

Musique et pensée africaines

Author(s): Mme et M. PEPPER

Source: *Présence Africaine*, No. 1 (Novembre - Décembre 1947), pp. 149-157

Published by: Présence Africaine Editions

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24346692>

Accessed: 06-11-2025 20:18 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at

<https://about.jstor.org/terms>



Présence Africaine Editions is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Présence Africaine*

JSTOR

Musique et pensée africaines

par Mme et M. PEPPER

RAPPORT sur les moyens musicaux de communication de la pensée humaine chez les indigènes de l'Afrique centrale.

Arrivés en 1941 à Brazzaville, nous avons pris contact avec le Gouverneur général Eboué, et c'est sur son initiative que nous devions plus tard entreprendre des tournées en brousse.

Le Gouverneur général ayant, par ses fonctions d'administrateur, vécu pendant de nombreuses années en Oubangui, se trouvait ainsi dans une région où le langage tambouriné est particulièrement pratiqué. Il fut un des premiers à remarquer le lien qui unit les langues à tons des différents dialectes et les sons du tambour de bois ou « linga » des Bandas. (Rappelons que les tambours parlants ont la faculté d'émettre plusieurs sons.)

En 1915, lors de la pacification de la région de Kouango, il utilisa cet instrument pour entrer en contact avec les réfractaires et évita ainsi toute effusion de sang. Sa connaissance approfondie de la question lui avait permis de réfuter l'hypothèse d'un langage tambouriné conventionnel comparable à ces paroles adaptées aux sonneries de clairon de nos casernes.

Toutefois, il regrettait de n'être pas en mesure de fournir la preuve de ce qu'il avançait, aussi désirait-il s'assurer le concours de musiciens susceptibles de lui fournir une graphie musicale du « linga » suffisamment riche pour établir des comparaisons avec les tons de la langue.

Ce fut notre premier travail quand il nous envoya enquêter à Bambari dans la Ouaka, travail qui, par la suite, devait évoluer et nous permettre d'arriver à certaines conclusions probablement inédites.

M. Eboué insistait beaucoup sur l'importance du rôle incomtant au musicien dans les questions touchant les langues indigènes et sur le précieux concours qu'il peut apporter aux linguistes, qui, plus souvent favorisés au point de vue missions, arrivent difficilement à noter les airs entendus et surtout à obtenir une documentation musicale importante et précise.

C'est sur ce point qu'il nous est possible de nous exprimer, aussi donnerons-nous ici quelques extraits de nos travaux :

Voici d'abord des exemples tirés d'un vocabulaire français-banda qui nous fut fourni par M. Eboué et dont il nous a été possible d'obtenir facilement la *hauteur des sons* et le *rythme* grâce au « linga ». (Un indigène parlant purement le banda respectera ces deux

PRESENCE AFRICaine

facteurs dans leurs moindres détails et une graphie musicale de cette langue ne peut être complète que si l'on donne au rythme une place aussi importante qu'à la hauteur des sons.)

Le « linga » facilite cette perception et son aide est indispensable pour saisir les nuances les plus fines de la langue.

Pour permettre aux non-musiciens de lire la graphie musicale,

La *hauteur* des sons est représentée par une écriture décalée suivant les contours des tons : bas, moyen, haut (le trait fixant le ton moyen).

Le *rythme* par les signes \wedge — = indiquant les sons longs, courts et brefs ajoutés au système phonétique choisi.

En ce qui concerne l'accord des « lingas », le nombre de vibrations ne semble pas avoir une grosse importance. En effet, les dimensions plus ou moins grandes des tambours de bois correspondent aux voix plus ou moins graves des personnes. Ce qui paraît être respecté est l'intervalle de tierce entre les notes.

A préciser que les Bandas utilisent deux tambours. Le gros « okolingga » (mâle-tambour), le petit « eyi-linga » (femelle-tambour). Chaque instrument peut faire entendre deux sons différents, ce qui donne en tout quatre sons, dont trois servent à « parler » et le quatrième à avertir.

The image shows six musical examples on a staff with a bass clef and a common time signature (indicated by a 'C').

- Ex : Abandonner**
bo - lan
- Abeille**
wo toro
- Agir bien**
fu
ma u fu
faire bien bien
- Agir mal**
fu fu
ma u ni
faire bien bien pas
- Douze**
-moro
amane fo bi
morofo, ama ne si
dix plus lui deux

Ce vocabulaire, qui compte plus de 1.500 mots, sera édité au Musée de l'Homme et appuiera la version de M. Eboué, selon laquelle « tout ce qui se parle peut être interprété par le « linga ».

Pour compléter cette documentation, des exemples grammaticaux et un certain nombre de phrases prises sur le vif nous étaient indispensables.

CHRONIQUE

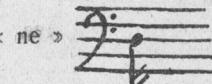
Exemples :

1° Exemples grammaticaux.

« L'article »

Pas d'article en Banda.

Pour préciser l'objet, on ajoute à la fin du mot

« ne »  (hauteur de son invariable)

La pirogue chavire



2° Tableau comparatif des homonymes musicaux « Olu ».

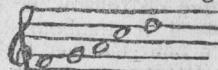


3° Phrases prises sur le vif.

Musical notation for two phrases. The first phrase consists of two measures: A (male ogo) and B (Boro no, lieu village Borono). The second phrase consists of three measures: da Comman- pa (Commandant dit que ici) and a continuation (tcha tcha tcha). Below the notation, the lyrics are written under each measure.

Ce qui signifie à « Adji », le chef de village des indigènes Borono, d'envoyer des hommes porter au « Commandant » (l'Administrateur) de la terre blanche pour badigeonner les cases.

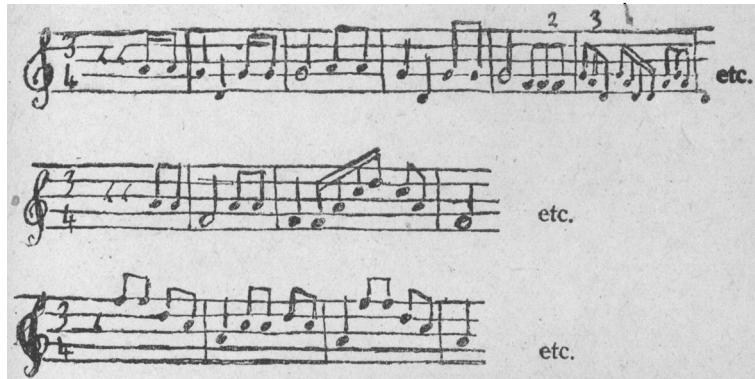
Naturellement une prospection purement musicale nous était offerte et, après avoir recueilli des chants, des chœurs (dont quelques-uns à trois et quatre voix), des airs instrumentaux, nous avons constaté d'abord, par l'accord minutieux des instruments : sanzas, harpes, flûtes traversières ; orchestre de trompes, de sifflets en bambou, de balafons, etc., et par la composition des chants, que la gamme à cinq tons utilisée dans cette région était semblable à la gamme pentacorde des Grecs, Celtes, Chinois, soit



(exacte ou transposée). Au Tchad, au Cameroun, au Gabon, en Nigéria, les échelles musicales sont plus riches.

PRESENCE AFRICAINNE

Une étude de l'harmonisation, des modulations, du rythme, nous était aussi rendue possible par la richesse des notations que nous possédions. En comparant, par exemple, les chants de piroguiers, nous avons observé leur construction mélodique particulière, soit une même note correspondant à l'effort à donner à la pagaie :



En d'autres cas, l'indépendance du nombre de mesures rythmant l'accompagnement par rapport au nombre de mesures du chant.

Citons, à ce sujet, un exemple curieux d'accompagnement trouvé à Grimari, chez les Dakpas :

Pendant toute la durée du chant, l'accompagnateur frappe inlassablement, sur son tambour, une phrase dont les sons peuvent se traduire ainsi :

Le sens exact des paroles étant parfois très difficile à saisir (ces courtes compositions concernant bien souvent les ennuis ou les joies de chacun), nous avons jugé préférable d'en donner la traduction mot à mot, afin de réaliser un travail précis.

Partant du principe d'une langue musicale pouvant être interprétée sur un quelconque instrument, les indigènes ne se bornent pas à consacrer spécialement le tambour comme instrument parlant. Sa construction, étudiée pour envoyer le son à de grandes distances, en fait un précieux « téléphone », mais l'idée du son reste, pour eux, étroitement liée à celle de la parole et l'étude notée de chaque instrument s'impose.

CHRONIQUE

Ayant rendu compte de nos travaux à M. Eboué, celui-ci nous envoya visiter d'autres régions pour se faire une idée générale de la question.

Nous enquêtâmes donc, par la suite, au Tchad, chez les « Lélé » (dans le Mayo-Kébi). Comme les langues oubanguiennes, le « lélé » est une langue à « tons », mais le « linga » est ici remplacé par le sifflet ou « tébère », fait d'une corne d'antilope percée de trois trous.

Chaque homme possède un « tébère » et le porte attaché au cou par une petite lanière de cuir tressée.

Nous avons été favorisés dans nos recherches par la rencontre, à Kélo, de M. P. Lami, Administrateur, qui, linguiste passionné de cette contrée, nous permit de gagner du temps en nous confiant son ouvrage manuscrit (édité par la suite) sur les langues du Logone. La hauteur des sons d'un autre vocabulaire fut rapidement notée, grâce au « tébéré », ainsi qu'un certain nombre de phrases sifflées prises sur le vif.

Exemples tirés du vocabulaire « lélé-français » :

accord du « Tebere »		Les doigts de la main
Le pouce yoro kam doigt mère		l'index le - do kam ta kare doigt qui lèche sauce
l'annulaire ndjarè - do ni ni doigt qui milieu près lui lui		le médium - do ni kam doro doigt qui milieu lui
l'auriculaire - torodo kam doigt enfant		

Au Gabon, au Cameroun et en Nigéria, nous avons recueilli une abondante documentation de sons traduits en paroles qui parfois prenait, pour nous, un caractère révélateur.

PRESENCE AFRICAINE

Au Gabon (chez les « Fangs »).

La véritable physionomie de la danse chez les noirs nous a ainsi été dévoilée à Minvoul, dans le Woleu-Ntem.

L'exécutant sur le « nku » (tambour de bois à deux tons), non seulement rythmait la danse, mais pouvait émettre des ordres par son interprétation sans le secours du langage articulé.

ma tebegoe, ma kounbôe si, tobegoe, te le
 Ako mba aka mba te etc.
 (Nom propre de la) arrête, baisse-toi, arrête, lève
 danse

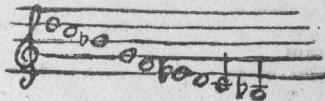
ma ak,
 Ako mba za toi viens toi marche

Au Cameroun (chez les « Yaoundé »).

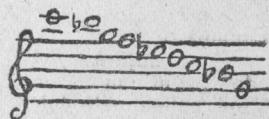
Exemple d'un quintette de balafons dont chaque partie exprime une idée.

Noms et accords des instruments :

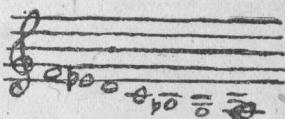
« Omvek » (celui qui donne
le premier la parole)



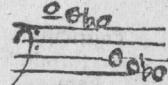
Olôlon (sons aigus)



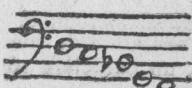
Akudu (mille) qui répète
mille fois



Nyia Mendjang
(Mère balafon)



Endum (charge lourde)



CHRONIQUE

L'Omvek commence seul.

(Omvek).

mot nnam a mbele Wa - Ntomba nen ya Bané mbele wa- vun dzé ?
Homme village tient toi (personnage) de Bané tient toi bouger pourquoi ?
lui grand

(Olison).

Mot nnam ambele wa - vundze mota Ngok à mbele wa - vundz é ?
Homme de Ngok tient lui toi Bouger pourquoi?

(Akudu).

Mot nnam' mbele wa - vun dze mota Ngoka mbelewa - vun dze ?

(Nyia mendjang).

Mot nnam' mota Ngokwà - Mot nnam mota Ngokwà -

(Endum).

Wa - wa -

Signification : Le Chef des Banés te tient
L'homme des Ngok (résidence du chef) te tient
Pourquoi cherches-tu à te sauver ?

Si un homme commet une faute, le chef des Banés (en l'honneur de qui est composé cet air) saura toujours le retrouver.

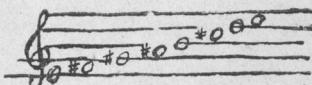
PRESENCE AFRICAINE

En Nigéria (chez les Ibos et les Yorubas), exemple* d'un adjectif numéral comparé aux langues banda-linda, lélé, yaoundé :

« ONZE »

En *Ibo*, sur la « *Sa* » (OBO)

accord :



iri n'(a, otu
dix plus un

En *Yoruba*, sur le tambour à aisselle

(Dundun)

accord :



ockan laa
un plus

En *Banda-Linda*, sur le « *Linga* »

(tambour

de bois



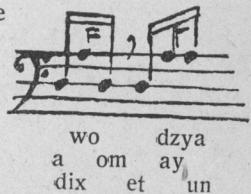
moro
- rofo, le
ama ne ba
dix, plus lui un

En *Lele*, sur le « *Tebere* » (sifflet en corne d'Antilope) accord :



goro karaga y pina
dix derrière lui un

En « *Yacunde* », sur le « *NKU* » (tambour de bois) accord :



wo dzya
a om ay
dix et un

* Exemple tiré de la numération incluse dans nos « Principaux exemples grammaticaux » de ces dialectes.

CHRONIQUE

Pour en revenir à notre sujet, nous n'avons, depuis lors, jamais pu noter, en Afrique centrale, *d'airs dont les sons ne soient traduisibles en paroles*.

Envisagée sous cet angle, une classification des instruments s'impose. En effet, si tous les sons se traduisent en paroles, certains instruments interprètent des mélodies et, comme elles, brodent sur la hauteur des sons de la langue. Ils ont, par conséquent, une plus grande liberté musicale que ceux destinés à la transmission des messages.

Voici un exemple de classification :

1° *Instruments compris par toute une tribu sans initiation spéciale* : accords de deux à quatre sons invariables. Tambours, sifflets.

2° *Instruments brodant sur la hauteur des sons de la langue* (jeux sonores et linguistiques, comparables aux chants et accordés sur les gammes antiques), accords invariables balafons; ensemble de trompes, de sifflets en bambou, de cornes, flûtes traversières, etc.

3° *Instruments à accords variables suivant les rites* (dont le rôle est complexe) et pouvant, ceci reste à étudier, interpréter un langage d'initiés : arc musical, sanzas muet du Gabon, ensembles de tambours à membranes, harpes, etc.

De ces études, basées sur des notations musicales d'airs instrumentaux, il résulte que la musique, chez les Négro-Africains (*le fait de la généralité étant ici prouvé*), n'est pas chose abstraite, comme on a trop tendance à le croire, mais constitue surtout un mode de communication de la pensée humaine. Si l'on veut aboutir à un travail complet, tant en musique qu'en linguistique, ces considérations s'imposent :

En musique. — Les notations ou enregistrements de disques d'airs instrumentaux doivent livrer le texte littéraire, indispensable à la compréhension du sujet (texte qui, par sa véracité, est précieux à l'ethnologue comme au linguiste).

En linguistique. — Des signes phonétiques ou une écriture spécialement adaptée doivent indiquer la *hauteur des sons* et le *rythme*.

« Chants de l'Afrique noire » et « Rythmes et chants de la brousse africaine ». — *Editions Lemoine, 17, rue Pigalle, Paris.*

