

**« FAIRE MUSIQUE DE TOUT BOIS »**  
**LA RECHERCHE EN ETHNOMUSICOLOGIE COMME FONDEMENT D'UNE**  
**POLITIQUE NATIONALE DE LA MUSIQUE AU GABON**

**Ludovic OBIANG**  
Institut de Recherche en Sciences Humaines (IRSH)  
Libreville (GABON)

**Résumé**

Dans le cadre d'une ethnomusicologie appliquée, deux modalités nous ont semblé particulièrement intéressantes pour effectuer le passage nécessaire entre une réflexion sur les principes fondamentaux de nos musiques traditionnelles et son extension à la société contemporaine, pluriethnique et multiculturelle. Ces deux concepts sont la polyvalence et la potentialité. Il importe d'examiner en quoi ils sont caractéristiques de nos musiques traditionnelles afin d'en déduire la capacité de ces dernières à se renouveler et à s'adapter à un nouvel environnement. Nous hériterions ainsi d'une base de réflexion pour envisager une politique de la musique qui soit à la fois accessible à tous et garante de l'identité culturelle de notre pays.

**Mots-clés :**

Totalité, potentialité, polyvalence, politique, matériau de récupération, école, artisanat, environnement.

**Abstract :**

Within the framework of a ethnomusicology applied, two methods seemed to us particularly interesting to carry out the passage necessary between a reflexion on the fundamental principles of our traditional musics and its extension to the contemporary, pluriethnic and multicultural society. These two concepts are the versatility and the potentiality. It is important to examine in what they are characteristic of our traditional musics in order to deduce the capacity from these last to be renewed and adapted to a new environment. We would inherit thus a base of reflexion to consider a policy of the music which is at the same time accessible to all and guarantor of the cultural identity of our country

**Key-words :**

Totality, potentiality, versatility, policy, material of recovery, school, craft industry, environment.

A défaut de statistiques fiables, il faut bien admettre d'expérience que notre système scolaire accorde très peu de place à la pratique musicale. Cette carence est d'autant plus grave qu'elle s'étend au contexte familial où la musique est réduite à la « *consommation* » de la radio, du magnétophone, de la télé, etc. La portion d'instrumentistes créateurs se réduit donc chaque jour, dans la mesure où aux instruments traditionnels indivis (xylophone, harpe, sanza, etc.), se sont substitués les instruments importés, chargés d'une tout autre logique sociale (piano, violon, saxophone, etc.)<sup>1</sup>. On assiste ainsi à l'émergence d'un élitisme et d'une privatisation qui tranchent avec la logique communautaire caractéristique de nos sociétés traditionnelles<sup>2</sup>. Or, les

---

<sup>1</sup> Ce phénomène est particulièrement accentué dans les milieux urbains au sein desquels les populations sont fortement exposées à la pression des produits et des savoirs importés.

<sup>2</sup> Il s'agit ici des formes d'élitisme et de privatisation propres à la société occidentales, celles qui naissent des anciens systèmes féodaux et qui se manifestent aujourd'hui encore par des formes et des pensées subtiles de

avancées actuelles en matière d'africanistique tendent à démontrer que cette culture réputée « traditionnelle » n'est pas une culture par défaut ou une simple étape vers un « développement » à l'occidental, mais elle constitue un choix de culture irréductible, susceptible de se renouveler en fonction des contextes. Elle porte donc en elle les germes d'une « évolution » propre que le chercheur africain se doit de mettre à jour s'il veut produire mieux qu'un ersatz de la pensée occidentale. C'est dans ce cadre que, tentant naguère d'établir la spécificité de la musique gabonaise traditionnelle, nous avons isolé, entre autres modalités, les concepts de potentialité et de polyvalence<sup>3</sup>. Ces deux concepts nous semblent non seulement à même d'explicitier le fonctionnement de la musique traditionnelle, mais aussi de prouver son aptitude à s'adapter à l'environnement contemporain, pluriethnique et multiculturel. Ils peuvent donc être à la base d'une réflexion sur les raisons et les moyens de concevoir une politique de la musique qui soit à la fois accessible à tous et garante de notre originalité culturelle.

## I. Définitions

### I. 1. La polyvalence

Dans le cadre de la totalité<sup>4</sup> propre à la majorité des cultures traditionnelles, il faut entendre par polyvalence la faculté qu'ont la plupart des instruments de musique de se dédoubler et de se prêter à des utilisations diverses. Ils ne sont presque jamais exclusivement des instruments de musique mais se prêtent à d'autres emplois, domestiques ou didactiques. Ainsi en va-t-il du *nkul*, tambour à fente des Fangs, qui peut servir d'émetteur de messages entre des villages éloignés ou de support pédagogique pour l'acquisition de la langue, en même temps qu'il intervient comme principal instrument mélodico-rythmique lors de danses aussi bien publiques (*bia*, *nlup*, *akoma mba*, etc.) que secrètes (*melan*, *mekom*)<sup>5</sup>.

De même, il est reconnu que l'arc musical *mungongo*, instrument majeur des rituels du bwiti, servait naguère et sert encore dans certaines régions à l'accompagnement de récits courts ou à la structuration d'un système de devinettes qui occasionne une classification souvent duelle et antagoniste du monde. Pour de tels instruments, la polyvalence va jusqu'à fusionner les différentes attributions au sien d'une même activité. Ainsi le *nkul* ou les xylophones *mendzang meyekaba*, assureront dans le cours de la danse l'accompagnement mélodico-rythmique tout en transmettant aux danseurs les instructions qui leur permettront de développer leur chorégraphie.

Mais ce principe de polyvalence est particulièrement manifeste lorsqu'il touche des objets dont la vocation première n'est pas musicale, en particulier les ustensiles qui habitent le quotidien des femmes, centré sur la satisfaction des besoins familiaux élémentaires (calebasse, pilon, mortier, bassine, etc.). Ces ustensiles, une fois leur potentialité musicale avivée, peuvent transformer l'activité qui les intègre en véritables concerts de musique, ordonnancés et institutionnalisés. Sylvie LeBomin observe que le hochet *djaga* des Téké est constitué d'une calebasse qui « peut également servir de gourde si besoin est »<sup>6</sup> ! Herbert Pepper soulignera l'aptitude des populations gabonaises, entre autres, à transformer le moindre objet en instrument de musique et la moindre activité en concert impromptu. Lui qui fera état de « conversations

---

stratification et de hiérarchisation. De fait, même une musique de boîte de nuit, reste la musique d'une catégorie et non la musique de l'ensemble de la société.

<sup>3</sup> Cf. notre conférence sur la spécificité de la musique gabonaise traditionnelle à l'occasion du 1<sup>er</sup> Festival International des musiques à Cordes, Libreville, CCF, du 1<sup>er</sup> au 10 avril 2004. Cette conférence est disponible sur le site du festival : [www.ccfgabon.org/festivalcordes](http://www.ccfgabon.org/festivalcordes).

<sup>4</sup> Il faut entendre par totalité, une logique de globalité, une vision unitaire du monde qui fusionne dans un processus souvent analogique les différents systèmes de représentation ou d'accomplissement de l'homme (musique, travail, langue, danse, etc.). Sa composante majeure est la Parole, modalité qui englobe toutes les autres en même temps qu'elle les constitue. Ainsi tout ce qui est doué de vie est forcément doué de Parole, l'homme, la pierre, l'animal, etc.

<sup>5</sup> La plupart des instruments ou des activités musicales cités dans cet exposé seront données en langue fang, car nos études ont principalement eu pour cadre les sociétés fang du Gabon.

<sup>6</sup> Sylvie LE BOMIN, *Musique Téké, Mpa Atéghé Gabon*, Paris, Sépia, p. 52.

*entre mortiers de femmes sérère du Sénégal* »<sup>7</sup>, n'aura pas manqué d'observer que dans le Woleu-Ntem (Nord-Gabon), par exemple, les séances collectives de pilage trouvent leur homologue dans une forme de jeu collectif appelé *ntoum ngone* où deux camps se défient en chantant sur une pulsation obtenue par la percussion de pilons frappés au sol. De même, il reconnaîtra la portée musicale des séances d'assèchement collective d'une rivière au cours desquelles les femmes armées de bassines vident « *en musique* » un cours d'eau circonscrit par un barrage.

Mais il n'est besoin d'être un « *expert* » pour reconnaître cette capacité de la musique africaine à ordonner l'effort, à sublimer la douleur et à transcender la fatigue. La littérature « *coloniale* » abonde en tableaux de payageurs, où la musique et l'effort musculaire fusionnent au point de ne plus faire qu'un. Un André Gide ou un Georges Simenon sauront relever – et exploiter – la parfaite adéquation entre l'activité des payageurs et la musique qu'ils produisent :

*Mayouba.- Lyrisme des payageurs, au dangereux franchissement de la barre. Les couplets et les refrains de leur chant rythmé se chevauchent. A chaque enfoncement dans le flot, la tige de la pagaie prend appui sur la cuisse nue. Beauté sauvage de ce chant semi-triste ; allégresse musculaire ; enthousiasme farouche*<sup>8</sup>.

Si ce n'est au moyen de pagaies ou de bassines, ce sont les mains elles-mêmes qui percuteront la surface de l'eau à l'occasion de baignades ou de partie de pêche. Pierre Sallée établira la dimension musicale du jeu aquatique *mekut* pratiqué par les enfants et les femmes :

*Le battement des mains – « instrument primordial » - peut comme c'est le cas d'un jeu musical des femmes d'Afrique équatoriale s'exercer dans l'eau : ce jeu consiste à plonger alternativement les deux bras dans l'eau d'un barrage de pêche ou d'un endroit de baignade de manière que se forme une poche d'air dans laquelle s'établit la résonance de la percussion de la paume de la main mise en creux pour attaquer la surface ; un rythme de timbres variés s'établit ainsi...*<sup>9</sup>

La surface de la rivière est donc assimilable à la surface d'un tambour, à moins que la rivière tout entière ne soit un tambour que le payageur-tambourinaire percute de son aviron. La vision globale, totale, intégrale des choses autorise des rapprochements saisissants, des transpositions analogiques qui, loin d'être des amalgames ou des extrapolations, naissent de la nature même des choses, nature multiple, plurielle. Autant la langue africaine ne peut être dissociable de la musique (de par sa dimension prosodique prononcée), autant la musique ne peut être séparée de la danse ou de la littérature. Chaque chose est toujours à la fois elle-même et une autre en fonction de la perspective ou de la dimension choisie. Citant Senghor, Simha Arom affirme cet aspect comme l'un des préalables essentiels pour envisager une étude des musiques africaines subsahariennes :

*Le monde est presque toujours saisi, dans la multiplicité de ses aspects, comme un ensemble dynamique, un tout cohérent où se manifeste une diversité dont les éléments non seulement ne s'excluent pas mutuellement, mais au contraire ont tendance à se compléter les uns les autres*<sup>10</sup>.

Elargissant à l'extrême la pensée senghorienne, Herbert Pepper en vient même à neutraliser les frontières matérielles, physiques, en postulant une véritable homologie entre les plans et les dimensions, chaque composante d'une dimension ayant son équivalent dans une dimension symétrique.

---

<sup>7</sup> Herbert PEPPER, « Derniers messages de l'Oralien », in *Ethiopiennes* n° 5, janvier 1976, p. 87.

<sup>8</sup> André GIDE, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », p. 21-22. Cf. également Georges Simenon, *Le coup de lune*, Paris, Presses de la Cité, Le livre de poche, 2003, pp. 133-134

<sup>9</sup> Pierre SALLÉE, « Richesse et diversité. Les musiques traditionnelles d'Afrique et leurs instruments », in *Cahiers de Musiques Traditionnelles, De bouche à oreille*, Genève, Georg éditeur, p. 172. Sylvie LeBomin confirme la vitalité du « tambour d'eau » et apporte une idée de ses « fonctions » dans *Musique Téké, op. cit.* p. 115.

<sup>10</sup> Simha AROM, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, Volume I, Paris, SELAF, 1985, p. 42.

« Quand l'oralien fait usage de ses moyens naturels, il s'exprime à l'aide de sa bouche, ses mains, ses membres..., organes divers d'aspects, bien qu'anatomiquement assemblés en un seul corps. Les signes émis par ces organes ne seraient-ils pas une illustration du physique même de ces organes, divers d'aspect comme la parole, le chant, le geste, mais aussi globalement unis »<sup>11</sup>.

De telles correspondances pour ainsi dire « organiques » autorisent alors des rapprochements ou des assimilations entre objets et faits qui peuvent passer aux yeux du profane pour des tournures d'esprit, des formules métaphoriques, alors que dans la pensée de l'Oralien, il s'agit de vérités objectives et vérifiables :

*Ainsi les instruments parlent-ils ; et il y a là bien plus qu'une métaphore, car si leur langage est avant tout esthétique, les formules musicales qu'ils sont chargés d'émettre entretiennent avec la langue des rapports plus ou moins explicites*<sup>12</sup>.

Ce n'est donc pas un hasard ou un abus si la harpe *ngombi*, instrument emblématique du *bwiti*, est désignée comme une pirogue, susceptible de mener l'initié de l'autre côté du fleuve de la vie, et si tout l'art du musicien est assimilable à la dextérité du Passeur confronté aux éléments :

*Il y a dans cette métaphore de la pirogue peut-être plus qu'une simple image poétique ; dans l'ésotérisme du bwiti, la harpe peut-être assimilée à la « pirogue de vie » que l'on voit d'ailleurs sculptée à l'extrémité de la poutre maîtresse qui soutient le toit de la maison commune où ont lieu les cérémonies. C'est dans cette pirogue que l'être humain arrive au « débarcadère du Monde »*<sup>13</sup>.

On atteint ainsi à l'extension maximale de la polyvalence en milieu traditionnel, celle qui annihile toute frontière matérielle pour ne considérer que le principe, la substance spirituelle des choses, susceptible de se métamorphoser en fonction des circonstances et des appréhensions. C'est ce qui expliquerait la dimension profondément culturelle de la vie traditionnelle et la difficulté à isoler, au quotidien, le sacré du profane, le spirituel du matériel, la vie de la mort, etc. Toute taxinomie ne peut être qu'abusive ou réductrice, si elle ne prend pas en compte la potentialité dynamique de chaque objet ainsi que la variabilité extrême du regard qui lui est porté. A moins que cette taxinomie ne soit qu'un simple support de référence, une réduction schématique nécessaire à la compréhension. C'est dans ce sens que nous voudrions proposer un tableau des différentes formes de polyvalence musicale que nous avons relevées, en partant d'une polyvalence première (intrinsèque à l'objet) jusqu'à une polyvalence ternaire, qui s'appliquerait d'un objet à un autre et partant d'une activité à une autre, d'un univers à un autre, etc.

---

<sup>11</sup> Herbert PEPPER, *Derniers messages de l'oralien*, op. cit., p. 86. On peut certes contester la dimension « passionnelle » de l'hypothèse, mais ce qu'il faut reconnaître à Pepper, c'est d'avoir entrevu la perspective « révolutionnaire » de la rencontre avec l'Afrique, comme d'une découverte d'un nouveau monde, d'un nouvel univers, de nouvelles dimensions, fondés sur d'autres lois, d'autres repères, incroyablement, vertigineusement lointains des dogmes sur lesquels se fonde la science occidentale.

<sup>12</sup> Pierre SALLEE, *Richesse et diversité...*, op. cit., p. 175.

<sup>13</sup> Pierre SALLEE, *L'arc et la harpe. Contribution à l'histoire de la musique du Gabon*, thèse de doctorat, Université de Paris-X Nanterre, 1985, p. 218. Dans une communication donnée à l'occasion du 1<sup>er</sup> Festival International des Musiques à Cordes, Uwe Maas, montre que le langage « métaphorique » du *bwiti*, dissimule souvent une vérité matérielle, pour ne pas dire scientifique. Selon lui, la musique de la harpe provoquerait, entre autres, une activation contrôlée de deux organes majeurs du cerveau, le cervelet et de l'hippocampe, de façon à établir et maintenir la situation de mort imminente nécessaire à l'initiation (cf. Uwe Maas, *La musique rituelle sert-elle à provoquer des altérations de la fonction cérébrale ?* [www.ccfgabon.org/festivalcordes](http://www.ccfgabon.org/festivalcordes)).

Modalités	Polyvalence première	Polyvalence secondaire	Polyvalence ternaire
Caractéristiques	L'objet remplit plusieurs usages au sein de la même activité.	L'objet alterne occasionnellement les cadres tout en conservant la même forme	L'objet change de forme (d'avatar) en passant d'un cadre à un autre au point de faire coïncider les dimensions.
Exemples	Le <i>nkul</i> et les <i>mendzang me yekaba</i> sont à la fois instruments mélodico-rythmique et émetteurs de messages (ordre aux danseurs) dans le cadre de certaines danses.	L'arc musical peut être utilisé alternativement à des fins musicales, littéraires ou pédagogiques. Le pilon ou laalebasse peuvent servir à la fois pour la cuisine et pour l'accompagnement musical.	La harpe se transpose en pirogue et sa musique est le fleuve qui porte l'initié vers la Connaissance.
Observations	Cette faculté à conjuguer dimension linguistique et musicale peut être élargie à la plupart des instruments mélodiques traditionnels.	Dans le dernier cas, surtout, il est probable qu'il s'agit d'une forme de sécularisation de la dimension musicale. Cette dernière se détache, acquiert une forme d'autonomie et cohabite désormais avec l'ancienne activité d'accueil.	Ce processus de transposition permet de mieux cerner la correspondance entre les dimensions et les activités dans la mentalité traditionnelle, et explique la fusion qu'elle établit entre le spirituel et le temporel, le religieux et le profane, etc.

Ainsi, dans l'entendement de l'Oralien, les frontières entre les choses ne sont jamais que des accommodements contextuels et pratiques. Autrement, les choses et les êtres se confondent dans la « *profonde et vaste unité* » pressentie par le Poète<sup>14</sup>. Chaque objet, chaque geste, chaque

<sup>14</sup> Charles BAUDELAIRE, « Correspondances » in *Les fleurs du Mal*.

activité n'est jamais que l'ombre ou la figuration d'une autre forme ou d'un autre dessin. L'enfant est un avatar de l'Ancêtre dont il porte le nom, le repas qu'une femme apprête est une anticipation du corps qu'elle offrira pour le partage des sens, la musique de la Harpe est le Fleuve qui mène l'Initié jusqu'aux sources de la Révélation. Chaque objet répète, chaque geste redit à sa manière « *le grand pacte qui lie à la loi notre sort* »<sup>15</sup>, pacte cosmogonique, genèse suprême par laquelle Dieu transmet à l'Homme un part de son pouvoir créateur ; lui signifiant par la même occasion le « *pourquoi* » de sa présence sur la Terre, le « *sens* » tellement recherché de son « *existence* » : à chaque instant, par chaque geste, donner et entretenir la Vie.

## I.2. La potentialité

Un corollaire immédiat à la polyvalence est la potentialité musicale, c'est-à-dire l'aptitude que possède tout objet à produire de la musique. Tout objet, toute matière, dès lors qu'ils sont virtuellement porteurs de parole sont des instruments de musique en puissance.

Le plus immédiat de ces instruments virtuels est évidemment le corps, « *instrument primordial* » par sa proximité et par la maîtrise que nous en avons. Anesthésiés par l'évidence, nous ne rendons pas toujours compte de ce que nos activités musicales doivent au corps et de ce qu'elles pourraient encore lui emprunter. Que ce soit en percussion (battement des mains et des pieds), en caisse de résonance (arc musical), ou en émetteur de sons (voix, souffle, gémissements, soupirs, clics, etc.), le corps constitue pour le musicien traditionnel un laboratoire d'expérimentations musicales que les instruments proprement dits ne font souvent que transposer ou prolonger :

*L'instrument de musique africain mène du corps qu'il prolonge, aux outils de culture les plus complexes auxquels l'art plastique donnera parfois l'apparence de statues parlantes*<sup>16</sup>.

C'est dire que la potentialité concernera toute matière ou matériau susceptible de figurer le corps, de se substituer à lui ou de le transposer. Cette tendance est particulièrement à l'œuvre dans les instruments aux supports amovibles et éphémères, qui constituent une proportion considérable de l'organologie traditionnelle. Des instruments comme le xylophone sans résonateurs *mendzang me biang* ou même le *nkul* se jouent sur des troncs de bananiers qui sont abandonnés après usage. Par ailleurs, de nombreux instruments sont conçus à partir de matériaux directement empruntés à la nature et voués à la disparition. C'est le cas de nombreux tambours et arcs de terre, qui utilisent un trou ménagé dans la terre comme caisse de résonance. Ainsi une simple motte de terre pourra constituer la base d'un tambour, alors que la surface d'une rivière (*mekut*) en sera le sommet. De même, le mur en écorce d'une case pourra servir de cithare, à défaut d'une simple branche de palmier-raphia posée sur le sol (*anguru*).

On en perçoit d'emblée tout le lien de la musique avec son environnement immédiat et l'importance de ce lien dans la perspective d'une politique nationale de la musique. La potentialité s'exercera de préférence sur un matériel accessible, facilement disponible, sinon d'usage libre. Celui qu'offre la forêt toute proche, riche d'essences diverses, ou même le rebut quotidien accumulé dans les décharges. On fabriquera ainsi des mirlitons avec un bout de roseau fermé par une pellicule de cocon d'araignée. On constituera des ensembles de percussion avec des coquilles d'escargot entrechoquées, frottées (*mekueign*), ou percutées avec des noix sèches de palmes (*mbang*). De même, on se suffira d'une poutrelle de bois pour obtenir un des partenaires essentiels de la harpe *ngombi*, *l'obaka*. Plus loin même, une plaque de bambou attachée à une ficelle constituera un rhombe alors que le voyageur pourra broder son chant sur le halètement du chien qui lui ouvre la voie, etc.

L'exploitation de la potentialité correspond donc à une logique consciente ou non d'optimisation des moyens et des acquis. Dans une société « *où la planification sociale intervient avec une telle netteté* »<sup>17</sup>, la potentialité musicale s'appliquera de façon à réduire le gaspillage ou la déperdition. La corne de l'antilope tuée donnera la corne *etsiga* des veillées de

---

<sup>15</sup> Birago DIOP, « Souffles », in *Leurres et lueurs*, Paris, Présence Africaine, 1960.

<sup>16</sup> Pierre SALLEE, *Richesse et diversité...*, op. cit. p. 173.

<sup>17</sup> Georges BALANDIER, *Afrique ambiguë*, Paris, Presses Pocket, 1957, p. 34.

*bwiti*, alors que la peau une fois traitée servira pour la confection du tambour vertical *mbè*. On l'a vu, les coquilles d'escargot et les noix de palme sont à la base de techniques de percussion très ingénieuses. Quant aux sonnailles, hochets et grelots, ils sont composés pour l'essentiel de matériaux divers puisés à différentes sources : graines de fruit, morceaux de fer, tiges de raphia, petits cailloux, boîtes de conserve ou bouchons de bouteilles, etc.

La référence à des matériaux usagés introduit un autre apport majeur de la polyvalence et de la potentialité, la capacité d'adaptation et de renouvellement qu'elles fournissent à la musique traditionnelle. Elle explique le génie de certains musiciens à introduire de nouveaux matériaux et la liberté qu'ils manifestent à emprunter de nouveaux instruments :

*Souvent, notamment en milieu urbain, on pallie la pénurie de matériaux traditionnels en employant des ustensiles, outils et récipients divers pour faire ici une caisse de vièle, là un hochet, ailleurs une paire de cuillères entrechoquées. L'exemple le plus spectaculaire étant peut-être l'utilisation savante des bidons percutés dans les steels bands de Trinidad*<sup>18</sup>.

De même, cette logique de substitution permet de mettre en lumière un travail de « récupération » au sens moderne, qui était déjà à l'œuvre dans l'ingéniosité traditionnelle. C'est ainsi que des bouteilles usagées en verre peuvent devenir des bouteilles flûtées, alors que des verres « jetables » en plastique se prêtent au froissement. Prenons un tuyau en accordéon, c'est un excellent rhombe quand on lui fait faire des tourniquets. Quant aux bidons et autres boîtes de conserve, les témoignages abondent en descriptions d'enfants qui en ont fait les composantes de leur prédilection.

On s'en aperçoit, la polyvalence et la potentialité musicales témoignent de l'importance de la musique traditionnelle, de son dynamisme intrinsèque et de sa capacité à s'adapter à de nouvelles conditions extérieures. A l'inverse, la société gabonaise contemporaine trahit une présence secondaire de la musique et une forte dépendance vis-à-vis des savoirs et des technologies importés. Quand on évalue la perte que pourrait occasionner cette dépendance en matière de culture ou d'économie, quand on sait l'importance de la musique en matière d'intégration sociale ou d'accomplissement de la personnalité, l'on est en droit de se demander s'il ne serait pas judicieux de retourner aux mécanismes fondamentaux de la musique traditionnelle que sont la potentialité ou la polyvalence. Ne portent-ils pas en eux les germes d'une politique musicale qui soit à la fois originale, accessible au plus grand nombre et disposée à la rencontre des cultures ?

## **II. Vers une politique musicale autonome et originale**

Il est possible de déduire du parcours effectué supra des axes majeurs d'une politique de la musique au Gabon. Bien que ces axes soient nombreux et de natures différentes, nous en avons retenu trois, choisis pour leur caractère « concret » et aisément réalisable : programme d'animation scolaire, création d'un artisanat utilitaire et valorisation de l'environnement. Attendu que nous ne faisons qu'en tracer les lignes et que ces propositions pourraient être reprises et développées dans un autre cadre par l'auteur ou par un tout autre continuateur.

### **II.1. Animation scolaire**

Il est curieux en effet qu'un pays comme le Gabon reste assujéti théoriquement au programme français en matière d'enseignement musical, alors que la majorité des établissements primaires et secondaires ne parviennent pas à assurer cet enseignement. Les raisons émises par les pédagogues sont invariablement les mêmes : « *défaut de structures adaptées, de formateurs qualifiés et d'instruments de qualité...* » Certes, comment doter l'ensemble des établissements du pays, chaque classe de brousse à l'effectif pléthorique et fluctuant, de flûtes traversières, de guitares espagnoles, de pianos, sinon de simples orgues électroniques ? La réponse est forcément ailleurs et relève d'une acceptation de l'existant en

---

<sup>18</sup> Geneviève DOURNON, *Guide pour la collecte des musiques et instruments de musique*, Paris, UNESCO, Coll. « Mémoire des peuples », 1996, p. 29. Les batteurs fang utilisent de plus en plus des fûts usagés ou des casiers de bouteilles en guise de tambour d'appoint.

matière de musique. Il est possible de palier aux carences relevées plus haut en tirant partie du patrimoine légué par la tradition orale. Pour l'insertion de nos musiques traditionnelles dans les écoles, point n'est besoin de spécialistes hautement qualifiés, on pourra se suffire à l'occasion de quelques intervenants extérieurs. Les enseignants peuvent eux-mêmes en maîtriser les techniques rudimentaires afin de les transmettre aux élèves. Il faut envisager à la longue (ou dans l'immédiat) la confection de petits manuels qui présenteront de façon analytique la fabrication des instruments, leur conformation, leur fonction dans la culture ainsi que les techniques élémentaires de jeu.

Les bénéfices d'une telle option sont autant manifestes qu'ils sont de différents ordres. D'un point de vue économique, le recours aux savoirs traditionnels constitue l'objection directe à l'argument budgétaire qui a toujours contrarié la mise en œuvre d'une politique nationale de la musique. Plus de problème de coût, d'accessibilité (acheminement depuis l'Europe), de médiation (vendeur, fournisseur), plus de problème d'entretien. Un piano droit de qualité moyenne, par exemple, impose à lui seul un environnement climatisé, une rubrique d'entretien et d'accordage, un service de sécurité, etc. Au contraire d'un jeu de bouteilles flûtées qui demande l'unique effort de les ramasser et de les nettoyer...

Le recours au génie créateur traditionnel en même temps qu'il rend l'élève (sinon la structure scolaire) autonome, en fait surtout un créateur, un producteur et non un simple consommateur. En exerçant sa potentialité, il met en œuvre sa créativité, ses capacités d'adaptation et transforme sa perception de l'existence. Il devient alors responsable de son présent et de son devenir, dans la mesure où il est appelé à les construire lui-même. C'est un plus dans l'acquisition de l'autonomie qui va de paire avec l'extension de la mondialisation. Eviter la dépendance technologique, matérielle, idéologique qui favorise la rareté et la sclérose. Il est remarquable aujourd'hui, que dans les concessions librevilloises, la musique soit issue de transistors ou de chaînes hi-fi, alors qu'un incontestable potentiel sommeille en chaque habitant. Faute de l'actualiser, en l'absence de « *piles* » ou de « *courant* », la torpeur s'installe et les cœurs nourrissent l'aigreur.

On en déduit un autre impact majeur de la potentialité musicale, elle représente une source de partage communautaire indiscutable. Les musiques occidentales fondées sur le classicisme favorisent la privatisation, la confiscation, l'élitisme. Quelles que soient les dénégations apportées, un instrument comme le piano reste l'apanage d'une certaine catégorie sociale et la musique, surtout la « *grande* » musique, s'expose - se « *vend* » - dans des alcôves privées, interdites aux non-initiés, c'est-à-dire aux pauvres :

“ *L'Occident a choisi de séparer la création sonore du corps, d'enfermer la musique dans un espace particulier, comme le théâtre, de mettre le public à l'écart et silencieux. [...] L'huis clos du concert a concentré le talent et le génie* »<sup>19</sup>.

Avec la logique de la potentialité, exit le huis-clos, exit l'exclusivité. Du moment que chacun est capable de saisir un objet et de le contraindre à sa fantaisie, chacun est dépositaire de la musique, chacun en est le bénéficiaire. La musique traditionnelle, en tant que potentiel, échappe ainsi à la perversion de l'élitisme qui guette les professions modernes de la musique (concertiste, luthier) et qui participe d'une logique de fracture sociale et du mercantilisme.

## **II.2. Création d'un artisanat utilitaire**

Autrement, l'insertion de la musique traditionnelle en milieu scolaire peut être subordonnée à la mise en place d'un artisanat dynamique, préalable à la constitution de petites et moyennes entreprises. Indépendamment des conditions juridiques et financières qui fondent de telles structures, il nous faut insister sur l'importance de cet artisanat pour la sauvegarde de savoirs ancestraux et pour l'insertion sociale de certaines catégories marginalisées. A l'image de ce qui se fait dans certains pays d'extrême Orient (Laos), ou de ce qui se fait au Gabon dans d'autres domaines (pierre de Mbigou, sculpture sur bois, natte, etc.), il est possible d'intensifier

---

<sup>19</sup> Jacques DUVIGNAUD, « L'énigme », avant propos à l'ouvrage *Les musiques du monde en question*, Paris, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, N°11, Babel, 12.



la maîtrise de certaines techniques, de certaines essences (bambou de chine, palmier-raphia, etc.) pour asseoir de véritables industries musicales, respectueuses du génie traditionnel et de notre environnement naturel.

### II.3. La valorisation de l'environnement

Autant l'insertion de la musique à l'école suppose la mise en place d'un artisanat utilitaire autant ce dernier passe par une valorisation systématique de l'environnement qui l'intègre. Rien de plus normal en somme ! Une des lois les plus évidentes de la nature humaine est la loi dite de l'économie des moyens, selon laquelle toute personne rechigne à chercher au loin ce qu'elle a à portée de main. Dans ce sens, une politique harmonieuse de la culture au Gabon ne peut se priver de la richesse que lui offre son environnement immédiat. La forêt, par exemple, avec ses nombreuses essences, ses nombreuses espèces animales et ses richesses minérales, constitue une banque inépuisable pour l'artisan avisé. Le retour aux savoirs traditionnels est forcément l'occasion d'une redécouverte, de ce milieu originel et le fondement d'une politique de développement durable. Fabriquer des instruments à partir des matériaux naturels, c'est renouer avec les mythologies et les croyances primordiales, c'est revenir à un système de représentation du monde qui avait jadis l'homme et la communauté pour centre et pour priorité.

De même, sans forcément cautionner les politiques industrielles de pollution et de déjection, il est possible d'adapter le génie musical à la réalité synthétique et désincarnée qui menace les cités modernes. L'ingéniosité traditionnelle peut contribuer à un recyclage ou à une vitalisation des déchets en leur conférant une portée musicale inédite. Ce pourrait être l'occasion d'exporter nos savoirs et de contribuer à une « *réchauffement* » des valeurs morales. Dans le monde des HLM, des cités-dortoirs, des mégapoles futuristes, ce pourrait être un acte de vie que de faire chanter le polystyrène et de faire entendre à travers l'asphalte l'ancien bruissement des feuilles sur les branches.

### Conclusion

Un des plus récents lecteurs de Marcel Mauss, résume ainsi la pensée du « *Maître* » : « [...] si le détour est nécessaire pour saisir le don en tant qu'atmosphère dans laquelle nous baignons sans nous en apercevoir, c'est non seulement qu'il y a un oubli du don, mais que cet oubli même revêt une fonction essentielle : il est la marque de la logique symbolique que le don met en oeuvre, logique... proprement inconsciente, non pas simplement au sens où elle est voilée, mais au sens où son voilement est la condition même de son effectivité »<sup>20</sup>.

Incontestablement, ces propos, qui s'appliquent aussi bien au don qu'à l'artisanat ou encore à la musique, illustrent les rapports profonds qu'entretiennent en tous lieux la pensée moderne avec ses sources archaïques. Rapports d'atavisme donc qui prennent toute leur ampleur en Afrique où la coexistence physique des deux univers est susceptible de remettre en cause le présupposé d'ascendance et de legs inconscient. C'est probablement ici le lieu de la séparation radicale entre l'oralité à l'africaine et la culture de la modernité occidentale. Dire que l'archaïque est un « *passé toujours réactivé, strate fondamentale de la socialité dont l'oubli est paradoxalement nécessaire au fonctionnement présent* », c'est nier qu'en Afrique le passé coexiste avec le présent, que les Vivants commercent ouvertement avec les Morts.

L'Afrique ne peut se départir d'une conscience active de son passé dans la mesure où ce dernier lui prête les raisons et les moyens de son accomplissement. La musique africaine en Afrique ne pourra retrouver ses vertus, son dynamisme et son caractère indivis que si elle renoue avec les mécanismes fondamentaux que sont la potentialité et la polyvalence. Et la tâche particulière de rendre ce passé vivant revient d'abord à l'ethnomusicologue africain, pour lequel tout acte scientifique est aussi le moyen d'affirmer son existence et celle de sa Communauté. C'est tout le sens de l'héritage légué par Cheikh Anta Diop :

---

<sup>20</sup> Bruno KERSANTI, *Marcel Mauss. Le fait social total*, Presses Universitaires de France, Collection "Philosophies", 1994, p. 120.

*Les intellectuels doivent étudier le passé non pour s'y complaire, mais pour y puiser des leçons ou s'en écarter en connaissance de cause si cela est nécessaire. Seule une véritable connaissance du passé peut entretenir dans la conscience le sentiment d'une continuité historique, indispensable à la consolidation d'un état multi-national<sup>21</sup>.*

### **Bibliographie de référence**

BALANDIER, Georges, *Afrique ambiguë*, Paris, Presses Pocket, 1957, 380 p.

DOURNON, Geneviève, *Guide pour la collecte des musiques et instruments de musique*, Paris, UNESCO, Coll. « Mémoire des peuples », 1996, 152 p.

DUVIGNAUD, Jacques, « L'énigme », avant propos à l'ouvrage *Les musiques du monde en question*, Paris, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, N°11, Babel, 1999, pp. 11-14.

GIDE, André, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1927et 1928, 554 p.

KARSANTI, Bruno, *Marcel Mauss. Le fait social total*, Presses Universitaires de France, Collection "Philosophies", 1994, 128 p.

LE BOMIN, Sylvie, *Musique Batéké, Mpa Atege, Gabon*, Paris, Sépia, 2004, 127 p.

OBIANG, Ludovic, *Spécificité de la musique traditionnelle gabonaise* in [www.ccfgabon.org/festivalcordes](http://www.ccfgabon.org/festivalcordes).

PEPPER, Herbert, « Derniers messages de l'Oralien », in *Ethiopiennes* n° 5, janvier 1976, pp. 87.

SALLEE, Pierre, *L'arc et la harpe. Contribution à l'histoire de la musique du Gabon*, thèse de doctorat, Université de Paris-X Nanterre, 1985.

- « Richesse et diversité. Les musiques traditionnelles d'Afrique et leurs instruments », in *Cahiers de Musiques Traditionnelles, De bouche à oreille*, Genève, Georg éditeur, 1988, pp. 165-176.

SIMENON, Georges, *Le coup de lune*, Paris, Presses de la Cité, Le livre de poche, 2003, 189 p.

---

<sup>21</sup> Cheikh Anta DIOP, *L'unité culturelle de l'Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, p. 9.