d'un même modèle ? Quels sont les critères à l'origine de cette classe d'équivalence supposée qui traverse les cultures et les régions ?

L'analyse des données de terrain récentes : des analogies vers une classe d'équivalence

Sortons un moment des préoccupations organologiques et positionnons-nous sur l'axe argumentaire qui s'est dégagé lors des enquêtes de terrain. En réaction à des photos montrées ou des descriptions données de la harpe-en-terre, les Kwélé et les Beti, mais aussi les Gyéli, ont répondu positivement en fabriquant par la suite ce qu'ils considéraient comme leur propre instrument équivalent de la harpe-en-terre.

Force est de constater que, indépendamment des différences structurelles et matérielles, dans toutes les cultures où nous trouvons cet instrument, deux éléments sont récurrents, l'un morphologique, l'autre d'ordre social. En effet, la fonction et la catégorie d'âge des joueurs lui sont indissociablement liées : ce sont toujours les jeunes garçons⁶. L'autre élément est la forme du manche qui est toujours une tige courbée en forme d'arc. Il semble donc que ce soit sur la base de ces traits que les tenants des traditions ont fait eux-mêmes le rapprochement.

Que l'on me permette ici une digression dans la littérature. Le même type de rapprochement culturel par analogie morphologique est opéré par Maurice Djenda quand il écrit dans son article sur la harpe-en-terre gbaya :

"Il existe chez mon ethnie, les Mpyèmo, un type d'arc-en-terre, construit d'une manière très simple. Celui-ci, nommé Angendeng en langue Mpyèmo n'est rien qu'une branche plantée dans la terre et courbée à 60° environ, au bout de laquelle est attachée une ficelle. Cette ficelle est tendue obliquement et attachée

⁶ Information non confirmée pour les Gyéli. Si sur les photos de l'instrument beti-eton (Fig. 15 à 19), un adulte montre à l'ethnologue la technique de jeu, il est en principe déjà trop âgé pour jouer de cet instrument d'enfant.

à un petit morceau de bois enfoncé dans la terre. Cet arc-en-terre Mpyèmo est dépourvu de résonateur" (1968, p. 44, c'est S. Fűrnis qui souligne).

La forme visible prime sur la structure organologique. Notons que ceci est le seul témoignage d'un instrument *sans* dispositif d'amplification.

Revenons aux données de terrain récoltés par mes collègues et moi-même. Une observation plus technique de la part de l'ethnomusicologue impose un autre critère d'équivalence. Bien que les positions de jeu des instruments mobiles soient plutôt éloignées de celle de la harpe-en-terre, leur technique de jeu en est tout à fait équivalente. En effet, peu importe la configuration morphologique :

- 1) là où l'instrumentiste soulève le manche de la harpe-en-terre, il l'écarte du dispositif d'amplification du type mobile (**Fig. 15 et 16**) ;
- 2) là où l'instrumentiste abaisse le manche de la harpe-en-terre, il le rapproche du dispositif d'amplification du type mobile (**Fig. 17 et 18**) ;
- 3) la troisième étape et la production du son rythmique – l'arrêt de la corde – sont identiques, au moins pour les instruments kwele et beti-eton⁷ (**Fig. 19 et 20**).

Notons également l'utilisation, chez les Kwele et les Fang-Ntumu, d'un plectre, ce qui n'est pas habituel dans la région, mais se rencontre plus vers le Sud-Est dans l'aire de répartition du pluriarc (Le Bomin 2004).

Fig. 15-20 Technique de jeu de l'instrument mobile

Cameroun, Koudandeng, pop. Beti-Eton (Photo S. Fűrnis 2009)

Cameroun, Mingombe, pop. Kwele (Photo S. Fűrnis 2007)



Fig. 15 et 16. Tension de la corde



Fig. 17 et 18. Détente de la corde

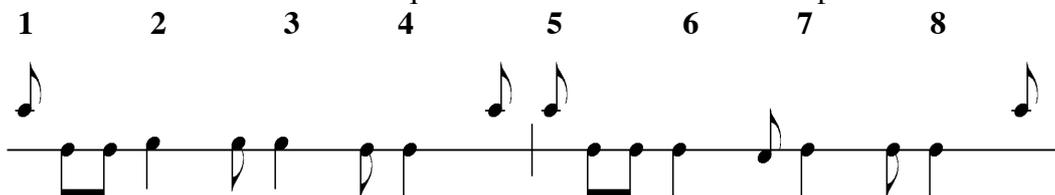


Fig. 19 et 20. Arrêt de la corde

⁷ Je ne dispose pas d'informations pour les autres instruments.

Finally, the circulation of the instrument does not stop at the material and social aspect of the object. Music, she also, circulates and is partially identical from one culture to another. A same piece has been recorded by Sylvie Le Bomin among the Banda Gbambiya (com. pers. 2011), by Hervé Rivière among the Fang-Ntumu (com. pers. 1999) and by myself among the Aka and the Kwelé⁸. In these four cultures, it possesses the following characteristics :

- the piece is based on a melody that evolves within the framework of eight ternary pulses ;



- the instrument produces three melodic sounds and a sound with a rhythmic aim (noted detached from the line) ;

- the rhythmic sound fills the silences of the melody ;

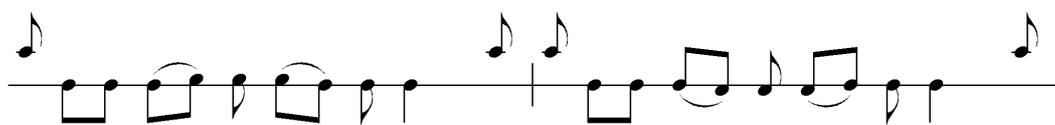
- the melody unfolds on three sounds : high (H), middle (M) and low (B) (noted respectively above, on and below the line) ;

- the melodic curve of the model of the piece is M M H - H H - M M - - - - M M M - B M - M M - - - -

- the melody consists of two rhythmically identical segments :



where the second and third pulses can be monetized from a melodic point of view :



- the monetization does not however cause any additional rhythmic impact, as the instrumentist does not pluck the string more than once.

According to the cultures, the realization of the piece varies in function

	<i>Aka</i>	<i>Kwélé</i>
- de la hauteur du son moyen	la1	do4
- des intervalles entre les sons H, M et B	ton+ton	demi-ton+demi-ton
- du tempo de la pulsation	118	168
- de la forme globale de la pièce	ostinato	alternance avec deux autres motifs

One finds therefore in the musical domain a structural identity of the same order as in the organological domain. This identity is founded, here also, on different criteria than those of the Western observer. In effect, the evaluation of the "same" and the "different" by a Western ear is based more on the scale and the size of the intervals between the degrees than on the melodic contour⁹. However, the unity of these pieces rests in the first place on the rhythm and the melodic contour, then on the structure in two segments that determine the periodicity within a metrically identical framework.

⁸ The piece *ndímá-yá-bàtò* of the Aka is published on the CD *Chants de chasse, d'amour et de moquerie* (Fürniss 1998, pl. 17). Three versions of this piece in Kwelé are found in my archives.

⁹ As regards the primacy of the melodic contour on the musical scale in Central Africa, see Fürniss (1991), Arom (1997) and particularly Betmalle (2000).

Corroboration par la littérature organologique

Une revue de la littérature à propos des cordophones d'Afrique centrale confirme ces critères d'équivalence. On trouve notamment des variations morphologiques qui illustrent parfaitement la transition de l'instrument fixe, intégrant le sol, vers un instrument mobile. Margaret Trowell et Klaus Peter Wachsmann présentent – déjà en 1958 – un instrument des Kagwa d'Ouganda dont la version "moderne" comporterait une courge posée au-dessus du trou dans le sol (Trowell & Wachsmann 1958, p. 391). Une telle doublure du dispositif d'amplification est également décrit par Maurice Djenda dans son article sur l'instrument gbaya (1968, p. 44) dont la corde est fixée au fond d'une boîte de conserve, elle-même placée dans un trou de terre. On peut se poser la question de la motivation de cette innovation technique et émettre l'hypothèse que c'est probablement la résistance accrue du fond de la boîte de métal qui est à l'origine du remplacement de l'écorce ou de la feuille qui composaient l'instrument gbaya décrit en 1914 par Tessmann.

Ces cas de doublure de la caisse de résonance préfigurent l'instrument mobile. Trowell et Wachsmann (1958, p. 411, pl. 92) illustrent sur une même planche les trois stades, menant du type fixe, par le type intermédiaire, au type mobile qu'ils qualifient d'"émancipated type". Ils établissent très clairement une filiation en nommant *portable ground-bow* l'instrument mobile attesté chez les Ganda (*ibid.*, p. 391).

En ce qui concerne le critère social, Djenda (1968, p. 44) souligne que tant chez les Gbaya que chez les Mpyèmo du Sud-Est de la RCA, il s'agit d'un instrument d'enfants, constat que Wegner (1984, p. 62) corrobore pour l'ensemble des harpes-en-terre répertoriées sur le continent africain¹⁰.

Une classe d'équivalence géoculturelle qui traverse les catégories organologiques

Si l'on revient à la question initiale d'une préoccupation classificatoire, force est de constater que c'est dans les zones de flou et aux marges de la classification universelle que notre réflexion avance le plus. D'autres critères de pertinence se font jour et la création artistique pousse à la remise en question des catégories scientifiques et de leur validité pour l'objet étudié. Dans le cas des instruments présentés ici, le faisceau de pertinence culturelle est plus fort que les hésitations organologiques qui, finalement, passent au second plan. Les critères de pertinence s'organisent non pas autour de la seule morphologie, mais aussi autour d'autres axes porteurs de sens. Les instruments présentés ci-dessus – y compris l'exemplaire mpyèmo sans dispositif d'amplification (Djenda 1968) – partagent un même ensemble fini de propriétés :

- 1) il est fait d'un bâton courbé en forme d'arc et d'une corde ;
- 2) généralement, il possède un dispositif d'amplification sous forme de caisse de résonance ou résonateur ;
- 3) la technique de production des sons est identique ;
- 4) c'est un instrument de divertissement pour les garçons.

Les éléments variables concernent la fixation de la corde et la mobilité de l'instrument :

- l'instrument est soit mobile, soit fixe, attaché au sol ;
- la corde est fixée entre une des extrémités du bâton et une table d'harmonie ou l'autre extrémité du bâton ;
- pour l'instrument fixe, la table d'harmonie est constituée soit de la couverture d'un trou dans le sol faisant office de caisse de résonance, soit du sol lui-même.

Les variantes de réalisation de cet instrument forment une classe d'équivalence dont l'aire de distribution (**Fig. 21**) en Afrique centrale couvre de larges distances et transcende

¹⁰ Une autre évolution doit être constatée : certaines harpes monocordes, parfois de grand volume, ont été transposées dans les musiques urbaines de plusieurs pays. En témoignent le *string-bass* de la musique *kwela* en Afrique du Sud (Wegner 1984, p. 62) et le *satonge* de l'orchestre Staff Benda Bilili de Kinshasa, devenu célèbre grâce au récent film *Benda Bilili !* (Barret & de La Tullaye 2010).

régions, groupes ethniques et linguistiques, ainsi que structures sociales. On le trouve non seulement de la côte atlantique du Cameroun jusqu'en RCA, mais aussi du Gabon jusqu'en Ouganda¹¹. Ceci rend le réseau de pertinence culturelle de ses nombreuses réalisations particulièrement fort et cohérent.

Fig. 21



Fig 21.

Carte de distribution de la harpe-en-terre / harpe monocorde

Si certaines réalisations – les instruments fixes – resteront absentes des collections d'instruments de musique, d'autres – les instruments mobiles – y trouvent tout à fait leur place. La vue sur seulement une partie de cette classe d'instruments, ainsi que les différences de facture observées peuvent mener les organologues à opérer des distinctions. La classification organologique ne tient pas compte de la production des sons mélodiques, ni du statut social de l'instrumentiste. C'est ainsi que sa grille de lecture morphologique est inadaptée pour saisir les traits identificatoires qui sont de natures variées et relèvent de différents ordres et qui, pour les tenants des traditions concernées, semblent tous pertinents. Aussi, l'hétérogénéité apparente qui en résulte est, comme on dit en Centrafrique, "pareil la même".

Références bibliographique

- Arom, Simha, 1983, *Central African Republic*, Unesco (Musical Atlas), EMI 64 165901 (réédité 1988 en CD, Auvidis D8020 AD090).
- , 1997, "Le "syndrome" du pentatonisme africain", *Musicae Scientiae* I (2), pp. 139-163.
- Barret, Renaud & Florent de La Tullaye, 2010, *Benda Bilili !*, film 85 min., Prod. Yves Chanvillard.
- Betmalle, Valérie, 2000, "Mutation et permutation dans la musique des Manza de Centrafrique", *Musicae Scientiae, The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Forum de Discussion 1 : *L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale*, pp. 43-48.
- Djenda, Maurice, 1968, "L'arc-en-terre des Gbaya-Bokoto", *African Music* IV (2), pp. 44-46.
- Dournon, Geneviève, 1981, *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels*, Paris, Les Presses de l'Unesco (Cahiers techniques: musées et monuments 5), 108 p.

¹¹ ... ou Maurice Djenda (1968, p. 44) a également observé une harpe-en-terre chez les Busoga. Outre en Afrique centrale, elle est également attestée dans plusieurs populations d'Afrique de l'Ouest et à Madagascar (Wegner 1984, p. 59-60) ; la harpe monocorde à boîte de conserve est en usage chez les Dagara du Ghana (David Vaulay, com. pers. 2011).

- , 1992, "Organology", in Helen Myers (éd.), *The New Grove Handbooks of Ethnomusicology*, London, MacMillan Publishers Limited, pp. 245-297.
- , 1996, *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, Paris, Editions Unesco (Mémoire des peuples, édition révisée et augmentée), 152 p.
- Epelboin, Alain, 2008, *Chronique des Pygmées Babongo, avril - mai 2008 (Gabon) : 09 Pièces d'arc-en-terre avec un jouet d'enfant*, vidéo, 2 min 14, en ligne <http://video.rap.prd.fr/video/mnhn/smm/2008GabonBabongo09arcresonnateur.mp4>, consulté le 15 novembre 2011.
- Fürniss, Susanne, 1991, "Recherches scalaires chez les Pygmées Aka", *Analyse musicale* 23 (avril 1991), pp. 31-35.
- , 1998, *Centrafrique. Pygmées Aka. Chants de chasse, d'amour et de moquerie*, disque compact, (Coll. Ocora), Radio-France C560139.
- Fürniss, Susanne & Serge Bahuchet, 1995, "Existe-t-il des instruments de musique pygmées ?", in Vincent Dehoux, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière & Frédéric Voisin (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters (Selaf 359), pp. 87-109.
- Grove Music Online*, 2007-11, Oxford, Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com>, consulté le 26 août 2011.
- Hornbostel, Erich Moritz von & Curt Sachs, 1914, "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch", *Zeitschrift für Ethnologie*, pp. 553-90.
- Laurenty, Jean-Sébastien, 1960, *Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*, Tervuren, Musée royal du Congo Belge, 2 vol., 230 p.
- , 1997, *L'organologie du Zaïre*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale (Annales Sciences Humaines 158), 2 vol., 100 p.
- Le Bomin, Sylvie, 2000, *Le patrimoine musical des Banda Gbambiya (République Centrafricaine). Catégorisation - Systématique de la musique pour xylophones*, Thèse de Doctorat, Paris, EHESS, 383 p. + 235 p.
- , 2004, *Musiques bateke. Mpa atege. Gabon*, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Sépia, 127 p.
- Oloa Biloa, Camille, 2011, *La musique des pygmées Bagyéli (Sud-ouest Cameroun). Étude des conséquences du changement de mode de vie sur le patrimoine musical*, Mémoire de Master, Nanterre, Université de Paris-Ouest Nanterre, 130 p.
- Rivière, Hervé, 1999, "L'instrumentarium musical des Ntumu", *Journal des Africanistes* 69 (2), pp. 121-145.
- Rycoft, David K., 1984, "Ground harp", in Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 2, London, MacMillan Publishers Limited, pp. 78-79.
- , 1984, "Musical bow", in Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 2, London, MacMillan Publishers Limited, pp. 719-723.
- , 2007-11, "Ground harp", in *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com>, consulté le 26 août 2011.
- Sachs, Curt, 1929, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, D. Reimer, 282 p.
- Sadie, Stanley (éd.), 1984, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, MacMillan Publishers Limited, 3 vol.
- Schaeffner, André, 1936, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Mouton, 428 p.
- Schweinfurth, Georg, 1875, *Au cœur de l'Afrique, 1868-1871. Voyages et découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique centrale*, Paris, Hachette, 2 vol.
- Tessmann, Günter, 1934, *Die Baja*, Stuttgart, Strecker und Schröder, 243 p.
- Trowell, Margaret & K.P. Wachsmann, 1953, *Tribal Crafts of Uganda*, London, Oxford University Press, 423 p.
- Wachsmann, Klaus & Margaret J. Kartomi, 2007-11, "Classification of instruments, Other

20th century approaches", in *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com>, consulté le 26 août 2011.

Wegner, Ulrich, 1984, *Afrikanische Saiteninstrumente*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 305 p.

Ziegler, Susanne, 2006, *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Berlin, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 512 p.