

## LES MENDZAJ DES EWONDO DU CAMEROUN

by

PIE-CLAUDE NGUMU

Reconstruire et sauvegarder les cultures africaines est une opération survie dont l'urgence et la nécessité n'échappent plus à personne. Ayant subi le fait colonial, l'Afrique voit ses traditions culturelles se transformer au contact des cultures importées. De telle sorte que, de nos jours, il devient quelque peu difficile de faire la part des choses entre la vraie tradition africaine et l'acquisition par contamination. Cette situation soulève bien des problèmes lorsqu'il s'agit de donner un contenu plus dynamique à cette nouvelle philosophie d'authenticité et d'originalité dont on entend les échos un peu partout à travers le continent. Aussi s'avère-t-il urgent et nécessaire de retrouver les vraies sources de l'expression originale des cultures africaines, par une recherche systématique et la production des documents qui présentent la voix et la physionomie authentiques des ethnies et de leurs traditions culturelles. C'est ainsi qu'il m'a paru utile, dans le cadre de l'ethnomusicologie, d'entreprendre, partant de mon expérience personnelle, l'introspection systématique des xylophones de ma propre fabrication et utilisation, non seulement en tant que exemple individuel, mais surtout en tant que type immédiatement observable des xylophones du pays ewondo (Mendzaj).<sup>1</sup>

Né à Biyemassi, un quartier du troisième arrondissement de Yaoundé-ville, Cameroun, j'entretiens, depuis mon jeune âge, un amour sensible des *mendzaj*. Je les connais par la tradition beti dont je suis originaire. Dans mon enfance, j'ai passé une bonne partie de mes loisirs à tapoter sur cet instrument, à danser au rythme de sa musique et en admirer les joueurs. Devenu responsable, auteur et compositeur de musique africaine moderne, en pays beti de langue ewondo, j'ai réalisé un certain nombre de compositions musicales dont l'exécution exige nécessairement l'utilisation des *mendzaj*.<sup>2</sup> Ma plus grande préoccupation a toujours été de posséder un ensemble complet de *mendzaj* m'appartenant en propre. J'eus la possibilité de réaliser mon rêve. En janvier 1963, j'étais nommé au poste de maître de chapelle de la cathédrale de Yaoundé. Je fondai la Maîtrise des chanteurs à la croix d'ébène. Dans ce cadre, je pris la décision de créer un ensemble instrumental composé uniquement d'instruments africains de musique traditionnelle, pour l'animation du culte religieux de la cathédrale de Yaoundé. Les *mendzaj* devaient, dans cet ensemble, occuper une place de choix. Je lançai un appel public de recrutement des chanteurs et d'instrumentistes. Cet appel fut largement diffusé et entendu. C'est ainsi qu'un village, à quelques kilomètres au Sud de Yaoundé, du nom de Emombô, eut la générosité de me fournir une équipe de trois jeunes gens, qui devinrent inlassablement mes compagnons de travail et mes amis les plus fidèles. Le premier s'appelle AMBASA Nicolas. C'est un très bel homme d'une haute stature, musclé et fort, aussi noir qu'intrépide. Ayant connu une enfance difficile après la mort de sa mère, il vécut dans l'arrière pays, auprès de certains membres de sa grande famille, notamment certaines tantes des pays Etenga et Mbidambani, dans les environs de Yaoundé. Ce fait d'avoir vécu longtemps dans la campagne lui valut l'heureuse chance d'une initiation sérieuse dans l'art du jeu et de la fabrication des *mendzaj*. Premier xylo-

phone, il manie son instrument avec une dextérité et un art consommés. Maître incontestable, il devint l'âme de notre maîtrise. Le deuxième porte nom de ATANGANA Thomas. Doué d'un talent d'une très grande portée, il manie admirablement presque tous les instruments de batterie africaine, et même certains instruments de musique d'importation, tels que la guitare et l'accordéon. Quant au benjamin du trio, AMOUGOU Henri, quatrième petit frère d'Atangana, il est remarquable par sa sagacité intellectuelle, et il maîtrise vite l'art du xylophone.

### Fabrication

Pour fabriquer nos *mendzaj*, nous avons commencé par rassembler le matériel nécessaire.

Dans un premier temps, nous avons entrepris une large campagne de recherche auprès des habitants d'Emombɔ. Nous voulions savoir à quel endroit nous pourrions découvrir un tronc de "Mbə". C'est l'arbre que les Beti, par tradition et par préférence, emploient pour fabriquer les *mendzaj*. Par sympathie pour notre cause, les villageois nous portèrent secours et nous eûmes à choisir entre plusieurs troncs de "mbə". Armés de machettes et de haches, nous nous rendîmes dans la forêt, au lieu indiqué. Le tronc que nous avons découvert était un vieux géant de plus de dix mètres de long, avec une grosse tige de près de deux mètres de diamètre. Il gisait dans une ancienne plantation vivrière. Nous y avons coupé autant de morceaux de lames que nos forces nous le permettaient. De retour au village, nous avons pris soin d'exposer notre bois au soleil et de le faire coucher dans la claie, au-dessus du feu, pendant quelques jours, pour le faire dégoutter de toute la sève et de toute l'eau qui l'imprégnait encore. Entre temps, il nous fallait rassembler le reste du matériel,alebasses, branches de raphia, tiges de rotin, lianes et cordelettes, morceaux de vieux habits et vieilles couvertures. Tout ce matériel était soigneusement gardé en dépôt dans la case de maître Ambasa.

Le jour convenu, nous nous sommes réunis chez Ambasa, et, suivant ses directives, nous avons commencé à dégrossir nos morceaux de bois. Nous les épluchions avec la machette pour en éliminer les particules inutiles et ne conserver qu'une lame nue, lisse et consistante. Ceci terminé, Ambasa se mit à contrôler le son que produit chaque morceau de bois. Déjà il essayait de les distribuer selon les différents instruments. Après ce premier classement, il entama alors le travail le plus délicat, celui de la fixation exacte du son de chaque lame.

Il se mit donc à tailler la lame, la première sur laquelle s'était porté son choix. Pour élever le son, il coupait un peu en biais à chaque bout du ventre de la lame. Pour baisser le son, il raclait le corps de la lame sur le dos et sur le ventre. De temps en temps, il chantonait une mélodie pour bien s'assurer que le son cadrerait exactement avec le degré voulu. Il frappait de nouveau la lame de bois, et chantonait, soit en partant du son de la lame, soit en l'intercalant dans la série des sons de la mélodie. Malheureusement je n'ai pas eu la présence d'esprit de noter cette mélodie. Je n'avais pas encore de préoccupations d'ethnologue et d'ethnomusicologue. Il en a du reste utilisé plusieurs. Par la suite il m'expliqua que le reste des lames de bois, tant pour ce premier instrument, que pour tous les autres, était maintenant facile à régler partant de ce son initial de la première lame qu'il vient de fixer. En effet, suivant le même processus de découpage, de raclage, de mélodie et d'écoute, il fixa, sans trop de difficultés, les sons respectifs de cinq autres lames de bois. Partant du son de la première lame, la hauteur des degrés des sons de ces dernières lames descendait graduellement. Il en fixa aussi quatre autres dont la

hauteur des degrés était d'échelle montante, partant toujours de la première lame. Nous disposions déjà d'un total de dix bonnes lames de bois bien réglées, constituant un nombre suffisant pour le montage du premier instrument de nos *mendzay*. Mais il manquait encore le cadre qui devait les porter. Ce cadre nous exigeait aussi quelques jours de travail. Nous brûlions d'impatience. Le lendemain nous nous attaquâmes aux branches de palmier raphia.

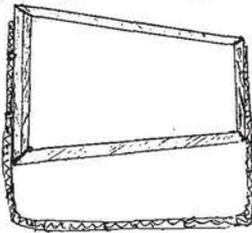
Nous avons commencé par les éplucher pour les débarrasser de leur peau dure et ne conserver que leur coeur spongieux que les Beti appellent *evundi*. Cet *evundi* fut fendu en plusieurs lamelles longues et épaisses. Nous les exposâmes au soleil pour les faire sécher. Le temps que les *bivundi* (pluriel de *evundi*) mettaient à sécher, nous préparâmes de longues lanières de *minlɔy*. Nous fendîmes chaque *nlɔy* en quatre, trois ou deux parties, suivant sa grosseur. À l'aide d'un couteau de poche bien affûté, nous raclâmes chaque lanière pour le débarrasser du coeur ligneux intérieur et des traces de saleté extérieure, et ne conserver qu'une mince pelure fine et flexible.

Par la suite nous les exposâmes également au soleil pour les faire, non pas entièrement sécher, mais seulement dégoutter un peu plus. Trop sèches, ces lanières deviennent cassantes et inutilisables.

Pour les tiges des *bike*, nous ne les fendîmes pas. Nous nous contentâmes de les courber, sans les casser, en forme de demi-cercle. Une ligature attachait les deux bouts et tenait les deux branches en position parallèle. Ces tiges restaient ainsi attachées pendant plusieurs jours, dans le but de les faire définitivement garder la forme demi-circulaire.

Quelques jours après nous fabriquâmes le premier cadre. Ambasa prit une lame d'*evundi* et la plia en cinq parties. La plus petite longueur occupait le milieu, et chacun de ses bouts suivait une grande longueur. Ces grandes longueurs étaient de même grandeur. Chaque grande longueur se terminait par une longueur moyenne. Les deux longueurs moyennes étaient aussi de même grandeur. (III. 1)

Ambasa prit soin de nous signaler en passant qu'il n'est pas nécessaire que les deux

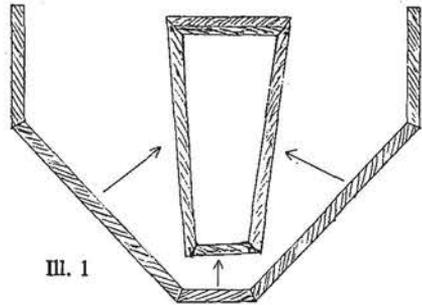


III. 2

longueurs moyennes soient de même grandeur. Il superposa les deux bouts qui sont de longueur moyenne et les cousut ensemble, au moyen d'une lanière de rotin. Le tout formait finalement un quadrilatère dont le petit côté formé par la petite longueur est parallèle au côté moyen formé par l'assemblage des deux longueurs moyennes (trapèze isocèle). Il recouvrit ce quadrilatère de vieux chiffons de linges, en guise de matière adoucissante. Il attachâ le tout avec de vieilles bandes d'étoffe.

Après le cadre, Ambasa procéda à la construction du support de ce cadre. (III. 2).

Il prit une tige de rotin courbée en demi-cercle. Il attachâ, au moyen de lanières de rotin, le bout de chaque branche, l'un sur le petit côté du cadre, l'autre sur le côté moyen, laissant un espace vide entre la partie circulaire de la tige de rotin et le cadre.



III. 1

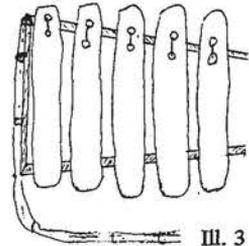
Ceci fait, Ambasa partit chercher les dix lames de bois précédemment réglées. Il les arrangea sur le sol, par ordre successif des sons, des plus grands aux plus petits. Il procéda de nouveau au contrôle méthodique de chaque son en particulier et de tous ensemble. Il dut encore tailler et racler l'une ou l'autre lame de bois pour mieux réajuster son son.

Comme je trépignais d'impatience, il me fit remarquer que ce contrôle minutieux des sons des lames de bois des *mendzay* est un travail auquel il faut nécessairement s'habituer, c'est la condition sans laquelle les *mendzay* ne peuvent pas bien sonner. Et pendant un certain temps, les lames de bois fraîchement travaillées doivent être régulièrement contrôlées. L'humidité, comme il ne cesse de le répéter, est nuisible aux lames de bois des *mendzay* et ternit souvent la qualité des sons de ses lames. Une lame humide est plus lourde, vibre moins et donne un son de qualité moindre en tout point de vue, hauteur et timbre. Une lame bien sèche vibre plus, garde bien et longtemps le son qu'on lui imprime, et le rend aussi avec un timbre très clair.

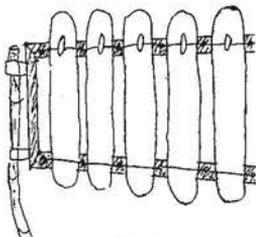
Ce dernier contrôle terminé, Ambasa entama le perforage des lamelles de bois. Avec une pointe de fer rougie au feu, il perça chaque lamelle de deux trous, l'un sous l'autre, à la partie supérieure. Cette perforation équipe chaque lamelle de bois des trous à travers lesquels une ficelle les attachera sur le cadre, pour les empêcher de tomber au moment du jeu.

Cette perforation terminée, Ambasa procéda au placement des lames de bois sur le cadre. Les deux bouts de chaque lame sont posés avec exactitude sur les deux côtés les plus longs du cadre, la partie perforée occupant le côté de devant. Chaque lame de bois des *mendzay* débord légèrement le cadre de chaque côté. Dans leur placement, Ambasa les arrange selon la progression des degrés de leurs sons respectifs, des plus graves aux plus aigus.

Il fit ensuite passer un fil de coton souple, mais solide, par les deux trous de chaque lame, attacha les deux bouts du fil sous le cadre, en les faisant passer de part et d'autre, le long des parois du cadre. En attachant les bouts du fil, il ne serrait pas le fil contre le cadre, pour permettre à la lame de bois de garder toujours sa position horizontale, de pouvoir dandiner aisément pour mieux vibrer, sans changer de position. (III. 3)



III. 3



III. 4

Pour empêcher les lames de bois de se frotter les unes contre les autres, Ambasa prit soin de laisser un petit espace entre elles, en les séparant par des noeuds d'une corde de coton beaucoup plus solide, mais toujours suffisamment souple. La même corde passait aussi au-dessus de chaque lame, entre les deux trous, tout le long du cadre.

Ambasa plaçait les lames de bois les plus longues et de son plus grave, à sa droite, et les plus courtes, de son plus aigu, à sa gauche. Je voulus savoir si cette façon de placer les lames de bois était de nécessité absolue. La réponse d'Ambasa fut négative. On peut aussi bien placer les longues à gauche et les courtes à droite. Tout dépend de chacun. Lui, Ambasa, avait appris dans son enfance à placer toujours les longues à droite et les courtes à gauche, et à jouer dans cette position. Il en est très heureux.

Enfin, il prit aussi soin de bien séparer les lames à leur base, par des noeuds d'une

corde de coton, semblable en tout à celle qui sépare ces mêmes lames à leur partie supérieure. Par là, il écartait définitivement toute possibilité de frottement et de rencontre des lames entre elles pendant le jeu. (Ill. 4)

Dès que les lames de bois furent placées, ce fut le tour des calebasses caisses de résonance.

Dans un premier choix, Ambasa rassembla toutes les calebasses qui, par leur forme et leur grosseur convenaient le mieux au premier instrument des *mendzay*, qu'il travaillait. Le nombre de toutes ces calebasses dépassait largement le nombre des dix lames de bois déjà réglées. Pourtant, en définitive, il ne devait en garder qu'une dizaine aussi, pour cet instrument. Il les essayait une à une, sous chaque lame de bois. Quand une calebasse lui semblait convenir à une lame, il la réservait à cette lame. Ceci lui permit alors de faire un deuxième choix plus minutieux. Il rassembla ainsi une dizaine de calebasses sur lesquelles il devait poursuivre ses opérations, sans pour autant rejeter définitivement les autres calebasses qui étaient de reste. Il en fit un tas à part, toujours prêt à toute éventualité.

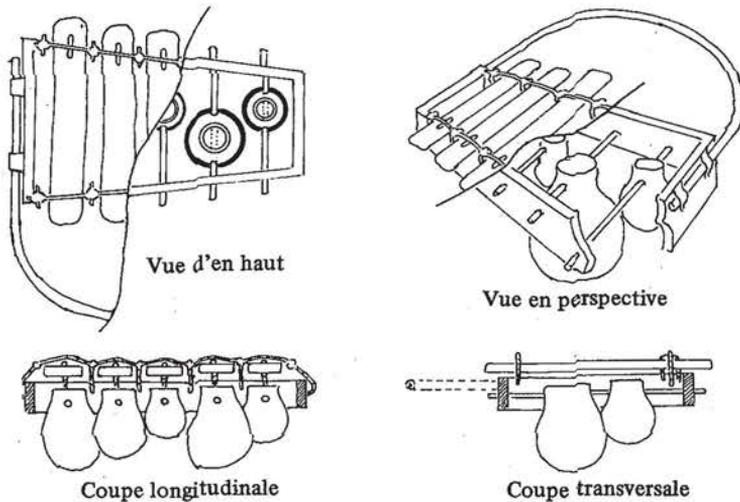
Il coupa soigneusement chaque calebasse par le cou. Dès qu'il avait ainsi coupé une par le cou, il cherchait à établir le même sonorité entre cette calebasse et la lame de bois correspondante. Il soufflait longuement dans la calebasse, en écoutant attentivement. Il frappait ensuite la lame de bois correspondante. Si le son que produit la calebasse est plus grave que celui de la lame de bois, il coupait de nouveau, un peu, la calebasse par le cou, ainsi de suite, jusqu'à ce que les deux sons correspondent exactement.

Lorsque le son de la calebasse était plus haut que celui de la lame de bois correspondante, il laissait cette calebasse-là de côté, pour la réserver à une autre lame de bois de son plus petit.

Je voulus savoir l'importance de cette opération. Maître Ambasa m'expliqua rapidement que la calebasse qui est placée sous une lame de *mendzay* a pour rôle de faire bien sonner cette lame. Quand les deux ont des sonorités différentes, le résultat n'est pas bon. Aussi est-il nécessaire de veiller à ce que les deux aient une même sonorité. Il me pria de le laisser terminer d'abord ce travail, il me l'expliquera mieux par la suite. Je ne me fis pas du tout prier. C'était un travail difficile et minutieux qui lui demandait une forte concentration.

Pour empêcher le son de s'étouffer dans la calebasse, il pratiquait un petit trou carré sur la paroi latérale de la partie inférieure du corps de la calebasse. Il humectait les bords du trou de matière gluante en guise de colle. Il le recouvrait ensuite d'une membrane fine, de préférence une toile d'araignée ou cocon de même genre, sans trou et suffisamment consistante. Si on fait rentrer un peu plus cette toile à l'intérieur du trou, en appuyant légèrement dessus avec un doigt humecté de salive, le son de la lame de bois devient plus métallique et même nasillard. Si la membrane reste simplement bien tendue, le son reste velouté, d'une douceur remarquable. Pour redresser une telle membrane, lorsqu'elle a été enfoncée, il suffit de frotter dessus avec un doigt humecté de salive, légèrement, évitant de la percer. Comme pour s'amuser, maître Ambasa nous en fit la démonstration.

Le placement des calebasses ainsi traitées, ne fut pas un travail de moindre importance. Il fallait que chaque calebasse fût placée exactement sous la lame de bois correspondante, et à l'endroit qui la faisait vibrer le mieux possible.



III. 5 Placement des calebasses

Tout ceci terminé, maître Ambasa eut enfin le temps de m'expliquer longuement combien ce travail de réglage des calebasses est tout aussi important et nécessaire que celui des lames de bois. Si les calebasses ne sont pas si minutieusement réglées et ajustées, '*mendzaj tagə kəbɔ*' (les xylophones ne parlent pas). Présentement il est content de son travail, mais il le sera encore plus lorsqu'il sentira que tous les sons rendent fidèlement les contours mélodiques des divers chants qu'il jouera sur ces *mendzaj*.

Il fabriqua rapidement deux bâtons avec un bois tendre, de chair ligneuse spongieuse. En pays bété, on emploie communément un arbre, une espèce de palétuvier, qu'on appelle '*asəŋ*', pour fabriquer ces bâtons de *mendzaj*. C'est un arbre tellement facile à trouver qu'Ambasa n'éprouva aucune difficulté à fabriquer deux bâtons. Il les coupa à une longueur d'environ 30 à 40 centimètres, les débarrassa de l'écorce et de la première couche ligneuse extérieure, pour ne garder qu'un bois intérieur plus tendre et de meilleure qualité.

Notre xylophone peut maintenant égayer les oreilles du village. Ambasa ne se fait pas prier. Il s'assoit sur une chaise un peu élevée, met le xylophone entre ses jambes, dans une position horizontale, avec la table du clavier des lames de *mendzaj* directement en face de lui. Il cale le rotin demi-circulaire qui sert de support au cadre de l'instrument sous le siège. De ses deux genoux, il serre l'instrument de chaque côté. De ses deux mains, il frappe chaque lame de bois à tour de rôle et nous fait entendre une mélodie très belle, avec des sons d'un éclat velouté dont le xylophone d'Ambasa détient le secret.

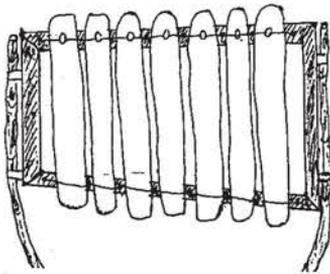
Le lendemain Atangana se mit à l'oeuvre pour fabriquer le deuxième xylophone.

Cet instrument, nous explique soigneusement Ambasa, a, avec une légère différence, les mêmes sons que le premier. A l'aigu, il a deux lames de moins que le

premier instrument. Au grave il en a une de plus. La dernière note du grave répète, à la première octave inférieure, le son de la première lame de bois qu'Ambasa a fabriquée pour la construction du premier instrument. Toutes les autres lames du deuxième instrument se suivent de la même manière que leurs homologues du premier instrument. La succession des sons progresse graduellement des plus graves aux plus aigus. Seuls les deux derniers sons de l'aigu du premier instrument manquent à ce deuxième instrument.

En définitive, ce deuxième instrument n'a qu'une lame de bois en moins, par rapport au nombre de lames de bois que comporte le premier instrument. Et Ambasa souligne bien ceci que, si on se permet d'ajouter une lame au premier instrument, on doit aussi le faire pour ce deuxième. Cette différence d'une seule lame est nécessaire pour un certain équilibre entre les deux instruments, et pour garantir leur complémentarité. Notre deuxième instrument de *mendzany* compte ainsi neuf lames de bois, alors que le premier en a dix. (III. 6).

Amougou Henri ne perd pas non plus son temps. Il suit attentivement les directives d'Ambasa, pour fabriquer le troisième instrument.



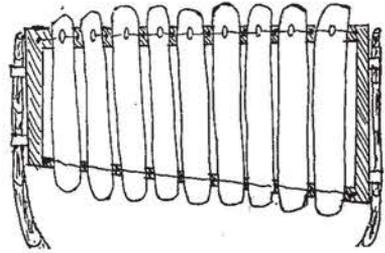
III. 7 Le troisième xylophone

Le troisième xylophone, explique le Maître, ne subit pas de changement comme les deux premiers. Il ne comporte, en principe, que six lames de bois utilisables, suffisamment larges et résistantes. Ces lames reproduisent les trois sons les plus graves du premier instrument aux deux octaves immédiatement inférieures. Cet instrument soutient le chant des deux premiers à la basse.

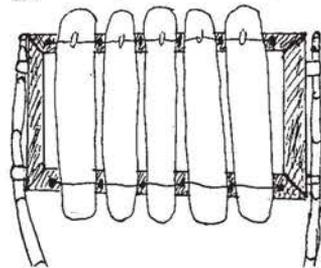
Cependant, poursuit Ambasa, une ou plusieurs lames de bois muettes, souvent lames de réserve, peuvent s'intercaler entre les deux octaves que forment les six lames utilisables de ce troisième instrument. Ces lames intercalaires ne sont que du remplissage. Elles n'ont pas de son déterminée et ne s'utilisent pas pendant le jeu. Toutefois elles doivent être suffisamment longues et résistantes pour pouvoir servir à toute éventualité. (III. 7).

Fort de toutes ces consignes, Amougou se tire aisément d'affaire.

En ce qui concerne le quatrième instrument, Ambasa lui-même se remet à la tâche, tout en essayant de me laisser faire. Cet instrument, explique-t-il, doit marquer et produire les sons les plus graves, ceux qui font les bruits les plus sourds. Il ne compte, en principe, que deux lames utilisables. La plus aiguë correspond au degré le plus bas du troisième instrument, et la plus basse ne correspond à rien de fixe. Plus elle est profonde et sourde, plus on l'apprécie. De là sa caisse de résonance qui est toujours laalebasse la plus grosse qu'on peut trouver, et qu'on appelle '*ndagendum*' en beti. Parce que cet instrument doit toujours produire des sons très sourds,



III. 6 Le deuxième xylophone



III. 8 Le quatrième xylophone

aucune de ses Calebasses ne doit porter de trou à membrane. D'autre part, entre les deux lames utilisables, on peut, à l'instar du troisième xylophone, intercaler des lames muettes. (Ill. 8).

La technique de fabrication étant toujours la même, ce quatrième instrument ne nous a pas donné beaucoup de difficultés.

### Noms

Tous ces quatre instruments, nous précise Ambasa, ont chacun un nom déterminé.

#### *Omvək*

Le premier qu'il a fabriqué s'appelle *Omvək*. C'est un instrument qui arrive à chanter tous les tons de toutes les paroles, tout comme la voix humaine, et procède souvent à des variations exceptionnellement riches, suivant la dextérité de celui qui le joue. Quand il l'entend chanter de la sorte, le Beti de Yaoundé (Ewondo) dit tout naturellement: '*Omvək wakɔbɔ*' (l'*omvək* parle).

#### *Akuda-Omvək*

Le deuxième xylophone, fabrication Ambasa, porte nom de *Akuda-Omvək*. Il a le rôle d'accompagner le chant du premier xylophone (*Omvək*), en répétant inlassablement, du commencement à la fin, une même formule de base. Cette formule est toujours à deux voix, et se joue dans un enchevêtrement de mélodies et de rythmes très difficile. Celui qui veut jouer de l'*Akuda-Omvək* doit être habile des deux mains.

#### *Nyia-mendzaŋ*

Ce nom de *Nyia-mendzaŋ* qu'on donne communément au troisième xylophone de fabrication Ambasa, chez les Ewondo, signifie: 'mère xylophone'. Il produit le son fondamental sur lequel se construisent les diverses mélodies que jouent les *mendzaŋ*. Il fait sonner continuellement ce son durant tout le jeu. Ceci a, du reste, l'avantage de rendre son utilisation extrêmement facile. Il suffit de savoir rythmer régulièrement son jeu pour le maîtriser. La technique du jeu se fait en octaves parallèles. Les deux mains frappent les lames de bois ensemble. Elles montent et descendent ensemble, reproduisant simultanément les mêmes sons à l'aigu et au grave.

#### *Endum*

Par ce nom de *Endum* que les Ewondo donnent au quatrième xylophone de fabrication Ambasa, on souligne le caractère sourd et profondément grave des sons que produit cet instrument. Le dernier de ces sons surtout s'apparente plus aux percussions du tambour qu'aux sons vraiment mélodiques. Jouer de l'*Endum* n'est pas difficile. Il faut savoir alterner les battements des deux mains. D'autre part il faut cadrer ces battements dans le contexte bien défini du rythme de la musique des *mendzaŋ*.

#### *Ololɔŋ*

Nous avons la possibilité de fabriquer un cinquième instrument, pouvant renforcer tous les sons du premier xylophone (*omvək*) à une octave supérieure. A l'exception des sons plus aigus de ses lames de bois, cet instrument comporte exacte-

ment les mêmes sonorités que l'*omvək*. Non seulement il renforce le chant de l'*omvək* à l'aigu, l'*ololɔŋ* doit être capable d'apporter des éléments enrichissants pour tout l'ensemble des *mendzaŋ*. Il suffit que l'artiste qui l'utilise soit suffisamment capable d'improviser des variations intéressantes et harmonieuses sur le thème musical interprété. En principe, l'*ololɔŋ* est plus un instrument d'accompagnement à l'aigu, qu'un interprète de premier rang. On peut s'en passer, tout comme nous l'avons fait. L'ensemble du groupe n'en est pas plus mal à l'aise.

### Problèmes ethnomusicologiques – désignation

Dans sa technique de fabrication, Ambasa commence par fixer empiriquement le son d'une lame d'*omvək*. La position de cette lame est double. Elle est initiale quant à la fabrication. Mais, quant à sa place, elle est centrale. Partant d'elle, cinq lames de bois se suivent avec des sons respectifs qui descendent graduellement d'un côté. De l'autre côté, quatre autres lames de bois se succèdent aussi, avec des sons respectifs qui montent graduellement.

Je pense que cela trouve sa justification dans la tradition beti. Le chef de famille, en tant que responsable de la vie de tous ceux qui se réclament de lui, se place toujours au milieu des siens, dans les réunions traditionnelles. Aussi les musiciens ont-ils trouvé bon de faire pareille pour souligner l'importance de la première lame de bois des *mendzaŋ*. Ils ont donné une position centrale à cette lame initiale. Tous les sons tirent leur origine d'elle. C'est une façon très originale de souligner l'importance de cette lame. Dorénavant, je la désigne par le chiffre 1. C'est le numéro 1.

Ambasa procède ensuite à la fabrication des lames de bois dont les sons descendent graduellement. Il fixe tout de suite le son de la lame de bois la plus voisine de la première, dont le son descend d'un degré. Je désigne cette dernière par le chiffre 2. C'est le numéro 2. Immédiatement après, Ambasa arrange le son de la lame de bois juxtaposée à la deuxième, dont le son descend de deux degrés par rapport à celui de la première lame. Je désigne celle-là par le chiffre 3. C'est le numéro 3. Après le numéro 3, Ambasa détermine le son de la lame de bois qui lui est immédiatement inférieure. Je désigne celle-là par le numéro 4. Il détermine peu après le son de la lame de bois qui suit le numéro 4. J'appelle celle-là 5. Enfin, il termine cette série descendante par le réglage du son de la lame qui suit immédiatement la cinquième, à celle-là, je donne la désignation 6. En descendant graduellement l'échelle diatonique des *mendzaŋ*, je représente graphiquement les diverses lames de bois par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5 et 6.

Après les sons bas, Ambasa fixe quatre autres sons d'échelle montante. Il ne procède pas aussi graduellement que nous venons de le voir. Il fixe d'abord trois lames de bois dont les sons respectifs répètent à la première octave supérieure les sons correspondants des lames 6, 5 et 4, suivant leur progression normale, 6 étant toujours la plus basse, et 4 la plus aiguë. Je désigne ces trois nouvelles lames, chacune par le numéro de la lame de bois dont elle reproduit le son à l'octave supérieure. Dorénavant, pour montrer que deux lames de bois des *mendzaŋ* produisent le même son, je les désigne par le même chiffre numérique. Toutefois, les trois lames d'échelle montante que je viens de désigner de la sorte répètent les sons respectifs de leurs homologues d'échelle descendante, non pas au même degré de hauteur, mais à une hauteur beaucoup plus aiguë, c'est-à-dire l'octave. C'est un renforcement du son à l'octave supérieure. L'octave se présente ainsi comme une manière de souligner davantage un son. En ce sens, je représenterai désormais cette octave par un trait

court. Si l'octave est supérieure, c'est-à-dire à l'aigu, je souligne ce trait court au-dessus du chiffre qui représente la lame de bois qui reproduit cette octave. Si l'octave est inférieure, c'est-à-dire au grave, je souligne ce trait court au-dessous du chiffre. D'autre part, cette octave peut être d'un ou de plusieurs degrés à l'aigu ou au grave. Je soulignerai aussi le chiffre d'autant de traits courts qu'il y a de degrés d'octaves. Présentement, puisque nos trois lames de bois d'échelle montante ne font que répéter à la première octave, c'est-à-dire d'un seul degré immédiatement supérieur, les sons respectifs de leurs homologues 6, 5 et 4, je les souligne donc toutes les trois, chacune par un seul trait court au-dessus. J'écris ainsi leur désignation par:  $\overline{6}$ ,  $\overline{5}$ ,  $\overline{4}$ . Si elles étaient de deux octaves plus haut, je les coifferais de deux traits courts parallèles, soit:  $\overline{\overline{6}}$ ,  $\overline{\overline{5}}$ ,  $\overline{\overline{4}}$ . Après le réglage des sons des neuf lames de bois que nous venons de désigner, Ambasa ne cacha pas son embarras pour fixer le son de la dernière lame.

Le xylophone qu'il avait connu et pratiqué dans son enfance ne comportait que les neuf lames que nous venons de voir, pour la construction du premier instrument. Mais par la suite il avait constaté, surtout lors de son séjour en pays Etenga, que quelques groupes de *mendzaj* avaient introduit un nouveau son entre la lame 1 et la lame  $\overline{6}$ . On appelait cette nouvelle lame: *Esandi*. Malheureusement, il ne put préciser davantage sur l'identification de ces groupes du pays Etenga.

Le mot *esandi*, en Ewondo, vient du mot *asanda* qui signifie malchance. Le changement du *a* initial en *e*, et du *a* final en *i*, a créé un nouveau mot qui désigne l'action de jeter la malchance et le trouble. C'est le mot *esandi*. Un objet qui porte ce mot comme terme de désignation est considéré comme trouble-fête.

Cette lame de bois de *mendzaj* qu'on appelle *esandi* est donc considérée, par ceux qui l'ont introduite, comme une invention purement étrangère au système, interposant un son inaccoutumé aux *mendzaj* beti traditionnels.

Sur le degré de sa hauteur, il ne reproduit aucun autre son de toutes les lames de bois des *mendzaj*. On peut seulement constater que l'*esandi* produit un son plus haut que 1, et plus bas que  $\overline{6}$ .

D'autre part, il est le dernier venu. Je le désigne par le chiffre 7.

Avant de poursuivre, il m'est agréable de faire ici un petit crochet historique — Yaoundé fut fondée en 1889 pour servir de poste administratif, par le gouvernement colonial du Cameroun allemand. Le 9 décembre de la même année, la direction du poste fut confiée à un agent du nom de Georg Zenker. Zenker dirigea le poste de Yaoundé jusqu'en août 1895. En dépit de bien des accrochages, Zenker noua des relations d'amitié avec les indigènes. Ce qui lui permit d'écrire des notes intéressantes sur les moeurs et les coutumes des Ewondo. En 1895, dans les "Mitteilungen von Forschungsreisenden und Gelehrten aus Deutschen Schutzgebieten" (Bd. 8, pp. 35-70, Berlin), il publia un article intitulé "Yaunde". C'est une courte monographie qui donne des observations sur la culture traditionnelle des Ewondo d'alors. A la page 59, il consacre un important paragraphe sur les xylophones des Ewondo. Il les appelle: "Holzharmonika", et déforme leur nom ewondo *mendzaj*, en écrivant "Mingam".

Zenker distingue notamment deux espèces de xylophones chez ses Ewondo. Une espèce se compose de lamelles de bois fixées sur deux morceaux de tronc de bananier, parallèlement disposés, par de petites pointes de bambou. On le joue à deux, au moyen de baguettes. Il trouve alors que cet instrument ressemble à un "Glasharmonika". Une deuxième espèce est portative. Elle est faite d'un cadre



Lames de bois	Mesurage Ngumu (1972) avec diapasons (Sept lames centrales)		Mesurage Jones/Kubik (1968) avec Strobococonn	
	v.p.s.	cents	v.p.s.	cents
4	—		459	166
5	424	208	417	202
6	375	174	371	172
7	340	172	336	168
1	308	165	305	173
2	280	209	276	192
3	248	177	247	161
4	224		225	213
5	—		199	183
6	—		179	

L'accord d'un xylophone *omvək* acheté par Gerhard Kubik dans la région de Nnanga-Ebogo, province centre-sud. La hauteur des tons est exprimée en vibrations par seconde, et les intervalles entre eux en cents. (Cent cents valent un demi-ton européen.)

Le *Nyia-mendzaï* se compose des répétitions de 6, 5 et 4. Il les répète à la première octave inférieure. Il les répète aussi à la deuxième octave inférieure. Je souligne la première octave d'un trait, et la deuxième de deux. Entre les deux séries une ou plusieurs lames de bois muettes s'intercalent.

4 5 6 — 4 5 6  
(haut) (bas)

Le quatrième instrument, *endum*, n'est constitué que de deux sons. Le plus aigu est 6. Le plus grave est sourd et ne correspond à rien de précis. Les lames intercalaires sont muettes.

6 — — — ↓

Cet instrument nous donne un nouveau son, celui qui est si bas qu'il ne correspond à aucun de tous les sons que nous avons désignés jusqu'à présent. C'est un son spécifiquement différent. Nous pouvons donc dire en définitive que notre ensemble de *mendzaï* est construit sur huit sons différents.

### Transcription

En ce qui concerne les traditions musicales du Cameroun, je pense qu'une combinaison de notations numériques et mnémoniques, jointe à une bonne exploitation des signes linguistiques, peut aboutir à un système de transcription fort capable et satisfaisant. Nous avons réussi à trouver une bonne désignation des lames de bois des *mendzaï* partant même de la technique de fabrication de notre Ambasa qui représente ici, et à juste titre, le musicien traditionnel des *mendzaï* des Ewondo. Ces chiffres correspondent exactement à la conception des places que le musicien traditionnel donne à chaque lame de bois. Pour ce musicien il n'y a aucune possibilité de confusion. Par ailleurs, ces chiffres sont accessibles à tout homme qui sait lire et compter. Quand on a un peu de bonne volonté, et qu'on regarde de plus près les choses, c'est un moyen extrêmement facile de lire ce que les musiciens traditionnels

ont réalisé sur leurs *mendzay*, que de partir de cette désignation chiffrée, telle que nous l'avons réalisée. Je prends cette désignation comme base de sa transcription.

Je désigne chaque frappage par le chiffre de la lame frappée, et ne transcris rien qu'à l'endroit exact où il intervient.

J'estime qu'un système de carreaux aide beaucoup à cela, chaque carreau correspondant à un frappage.

Je situe tout cet ensemble dans le cadre de la "cellule rythmique de base". Dans la musique des *mendzay beti* existe un phénomène de répétition régulière et ininterrompue d'un même groupe d'éléments rythmiques et mélodiques. Le docteur Eno'belinga, de l'université de Yaoundé, qualifie cela de "retour périodique de la même cellule rythmique".<sup>3</sup> De son côté, le docteur Kubik a constaté ceci: "Si on prend pour unité de base les frappages les plus rapprochés les uns des autres (les plus petites pulsations équispatiales), dans la musique instrumentale des traditions africaines, on en compte un certain nombre (36, 24, 18, 16, 12, 9, 8, 6 . . .) et la formule se répète".<sup>4</sup> C'est cela que j'appelle "cellule de base". C'est une pièce rythmique ou mélodique bien définie qui sert de base fondamentale à tout le morceau de musique exécuté. Je pense qu'on peut très bien la prendre comme unité de mesure du morceau de musique des *mendzay*.

Quand j'entends un morceau de musique traditionnelle des *mendzay*, je commence par repérer exactement la cellule de base. J'écoute alors très attentivement les deux premiers *mendzay*, *omvæk* et *akuda-omvæk*. L'*omvæk* chante une mélodie qui se crée sur la base de la formule que répète continuellement l'*akuda-omvek*. La cellule de base se compose surtout du thème du chant. Ce thème revient continuellement et peut se répéter successivement plusieurs fois de suite. Pendant que l'*omvæk* joue le thème, l'*akuda-omvæk* accompagne ce thème par une formule qui peut se répéter ou non, tant que dure le thème. Je pense que le tout tient au repérage du moment précis de tous les départs et redéparts de l'ensemble. La cellule de base se limite, de part et d'autre, par deux départs consécutifs et similaires.

Dès que j'ai repéré la cellule de base, je compte attentivement le nombre exact des pulsations équispatiales qu'elle contient, et je le note. Je délimite aussi le même nombre de carreaux. Cela me donne la mesure de base.

Je transcris le chiffre de chaque frappage dans le seul carreau qui correspond à l'endroit exact où intervient la pulsation. Je transcris ainsi tous les frappages qui interviennent dans cette cellule de base.

Après la cellule de base, je découpe les diverses variations du thème en autant de parties qu'elles contiennent chacune la cellule de base. Je transcris aussi très minutieusement tous les frappages qui composent chaque partie.

La musique des *mendzay* se danse. Cette danse se compose d'une succession régulière de pas, entrelacée de contorsions et de mouvements gracieux de toutes les parties du corps, suivant les besoins de la technique et de l'expression de cette danse. La succession régulière des pas de danse se construit sur une certaine division de la cellule de base. Cette division se fait par groupements égaux et réguliers des pulsations équispatiales. Le départ de chaque groupement forme un point de repère pour poser ou lever le pas de danse. Ceci peut être d'un grand secours pour la réalisation de notre transcription. Appelons simplement "pas de danse" chaque départ de ces groupements réguliers des pulsations qui divisent la cellule de base. Ces pas de danse se composent d'une alternance régulière de frappages du sol d'un pied et de levée de l'autre pied.

Un pied frappe le sol pour un pas de danse, l'autre pied se lève pour le pas de danse suivant. Entre les deux pas de danse il y a un intervalle. Cet intervalle est constitué par un groupement de petites pulsations équispatiales. Le plus grand nombre d'intervalles que contient une cellule de base correspondra toujours au nombre de pas de danse qui divisent cette même cellule de base. Le premier frappe qui introduit la cellule de base est toujours le point de départ du premier groupement des pulsations équispatiales, et partant, toujours aussi un pas de danse. Le dernier frappe qui termine la cellule de base n'est jamais le point de départ d'un groupement de pulsations équispatiales, mais plutôt le point final de ce groupement. Par conséquent, le dernier frappe d'une cellule de base n'est jamais un pas de danse. Voilà pourquoi il y a autant de pas de danse que d'intervalles dans toute cellule de base.

Ceci est fort utile à savoir. Pour transcrire la musique des *mendzaj*, puisqu'elle se danse, je peux d'abord repérer les pas de danse, en notant très bien les endroits et les moments précis où les danseurs lèvent et posent les pas. D'habitude, suivant ma propre expérience, le dernier son de l'*endum* correspond toujours aux pas de danse. Et comme chaque pas de danse est le point de division des groupements réguliers des pulsations équispatiales, je compte combien chaque intervalle en contient. Je multiplie ce nombre par le nombre de pas de danse, ou d'intervalles, et j'obtiens le nombre exact de pulsations équispatiales qui composent et divisent la cellule de base.

Deux choses peuvent donc nous aider: soit les pas que posent et lèvent les gens quand ils dansent, soit le dernier son très sourd de l'*endum*. Ce dernier son de l'*endum* est peut-être de repérage plus sûr que les pas des gens. Parfois, les gens qui dansent ne marchent plus. Ils se tiennent sur place, et remplacent leurs pas par des trépidations et des contorsions de poitrine plus accentuées, ou bien par de simples balancements de tête ou du corps. Pour un non initié, c'est alors difficile de bien repérer ces pas de danse. Seul le dernier son d'*endum* devient le point de repère le plus sûr.

#### Transcription des *Mendzaj mə esani*

Pour illustrer notre théorie nouvelle de transcription, je prends l'exemple de la musique des *mendzaj* qu'on joue souvent en pays beti lors de la danse mortuaire qui s'appelle "*esani*". Dans cette musique, je remarque ceci:

L'*akuda-omvək*, ou deuxième xylophone répète plusieurs fois la même formule. Cette formule est très courte. Elle se compose seulement de sept frappages. Ces frappages se suivent dans l'ordre suivant:

3 2 5 5 5 2 4

L'*omvək*, de son côté, joue une autre formule. Cette formule a la même longueur de temps que deux fois la formule de l'*akuda-omvək*. C'est-à-dire que, quand l'*akuda-omvək* joue deux fois de suite sa formule, l'*omvək* ne joue qu'une fois la sienne, et tous les deux recommencent ensemble la même chose.

Cette formule de l'*omvək* se compose de seize frappages. Ces frappages se suivent dans l'ordre suivant:

1 6̄ 2 1 2 3 3 2 4 3 6 5 5 5 2 4

Je pense donc que cette formule de l'*omvək* est la cellule de base de la musique des *mendzaj mə esani*.

Délimitation des carreaux:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
<i>Nyia-mendzay:</i>	6	4	5	5	5	5	6	4	5	5	5	5												
	6	4	5	5	5	5	6	4	5	5	5	5												
<i>Akuda-Omvək:</i>			2						2						2								2	
	3			5	5	5	4	3				5	5	5	4									
<i>Omvək:</i>	6		1	2				2			3				5						2			
	1		2		3	3	4				6				5	5	4							
Variations de l' <i>Omvək:</i>																								
Variation - a	6		1	2				2			3				5						2			
	1		2		3	3	4				6				5	5	4							
Variation - b		1	1					2			3	3	2	2	2	2								
	3		2		3	3	4			3			2				2							
Variation - c	6		1	2				2			3				5						2			
	1		2		3	3	4				6				5	5	4							
Variation - d	1		1					2			3	3	2	2	2	2								
	3		2		3	3	4			3			2				2							
Variation - e ( <i>awola</i> )	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

Chant des *mendzay mə esani*. Mesure: 24 pulsations équispatiales.

Parallèlement aux deux premiers instruments, intervient le jeu de l'*endum*. Je constate que ce quatrième instrument marque très précisément un certain nombre de temps, avec sa basse la plus sourde. Quand les deux premiers instruments jouent la cellule de base, le dernier son de l'*endum* frappe huit fois. Comme les frappages de ce dernier son de l'*endum* correspondent toujours aux pas de danse, je conclus tout simplement que notre cellule de base se constitue de huit pas de danse.

Dans ses divers moments de variations et d'improvisations, le premier instrument, l'*omvək*, arrive parfois à jouer des frappages les plus rapprochés les uns des autres. Cela arrive souvent au moment que les artistes appellent "*awola*". C'est un moment de variation qui souligne très nettement le point chaud de la danse. C'est évidemment le moment où la danse elle-même atteint son paroxysme. Ces frappages pendant l'*awola* me paraissent être toujours, du moins dans cette danse, les seules qui soient les plus rapprochés possible, les uns des autres. Pour moi ce sont les pulsations équispatiales.

Pendant le jeu de l'*endum*, je constate que, entre deux pas de danse, l'*omvək* frappe deux pulsations équispatiales en jouant l'*awola*. Chaque pas de danse étant toujours le point de départ du groupement des pulsations équispatiales, je conclus que chaque pas de danse, dans la musique des *mendzay mə esani*, introduit toujours un groupement de trois pulsations équispatiales.

Je multiplie le nombre de pulsations équispatiales de chaque pas de danse par le

nombre de pas de danse que contient la cellule de base, et j'obtiens le nombre exact de toutes les pulsations équispatiales que contient la cellule de base. Soit:  $3 \times 8 = 24$ . Je délimite aussitôt 24 carreaux successifs. Je compte chaque fois un groupement de trois carreaux successifs. Je pointe le premier carreau de chaque groupement. C'est le point précis des pas de danse. Dans le cas présent, ils correspondent aux chiffres suivants, des 24 carreaux délimités: 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22. Je transcris alors la musique de chaque instrument. Je transcris les frappages de chaque main sur une ligne séparée. Je fais correspondre les frappages qui tombent avec les pas de danse avec les carreaux respectifs de ces pas de danse. Ensuite je transcris les frappages intercalaires. Lorsque deux frappages successifs sont aussi rapides que les pulsations équispatiales, je les transcris dans deux carreaux successifs. Je les considère comme des frappages conjoints.

Lorsque deux frappages successifs ne sont pas aussi rapides que les pulsations équispatiales, ils sont séparés par des moments de silence, puisque tous les sons des *mendzaj* sont équipersistants. Ces moments de silence correspondent aux frappages équispatiales qui auraient pu faire le joint entre ces deux frappages successifs non conjoints. Parce que non conjoints, je considère tous les frappages distancés comme disjoints. Je les transcris en laissant entre eux le même nombre de carreaux vides que celui des pulsations équispatiales qu'on doit sauter, lorsqu'on frappe un, pour tomber sur le frappeage voisin.

### Transcription de la batterie

L'art musical est très en honneur chez les Beti. On y trouve une très grande variété d'instruments de musique. Les *mendzaj* sont certainement des plus importants. Le rythme de leur musique engage très profondément. Aussi les Beti sentent-ils la joie de le souligner encore plus en unissant la sonorité des *mendzaj* à celle de toutes sortes d'autres instruments de percussion: tambours, hochets, cloches, claquement des mains . . .

Toutefois, ces instruments de percussion ne jouent jamais, suivant leur tradition la plus authentique, pour remplir le rôle de simples accompagnateurs. Leur rythme n'est pas du tout une simple succession de bruits arrangés. C'est une parole qui s'exprime en clair pour les initiés. Avec des termes précis, ils s'adressent aux assistants pour les conseiller, les engager, les stimuler et les exciter.

Tel étant le rôle des instruments de batterie, leur fabrication et leur utilisation se réalisent en fonction de la langue locale par laquelle ils doivent transmettre leur message. Tout le monde sait que: "A l'opposé des langues européennes, nos langues africaines exigent qu'on respecte rigoureusement leurs tons naturels . . ." <sup>5</sup> Ceci revient à dire que l'organologie de tous ces instruments est faite pour permettre à chacun de parler correctement la langue locale, dans le respect absolu de ses sons naturels. La plupart du temps, les percussions doivent souligner les différents sons linguistiques.

Je propose donc tout simplement de profiter des signes orthographiques par lesquels les linguistes africains transcrivent, de nos jours, les divers tons des diverses langues africaines. En ce qui concerne l'ewondo qui est une langue beti de Yaoundé, l'abbé Prosper Abega, professeur de linguistique à l'université de Yaoundé, a lancé une grammaire qui propose des signes phonétiques, en vue de la transcription des tons de l'ewondo. Voici ce qu'il dit: "On appelle ton ce fait que chaque syllabe de la langue ewondo doit se prononcer sur une hauteur relative de la gamme musicale

pour avoir un sens . . .”<sup>6</sup> Il propose des signes concrets pour exprimer ces tons. Personnellement, je n’en retiens que deux pour le moment: “Le ton haut (´), exprimé par un signe semblable à celui de l’accent aigu français. Le ton bas (˘), exprimé par un signe semblable à celui de l’accent grave français”. Tous les autres signes ne sont que des composés de ces deux. Cependant, le ton moyen a un signe particulier, mais il ne m’intéresse pas. Autant que je sache, par ma propre expérience, le ton moyen s’exprime sur le tambour à fente par le frappage simultané des deux lèvres de l’instrument. Il s’exprime de la même façon sur le tambour à membrane, avec cette légère différence qu’au lieu de frapper deux lèvres simultanément, il frappe simplement la peau du tambour des deux mains simultanément.

Si je transcris simultanément les deux sons sur des lignes séparées, je ne vois pas la nécessité d’adopter un troisième signe pour transcrire le ton moyen. Il suffit de transcrire les tons haut et bas, l’un sous l’autre, pour souligner leur frappage simultané, et exprimer ainsi le ton moyen.

Les tons du langage parlé ordinaire n’ont pas de degré déterminé. Ils sont simplement hauts ou bas. Leurs signes de distinction peuvent très bien nous aider à transcrire les sons de notre batterie.

En définitive, j’adopte tout simplement le signe du ton haut proposé par l’abbé Abega, soit (´), pour exprimer les percussions hautes, et celui du ton bas (˘), pour exprimer les percussions basses. Je les transcris suivant le même principe des lignes parallèles de notre nouvelle transcription musicale.

On pourrait très bien écrire les percussions hautes sur une ligne, et les percussions basses sur une autre ligne. Mais je préfère, pour le moment, laisser la liberté d’arrangement de ces détails au gré de chacun. Il y a des artistes qui jouent du tambour de plusieurs manières. Certains ne jouent les percussions hautes que de la main droite, et sur la seule lèvre qui produit le son haut de l’instrument, et les basses sur l’autre. D’autres, plus habiles et plus experts, mélangent le jeu des deux mains. Pour ma part, je vais provisoirement transcrire les percussions hautes sur la ligne d’en haut, et les percussions basses sur la ligne d’en bas. Si un instrument se joue des deux mains, je préfère toujours transcrire séparément les deux mains, chacune sur sa ligne propre.

Pour les percussions que ne se composent pas distinctement de sons haut et bas, la formule mnémotechnique, s’il y en a une, est très souvent un excellent guide. Cette formule imite toujours le bruit de l’instrument. Souvent cette imitation reproduit clairement la qualité du son. Par elle, il est facile de distinguer qu’un son est élevé, clair, sourd, bas, profond . . . Par exemple, pour l’*endum*, nous avons vu plus haut que son nom vient de l’imitation du bruit de ses sons. Il en est de même pour les claquements de mains que les Beti appellent *kob*. La formule mnémotechnique des *kob* est: *tsoe, tsoe, tsoe, tsoe* . . . Celle des hochets, ou *nyas* en beti est la suivante: *tcha, tcha, tcha, tcha* . . . L’*endum* a un son sourd, nous l’avons déjà vu. Les *kob*, suivant leur formule mnémotechnique, émettent un son clair, rond et bas. La rencontre des lettres alphabétiques ‘t’ et ‘s’ permettent un sifflement dental clair. L’adjonction de ‘o’ et ‘e’ arrondit davantage la sonorité, et l’ouvre clairement à la fin. Les hochets émettent un son clair et bas. La fusion des ‘t’, ‘c’ et ‘h’ à laquelle se superpose le ‘a’ provoque également un sifflement explosif en avant de la bouche et produit un son très clair.

Je pense donc que tout cela doit guider notre choix des signes de transcription.

En définitive, l’essentiel est de transcrire exactement chaque signe sous le pas de

Délimitation des carreaux:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
<i>Endum:</i>			<u>6</u>			<u>6</u>			<u>6</u>			<u>6</u>			<u>6</u>			<u>6</u>			<u>6</u>			
	dum		dum			dum			dum			dum			dum			dum			dum			
	/		/			/			/			/			/			/			/			
<i>Mbe:</i>			/			/			/			/			/			/			/			
	wu-lu-gu		wu-lu-gu			wu-lu-gu			wu-lu-gu			tis			tis			tis			tis			
	/		/			/			/			/			/			/			/			
<i>Nkul:</i>			/			/			/			/			/			/			/			
	Kul'an-ga-lig		bi-lig			bi-dzo-go			Kul'an-ga-lig			bi-lig			bi-dzo-go									
	/		/			/			/			/			/			/			/			
<i>Nyas:</i>			/			/			/			/			/			/			/			
	Tcha		Tcha			Tcha			Tcha			Tcha			Tcha			Tcha			Tcha			
	/		/			/			/			/			/			/			/			
<i>Nkəy:</i>			/			/			/			/			/			/			/			
	Kəŋ		Kəŋ			Kəŋ			Kəŋ			Kəŋ			Kəŋ			Kəŋ			Kəŋ			
	/		/			/			/			/			/			/			/			
<i>Kob:</i>			/			/			/			/			/			/			/			
	Tsoe		Tsoe			Tsoe			Tsoe			Tsoe			Tsoe			Tsoe			Tsoe			

Rythmes de la batterie d'*esani*. Mesure: 24 pulsations équispatiales.

N.B. *Mbe* est le nom beti pour désigner le tambour à membrane. *Nkul* est aussi un nom beti pour dire tambour à fente. *Nkəy* est également un nom beti pour dire double cloche. Les autres noms sont expliqués dans le texte.

danse qui convient et de respecter le degré de vélocité des signes intercalaires, à l'instar des signes numériques que nous avons étudiés plus haut. Dans tous les cas, j'estime meilleur d'intercaler aussi la formule mnémonique.

En pratique, lorsque l'assistance veut participer activement à la danse, elle peut danser, mais elle peut aussi se contenter des seuls claquements des mains. Ces *kob* correspondent souvent aux pas de danse que marque très clairement le dernier son de l'*endum*. Le hochet suit parfois la même orientation. Du reste, il arrive souvent dans notre ensemble que le joueur d'*endum* joue en même temps le hochet. Les sons du hochet correspondent alors aussi aux pas de danse. Toutefois quelqu'un qui se spécialise dans le hochet est libre d'improviser des contre-temps rythmiques avec son instrument, tout en restant aussi dans le cadre bien défini des pas de danse. Pour le moment, je me contenterai de transcrire les signes des *kob* et des hochets de concert avec les pas de danse.

### Transcription du chant

Nous savons que dans tout système de transcription, un son qui se prolonge sans changer, garde sa dénomination durant tout le temps de son prolongement.

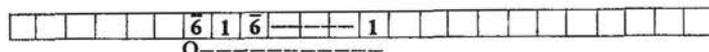
Je pense bien que cela est parfaitement possible dans notre nouveau système de transcription. Tout son chanté d'une façon prolongée, reste sous la même désignation chiffrée durant tout son prolongement.

Mais pour signifier ce prolongement, j'estime qu'il n'est pas nécessaire de répéter plusieurs fois le même chiffre. Il suffit de faire suivre le chiffre désignateur par un trait long. La longueur de ce trait doit alors correspondre au nombre exact de toutes les pulsations équispatiales contenues dans la durée du prolongement de ce son.

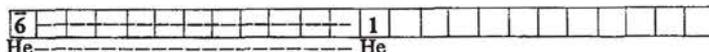
La danse mortuaire d'*esani* a pour but de célébrer la mémoire du défunt. C'est une célébration publique qui chante les vertus du mort et le recommande au bon sou-

Délimitation des carreaux: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

*Oyenga*:



*Dzia*:



*Oyenga* et un chant d'*esani*. Meure: 24 pulsations equispaciales. Le mot "*Dzia*" signifie: chant, en ewondo, langue beti de Yaoundé.

venir de tous les vivants et de tous les ancêtres. Aussi s'exprime-t-on par tous les moyens possibles, non seulement avec de simples paroles qu'on prononce dans des causeries intimes et des discours panégyriques, mais aussi par des instruments de musique de toutes sortes et des chants. Il va de soi que ces chants d'*esani* se structurent rigoureusement dans le cadre des rythmes particuliers de cette danse. Aussi leur transcription doit-elle se faire dans le même cadre, sans aucun inconvénient. Il suffit de faire concorder les divers degrés de la mélodie du chant avec les divers tons de nos *mendzay*. Cette concordance nous permettra de désigner de la même façon tous les sons concordants. Il faut ensuite transcrire chaque chiffre dans le carreau qui lui convient, tout comme pour les lames de bois des *mendzay*.

Je note d'ailleurs avec joie que ce procédé de transcription du prolongement par un trait extensif est de très grande portée. Je peux partir de là pour transcrire, dans le même cadre de notre danse, l'*oyenga*. Par ce mot, les Beti désignent le cri strident des femmes de leur pays. Ces femmes ont l'habitude de lancer ce cri aux moments forts de la musique, de la danse et même de la parole.

L'*oyenga* se lance habituellement sur un degré fort élevé. Ce degré n'est pas défini. Sa hauteur dépend de la capacité vitale de celle qui le lance. Ce cri ne reste pas toujours non plus sur un degré fixe. Il peut commencer haut et baisser graduellement en finissant. Il peut aussi être prolongé d'un trait. Il peut même former, au bout d'un certain temps, une ligne mélodique brisée, comportant des degrés autres que celui du départ. Dans ce cas, il commence d'abord sur un degré prolongé, et amorce peu après des descentes et des montées. La plupart du temps il se termine sur un degré plus bas.

Je pense que tout ce jeu d'*oyenga* ne gêne en rien sa transcription chiffrée.

Le son prolongé garde son chiffre suivi du trait de prolongement. Dès qu'intervient une brisure mélodique par l'accession du cri à un autre degré de hauteur mélodique, le trait cesse et l'on écrit le chiffre du nouveau degré de hauteur du cri dans le carré immédiatement suivant. On continue ainsi jusqu'à la fin du cri.

En dessous de la ligne de transcription, on aura soin d'écrire correctement les paroles du chant, et la lettre O pour l'*oyenga*. On doit veiller à ce que les syllabes et surtout les voyelles correspondent exactement au carreau qui contient le chiffre de désignation du son qui les chante. Si une voyelle ou une syllabe se prolonge, on doit la faire suivre d'un trait de prolongation, dans les mêmes conditions que pour les chiffres qui transcrivent les sons chantés.

Quant aux nuances de force et d'intensité, des remarques explicatives de la partition peuvent très bien s'adjoindre à la transcription. Cela ne me semble pas si important pour la musique africaine qui, d'habitude, est si peu attentive à ces sortes de nuances.

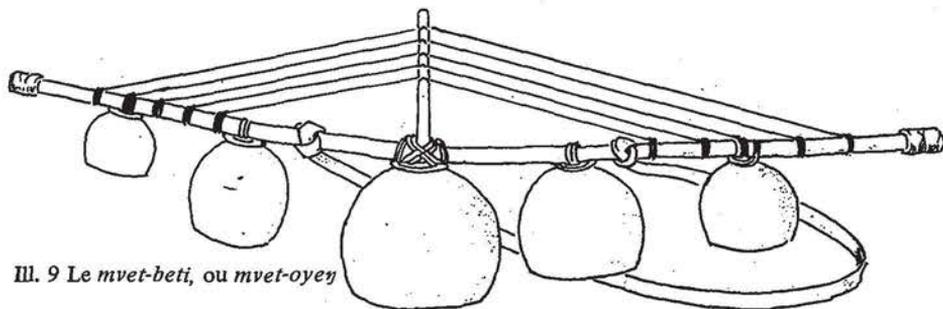
Je pense en définitive que ce nouveau système de transcription peut représenter

valablement tout ce qu'on voudrait coucher par écrit, en fait des traditions musicales beti. Il peut certainement rendre d'énormes services dans le domaine de la conservation des documents anciens.

Je pense aussi que ce nouveau système peut être une clé à l'initiation du jeu des *mendzanj* et des instruments de batterie africaine du pays beti. Il ne suffit plus que de s'en pénétrer profondément.

### Transcription du *Mvet*

Notre ardeur de revaloriser tout l'apport culturel des traditions musicales des Ewondo nous a conduits également à l'utilisation du *Mvet*. Cet instrument, un des plus remarquables de chez-nous, décèle souvent une musique des plus précieuses. Il servait et sert toujours, là où son usage fait encore partie des coutumes locales, à accompagner des récits épiques et mythologiques. Mais notre cadre actuel est trop restreint, et l'instrument est si important qu'il est préférable de lui accorder, à l'avenir, une étude à part. Cependant, l'ayant incorporé dans notre ensemble instrumental, il me semble utile de montrer ici sommairement comment nous l'avons accordé à l'échelle diatonique de nos *mendzanj*.



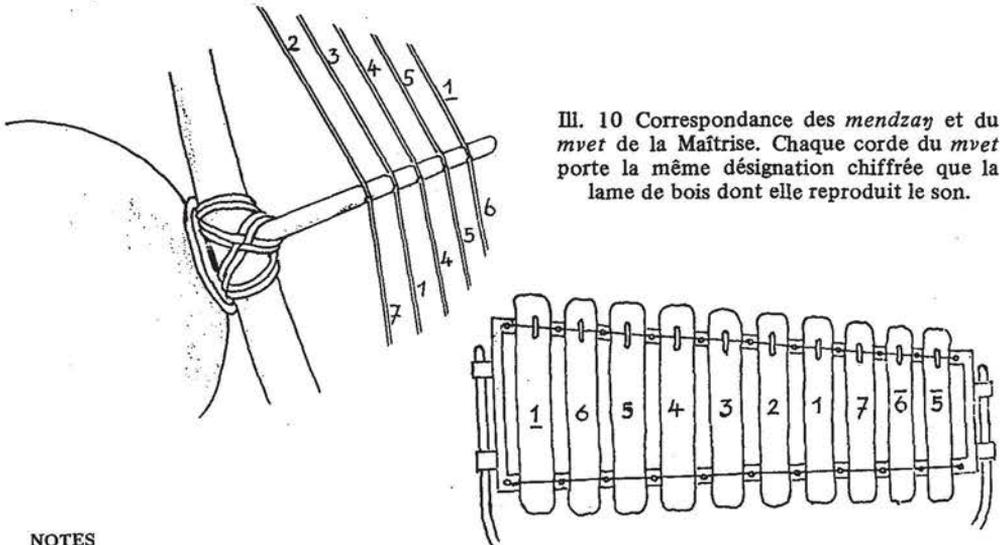
Ill. 9 Le *mvet-beti*, ou *mvet-oyen*

Chez les Ewondo, le *mvet* est fabriqué au moyen d'une tige sèche de branche de palmier raphia, (*oyen*) assez moyenne de grosseur. De cette tige, on extrait des cordes végétales dont les extrémités restent rattachées sur la tige. De nos jours, ces cordes végétales sont souvent remplacées par des cordes métalliques en acier. Les cordes végétales ont une sonorité très particulièrement mate. Les cordes métalliques sonnent plus aigu et reproduisent des sons très apparentés à ceux d'une guitare moderne non électrique. Ce choix des cordes dépend des goûts et des possibilités de chaque artiste. Le nombre de cordes de *mvet* varie de 4 à 6, suivant les capacités de l'artiste. Le nôtre en a cinq. Une espèce de chevalet portant des entailles et pointu à un bout est plantée vers le milieu de l'instrument pour soutenir et tendre les cordes. Plusieurs anneaux en lanières de rotin serrent vigoureusement les cordes à la base, aux deux bouts de l'instrument. Ces anneaux jouent un rôle double: d'une part elles empêchent les cordes de s'arracher du corps de l'instrument, sous l'effet de leur tension, d'autre part elles servent à régler les sons que produisent ces cordes, lorsqu'on les pince. Pour hausser le son, on pousse l'anneau à l'intérieur, vers le milieu où est planté le chevalet. Pour baisser le son on repousse l'anneau dans la direction contraire, vers l'extérieur de l'instrument. Cette technique traditionnelle m'a permis d'accorder, avec aisance, la sonorité du *mvet* à celle des *mendzanj*. Ce qui est une innovation. Dans la tradition ewondo, les *mendzanj* et le *mvet* ne jouaient jamais ensemble. Ce n'était certainement pas incompatible, mais les artistes visaient des buts différents et les musiques devenaient également différentes. Le *mvet* était essentiellement une musique qui se jouait chez des particuliers, et pour des groupes

assez restreints, à l'instar de la musique de chambre du XVI<sup>e</sup> siècle. Il s'associait très volontiers un nombre restreint d'autres instruments plutôt de la famille des percussions. Mais refusait les *mendzany* qui, de nature, sont bruyants, et recouvrent très vite les sons du *mvèt*. Les *mendzany* étaient plus utilisés pour égayer le grand public. Mais nous, nous avons essayé de doser les deux genres et le résultat était merveilleux. Evidemment, il faut énormément d'attention aux artistes, et de maîtrise pour éviter les excès de sonorités aux *mendzany*.

Tout le long de l'instrument du *mvèt* sont accrochés des morceaux dealebasse servant de caisse de résonance. Sur notre instrument nous en avons cinq. Ailleurs, on peut en trouver plus, ou moins. Chaque artiste orne son instrument suivant son goût et ses possibilités. Cesalebasses ne vibrent bien qu'à certaines conditions. Tout comme celles des *mendzany*, elles ne doivent pas être trop épaisses, autrement elles deviennent trop lourdes et ne vibrent plus suffisamment comme il faut. Elles ne doivent pas non plus être trop frêles, de peur de casser facilement.

Dans son usage le plus traditionnel, le *mvèt* est plutôt un instrument d'accompagnement, à l'instar du deuxième xylophone, notre *akuda-omvæk* de fabrication Ambasa. C'est sur cet instrument que nous avons réglé les sons de notre *mvèt*. Ce *mvèt* reproduit exactement les sept tons de l'échelle diatonique de nos *mendzany*. Ceci rend évidemment la transcription de sa musique facile. Il suffit pour cela de désigner chaque corde du *mvèt* par la même désignation chiffrée que celle de la lame de bois dont elle reproduit le son, et transcrire séparément le jeu de chaque main sur une portée à part. L'illustration 10 permet de voir clairement la correspondance entre les deux instruments.



III. 10 Correspondance des *mendzany* et du *mvèt* de la Maîtrise. Chaque corde du *mvèt* porte la même désignation chiffrée que la lame de bois dont elle reproduit le son.

#### NOTES

- 1 Cette étude a donné naissance à un livre qui est édité à l'université de Vienne, Institut für Musikwissenschaft, édition Engelbert Stiglmayr. Ce livre s'intitule: "Les *Mendzany* des chanteurs de Yaoundé". C'est de ce livre que je tire l'ensemble de cet article.
- 2 Une brochure qui s'intitule "Maîtrise des chanteurs à la croix d'ébène de Yaoundé", éditée en 1971 aux éditions CLE de Yaoundé, présente ce travail avec beaucoup de détails. Plusieurs disques chantent également cette musique. Je peux signaler, en passant, les quelques titres suivants: La psalmodie camerounaise - Disque No. CE6, Edigsa (Espagne); La messe ewondo - Grand prix de musique religieuse au premier festival mondial des arts nègres de Dakar, Disque No. CAM02, R. Nagy, Eau-bonne, Paris; La messe à Yaoundé, Disque No. ARN 30 B 147, Arion, Paris; Ebony cross oratorio, Disque No. 2424052 Polydor, Montréal, Canada.
- 3 Littérature et musique populaire en Afrique noire, par Martin Samuel Eno Belinga; édit. Cujas 1965, p. 18, Paris.
- 4 Neues Afrika, mai 1961; Heft 5, pp. 199-200.
- 5 Maîtrise des chanteurs à la croix d'ébène de Yaoundé, par l'abbé Pie-Claude Ngumu, édit. CLE 1971, p. 37.
- 6 Grammaire de l'ewondo, par l'abbé Prosper Abega; édit. Section linguistique, Université de Yaoundé, 1969, p. 7.