

**Université de Montréal**

**Étude du syncrétisme de l'*assiko* à travers le geste et le foyer socioculturel  
d'un guitariste Bassa.**

**par Luke Fowlie**

**Département de Musicologie , Faculté de Musique.**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maitrise en musicologie, option  
ethnomusicologie.

21 Aout 2015

Copyright, Luke Fowlie, 2015.

## Resumé

This master's thesis is concerned with the role of musical gesture in the development of musical styles that have become syncretic. It seeks to define in detail the popular guitar style of *assiko*, particular to the Bassa of Southern Cameroon, as represented internationally by the guitarist and traditionally initiated percussionist, Atna Njock. Through a dialogic and participative approach, the techniques that underlie *assiko* guitar playing are explored by comparison with European, African American, and African examples. The influences that define Atna's playing are contextualized within Bassa culture, with its troubled history of colonial and missionary influence, and elaborated by an account of his particular musical philosophy (or spirituality) and background.

The participatory approach provides an emic perspective, meaning internal to the culture, of *assiko* playing technique and structure while subjecting the musician's statements to our own analytical scrutiny. The comparison with the various percussion instruments on which Atna was initiated demonstrates how these instruments shaped his guitar playing. His role as "guarantor" of Bassa musical tradition underlies his approach to music, which manifests as a particular concern for "authenticity" in the reproduction of the rhythms of a given musical "language". His connection to Bassa culture is ultimately expressed through his reproduction of the playing style of his *master*, originator of modern *assiko*, Jean Bikoko "Aladin". Atna's particular contribution to Bikoko's guitar technique is conceived as adding to the ancestral lineage. An analysis of a current *assiko* piece from Atna's most recent album demonstrates how his incorporation of "modern" styles reflects traditional processes of incorporating foreign cultural elements.

**Key words:** musical gesture, syncretism, *assiko*, Bassa, guitar.

Ce mémoire porte sur le rôle du geste musical dans le développement de styles musicaux devenus syncrétiques. Il s'attarde à définir dans le détail le style de guitare populaire *assiko* propre aux Bassa du Cameroun du Sud lequel est représenté internationalement par le guitariste et percussionniste traditionnel Atna Njock. Grâce à une approche dialogique et participative, les techniques du jeu *assiko* sont explorées et comparées à des exemples de jeu de guitare européenne, afro-américaines et africaines. Les influences qui définissent le jeu d'Atna découlent de la culture Bassa et de son histoire marquée par l'influence coloniale et missionnaire, mais sont aussi alimentées par la «philosophie» (voire la spiritualité) et le passé musical de l'artiste.

L'approche participative fournit une perspective émique, c'est-à-dire interne à la culture, de la gestuelle et de la structure du jeu *assiko* même si nous confrontons les propos du musicien à notre propre regard analytique. La comparaison avec divers instruments de percussion auxquels Atna a été initié montre comment ceux-ci ont forgé son jeu guitaristique. Son rôle de « garant » de la tradition musicale Bassa influence son approche et se manifeste par une préoccupation particulière pour l'« authenticité » dans la reproduction des rythmes d'un « langage » musical donné. Ses liens avec la culture Bassa, s'expriment notamment par le biais de sa reproduction du style de jeu de son maître, Jean Bikoko « Aladin ». La contribution particulière d'Atna à la technique de guitare de Bikoko est comprise comme un ajout à la lignée ancestrale. Une analyse d'un morceau du répertoire *assiko* issu du plus récent album d'Atna illustre d'ailleurs comment son incorporation de styles « modernes » reproduit les processus traditionnels en intégrant des éléments culturels étrangers.

**Mots-clés:** geste musical, syncrétisme, *assiko*, Bassa, guitare.

# Tables des Matières

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre 1</b>	
La gestuelle du jeu de la guitare en Afrique : perspective comparative .....	7
Introduction .....	7
<b>1. Une brève histoire des origines de la guitare en Afrique Sub-Saharien</b> .....	8
1.1 La guitare Kru .....	8
1.2 La guitare « sèche » .....	10
<b>2. La guitare et le mouvement : son vocabulaire gestuel</b> .....	12
2.1 Morphologie de la guitare et caractéristiques anatomiques des doigts .....	14
2.2 Techniques de la guitare classique .....	16
2.3 Techniques afro-américains « folk- blues » .....	24
2.4 Les techniques de guitare « africaines » : le spectre d'influences urbaines et rurales, traditionnelles et modernes .....	34
2.4.1 Les styles de guitare katanga .....	34
2.4.2 Styles de guitare kenyan .....	37
2.4.3 Le style <i>maskanda</i> de la guitare « zulu » .....	38
2.4.4 La guitare mandingue et celle du Sahel .....	39
<b>3. La guitare électrique en Afrique : nouveaux enjeux</b> .....	43
3.1 La guitare électrique au Zaïre (République démocratique du Congo) .....	44
3.2 La guitare électrique dans l'ère postindépendance en Guinée et Mali .....	46
3.3 La guitare et le Mbira de Zimbabwe .....	47
Conclusion .....	52

## Chapitre 2

Atna Njock et les Bassa de Cameroun .....	54
Introduction .....	54
<b>1. Les Bassa de Cameroun .....</b>	<b>55</b>
1.1 Origines et territoire .....	55
1.2 Histoire politique : Impact du colonialisme et du christianisme dans les régions Bassa .....	56
1.3 Ruben Um Nyobe et l'Union des Populations de Cameroun .....	62
1.4 Les systèmes traditionnels de pouvoir social et spirituel des Bassa .....	64
1.5 Musique et danse traditionnelle des Bassa .....	72
<b>2. Atna Njock : son univers musical .....</b>	<b>74</b>
2.1 Initiation et formation .....	74
2.2 L'influence des Pygmées .....	76
2.3 Formation à la guitare .....	78
2.4 L'influence occidentale .....	84
<b>3. Musique, parole et mouvement .....</b>	<b>81</b>
Conclusion .....	91

## Chapitre 3

Les syncrétismes de la musique <i>assiko</i> : une question de gestuelle .....	92
1. Les origines d' <i>assiko</i> .....	93
1.1 L' <i>aşikò</i> nigérien .....	94
1.2 L' <i>assiko</i> camerounais .....	96
1.3 L' <i>assiko</i> de Jean Bikoko .....	98
<b>2. Les éléments musicaux et la danse .....</b>	<b>100</b>
2.1 La <i>clave</i> .....	102
2.2 La danse <i>assiko</i> .....	104
2.3 Le déroulement typique de l' <i>assiko</i> .....	108

2.4 Le chant .....	116
<b>3. Le vocabulaire gestuel et harmonique du jeu de la guitare <i>assiko</i></b> .....	117
3.1 Le jeu de Jean Bikoko .....	118
3.2 Le jeu d’Atna Njock .....	122
3.2.1 L’influence des instruments de percussion .....	123
<b>4. Assiko actuelle : Analyse de la pièce Assiko, <i>Goutte d’eau</i></b> .....	128
Conclusion .....	133
<b>Conclusion</b> .....	135
<b>Bibliographie</b> .....	140

### Liste des Figures.

Fig. 1 Clave assiko Bassa .....	102
Fig. 2 Clave assiko Bassa : Les deux mains .....	103
Fig. 3 Clave Assiko Eton .....	104
Fig. 4 Bog Bes .....	111
Fig. 5 Pont et Bog Bes .....	112
Fig. 6 Ntumbu Bikoko .....	113
Fig. 7 Pont et Ntumbu .....	113
Fig. 8 Majo « <i>Blues</i> » .....	115
Fig. 9 Jean Bikoko <i>Bi Pom Bi Nol Sara</i> .....	120
Fig. 10 Improvisation <i>Bi Pom Bi Nol Sara</i> .....	122
Fig. 11 Bog Bes 2 .....	124
Fig. 12. Bog Bes : <i>Goutte d’Eau</i> .....	124

## Tableaux

1. Position de la main droite, technique classique .....	149
2. Position de la main gauche, technique classique .....	149
3. Position de la main droite, style <i>Piedmont</i> .....	150
4. Position de la main gauche, style <i>Piedmont</i> .....	150
5. <i>Le College Libamba</i> .....	151
6. Atna Njock, pendant ses études au college .....	151
7. Jean Bikoko: position de sa main droite .....	152
8. Atna Njock: position de sa main droite .....	152
9. Paroles de <i>Goutte d'Eau</i> .....	153
10. « Aide pour lire la langue Bàsàa » (i Bòló, 2011) .....	153

## Annexes

<b>Annexe I</b> .....	154
Les accords communs de la première position et explication du système de tablature	
<b>Annexe II</b> .....	156
<i>Abana kili, mi dai-o</i> (transcription en Schmidt (2010) [Audio 1]	
<b>Annexe III</b> .....	157
Carte de pays Bassa (Njock 1979).	
<b>Annexe IV</b> .....	158
<i>Give me good fish, Water of the Barrage</i> – P.E. Njock.	
<b>Annexe V</b> .....	159
Transcription de <i>Goutte d'Eau</i> .	

## Matériels audiovisuels

### Audio

1. Extrait de guitar Kru - *Abana kili, mi dai-o* (Interprété par Luke Fowlie de la transcription en Stone (2010) [Annexe II])
2. *Puzzle effects* : Comparaison entre de versions de la chanson *Masanga*.
3. Clave Assiko Bassa
4. Comparaison des vocables des claves assiko Bassa et Eton.
5. Jean Bikoko, *Bi Pom Bi Nol Sara* – Introduction
6. Jean Bikoko, *Bi Pom Bi Nol Sara* – Improvisation
7. Atna Njock - *Goutte d'Eau*. (i Bolo, 2011)

### Vidéos

1. Préparation en alternance des doigts en technique classique
2. Jeu des arpèges: préparation séquentielle
3. Jeu des arpèges: préparation simultanée
4. Mouvement du pouce: technique classique
5. Jeu de tierces: classique vs *folk blues*
6. «Root progression» / utilisation du pouce de la main gauche.
7. «Cross finger technique».
8. Une présentation de la guitare assiko en contexte (Voir le site <http://bolboart.com/> - section *À Découvrir*)
9. Voyage dans le rythme Assiko.

## Introduction

Ce mémoire de maîtrise porte sur le répertoire de la musique *assiko* à travers l'étude du jeu d'un guitariste initié et lié tout spécifiquement à ce style. Associé historiquement à un rite de guérison chez les peuples Bassa du sud-ouest du Cameroun, l'*assiko* est une musique dansée qui s'est modernisée en plusieurs étapes jusqu'à l'introduction des instruments électriques. Pendant le XXe siècle, la guitare était un instrument qui a exercé une importante influence et est apparu comme instrument emblématique dans le cadre de divers mouvements sociaux. Sur le continent africain, l'instrument a constitué un médium privilégié pour bien des créations musicales qui ont été dans plusieurs cas des résultantes directes des bouleversements politiques et sociaux de l'ère de l'indépendance. La guitare dans la musique *assiko*, est aussi un résultat de ces mêmes processus. Neanmoins, ce style se distingue par son exécution extrêmement rapide et rythmée. De plus, le jeu du guitariste démontre des liens intéressants entre la danse, le chant et les instruments de percussion qui font traditionnellement partie du rituel que cette musique accompagne.

Le musicien que j'ai choisi d'étudier, le Camerounais-qubécois Atna Njock, est un « terrain » de recherche idéal pour l'exploration du phénomène syncrétique qui entre nécessairement en ligne de compte dans une telle création de répertoire. Atna est multi-instrumentiste et initié aux musiques de tradition orale de son peuple Bassa et de celles de certaines tribus pygmées du sud du Cameroun, étroitement liées à ce dernier. Depuis 1990, il vit à Montréal et gagne sa vie en tant que guitariste, percussionniste et professeur de guitare. Son style de jeu à la guitare est né d'un mélange d'influences occidentales et afro-américaines associée à un respect profond pour sa culture d'origine ainsi que le désir de maintenir un lien avec sa tradition. De cela résulte, sur le plan esthétique, un métissage de divers styles d'origine camerounaise et d'idiomes occidentaux liés au jeu même de cet instrument à cordes très populaire. La compréhension de la façon dont Atna Njock incorpore les éléments occidentaux à sa propre tradition déjà métissée permet de décortiquer les diverses influences qui composent la musique hybride qui fit sa réputation à Montréal, à savoir le répertoire dit *assiko* et par la même de mieux apprécier ce dernier.

## **Problématique**

Dans ce mémoire, nous prendrons cet instrument comme point central de notre travail pour identifier comment le syncrétisme musical peut se manifester, tout particulièrement à travers le geste et donc la technique de jeu de l'instrumentiste. Comme la musique de guitare *assiko* des Bassa est devenue populaire pendant une période de bouleversement politique et social, et ces changements ont engendrée diverses musiques hybrides, nous tenterons de comprendre le contexte sociopolitique à l'origine des divers syncrétismes qui ont formé cette musique. On visera ensuite le syncrétisme au niveau du musicien individuel pour voir comment son geste est impliqué dans ce processus.

## **État des lieux : La technique de jeu de guitare en Afrique**

La diversité des styles de guitare populaires dites *hybride* ou *syncrétique* que cet instrument a provoquée dans toute l'Afrique des années 50 a été, à l'époque, largement ignorée par le domaine naissant de l'ethnomusicologie qui s'intéressée largement au musique « purement » traditionnelle. Cette position parmi les chercheurs africanistes s'est graduellement renversée pendant la deuxième moitié du XXe siècle avec la reconnaissance que ces nouvelles musiques urbaines reflètent des processus sociaux importants et sans précédents. Un des premiers chercheurs à documenter les musiques de guitare du continent africain fut Hugh Tracey (1972, 1973, 2000), qui, grâce à son studio d'enregistrement mobile, a compilé un vaste catalogue d'enregistrements de guitare d'Afrique orientale, australe et centrale dans les années cinquante et soixante. De ses enregistrements du guitariste congolais, Jean Bosco Mwenda sortit la chanson « Masanga », le premier succès international de la musique populaire africaine qui a déclenché une vague d'intérêt parmi les ethnomusicologues africanistes et les guitaristes amateurs occidentaux. Les premières analyses détaillées furent menées par David Rycroft qui a produit deux séries de transcriptions des pièces de Mwenda. Dans ses deux monographies, Rycroft (1961, 1962) a tenté de ressortir les aspects syncrétiques de cette musique et de l'approche personnelle de Mwenda. Kubik s'est inspiré de ces œuvres pour en produire un essai, en allemand, sur la dispersion de ces nouveaux styles de guitare sur le continent (1964).

Ces dernières décennies, l'histoire de la guitare en Afrique a été bien mieux connue grâce à des articles publiés par Kayes (1997) et Schmidt (1997), qui notent que l'absence de toute association ethnique ou culturelle précise était un facteur important de son adoption par diverses traditions musicales locales (1994 : 5). Ce phénomène d'intégration d'un instrument étranger au sein d'une tradition musicale de longue durée a également été documenté par Charry (1994, 2001) dans son étude de la musique mandingue de la région du Sahel de l'Afrique de l'Ouest où il a démontré le rôle qu'a joué la guitare dans la négociation des concepts de traditions et modernité entre lesquels on percevait une certaine fluidité. Une étude du rôle de la guitare dans les syncrétismes des styles populaires urbains fut fournie par Waterman (1990) qui analyse le style populaire nigérian, *jùjú*, dont l'instrument essentiel est la guitare. Il part de la définition du syncrétisme offerte par Herskovits comme « the tendency to identify those elements in [a] new culture with similar elements in the old one, enabling the persons experiencing the contact to move from one to the other and back again, with psychological ease (1966 :57-58, cité en Waterman *ibid*, p.9) et qui comprend que « *people, not musics or cultures, accept or reject new ideas and practices* » (*ibid*). Waterman donne donc une valeur essentielle au discours et aux pratiques de l'individu dans la compréhension de l'incorporation des éléments syncrétiques qui forment un style musical. Il note aussi que ces processus de métissages ne sont pas toujours exprimables par le musicien et qu'ils peuvent perdurer à travers ses « habitudes psychomotrices » (*ibid* : 7).

Kubik (1979) fut le premier ethnomusicologue qui s'intéressa à la gestuelle du jeu de guitare en Afrique en identifiant « *the two finger African guitar picking technique* » caractérisé par l'utilisation du pouce et de l'index de la main droite. Cette technique de jeu était essentielle à la performance de la guitare « africaine », et recouvrait un aspect qui n'avait pas été saisi à l'époque par les guitaristes occidentaux qui tentaient de jouer ces pièces avec la gestuelle de la guitare « classique » occidentale. Bien qu'il reconnaisse également le rôle d'une technique de jeu particulière susceptible de reproduire les styles de guitare africaine de l'époque, son manque de détails particuliers donne l'impression que la technique d'attaque sur l'instrument est uniforme en Afrique et donc obscurcit l'importance des variations locales. Ces « détails » techniques sont souvent difficiles à percevoir pour l'observateur et comme le note Baily (1985 : 257), leurs verbalisations posent souvent un défi à ceux qui les maîtrisent. Ce n'est donc pas surprenant que

les travaux les plus complets qui visent les techniques de guitare aient été produits par des amateurs de la musique de guitare africaine de l'époque qui ne possédaient pas nécessairement une formation musicale dans un contexte académique. Low (1982a, 1982b, 2007) a produit d'excellentes oeuvres qui démontrent les spécificités de la gestuelle des guitaristes du Congo et du Kenya pendant la période post coloniale à travers des interactions directes avec les guitaristes de renommés de la période. Eyre (2000, 2002) a produit un livre sur le célèbre guitariste mandingue Djeli Madi Tounakra ainsi qu'une méthode qui offre un recensement des styles de guitare africaine les plus populaires. Parmi les ethnomusicologues, le domaine de l'interaction cinétique entre le geste instrumental et la morphologie des instruments à cordes a été abordé par les publications de Baily (1977, 1992a, 1992b, 2001) qui a souligné le besoin des études comparatives transculturelles des techniques de jeu de la guitare. Cette lacune était partiellement comblée par des études de nature sociologique (Bennet et Dawe, 2001 ; Dawe 2010 ; Waksman, 1999) qui traitent des aspects socioculturels qui ont fait de la guitare un "*instrument of global performance*" (Dawe, 2010 : 177).

Afin de fournir une base de comparaison des fondements techniques du style de guitare *assiko* comme représenté par Atna Njock, notre étude se concentrera sur les styles de guitares dont la technique est basée sur l'emploi des attaques séquentielles de plusieurs doigts (typiquement de la main droite), ce qui est connu généralement comme *finger picking*. La guitare classique et les styles de guitare afro-américaine partagent cette approche de base, chacune possédant des idiosyncrasies particulières reliées aux contextes culturels dans lesquels elles ont été développées et qui ont à leur tour influencé l'esthétique spécifique des instrumentistes. Les spécificités techniques derrière ces styles ont été largement analysées et diffusées.

Les fondements de la technique de la tradition de la guitare « classique » occidentale sont construits à partir des manuels des maîtres du 19e siècle (Aguado, 1843 ; Sor, 1830 ; Giuliani, 1812) et plus récemment, ont été synthétisés dans les œuvres influentes de Shearer (1996, 2000) et Tennant (1995). Les styles et techniques de jeu des guitaristes afro-américains de la première moitié du XXe siècle furent documentés par Cohen (1996), Driver et Baily (1992). Il faut aussi reconnaître les efforts des guitaristes et pédagogues Perlman (1980, 1985) et Grossman (1995, 2007, 2008), ce dernier ayant publié plusieurs collections de transcriptions de ces styles qui

incluent un rassemblement des vidéos des guitaristes « *fingerstyle* » produit par Kubik (2003) et une vidéo pédagogique de Low (2007).

## **Méthodologie**

Notre étude de la guitare *assiko* utilisera donc une approche dialogique qui consiste en plusieurs entretiens avec Atna Njock et une combinaison avec l'observation participative (Baily 2001) où nous avons appris à jouer le style *assiko*. Notre propre formation de guitariste classique et notre apprentissage des divers autres styles d'origines africaines et afro-américaines me confère un certain avantage pour approcher et étudier les spécificités de son jeu. Pour pouvoir procéder à l'analyse du répertoire qui dépasse celui qui est accessible aux débutants de ce style, j'utiliserai des données filmées ainsi que le logiciel *Sonic Visualiser*, qui permet le ralentissement des extraits sonores sans perdre le tempo ou le caractère timbral, afin de pouvoir reconstruire toutes les spécificités de la technique de guitare de Atna Njock. Je comparerai ensuite sa gestuelle à la guitare avec son jeu des divers instruments de percussion de sa tradition musicale.

Le mémoire conclura par une analyse musicale d'une pièce *assiko* récemment enregistrée par Atna Njock, intitulé *Goutte D'eau*. L'analyse aura pour but de décortiquer les aspects *synchrétiques* de la technique de jeu par le biais d'une compréhension des éléments musicaux employés (rythme, harmonie, échelles/mélodie). Nous nous référerons pour cela aux propos de Atna Njock, ainsi qu'à ce que nous connaissons des processus compositionnels et des caractéristiques de la musique Africain compris et documentés par les ethnomusicologues, en feront appel aux études existantes traitant le syncrétisme de la musique populaire urbaine. L'analyse de cette pièce moderne servira aussi à saisir la technique d'attaque particulière qui sous-tend le processus de création ce qui nous permettra de voir comment diverses influences culturelles s'expriment à travers la gestuelle.

## **Plan du mémoire**

Ce mémoire est divisé en trois chapitres. Le premier fait l'état des lieux de jeux de guitare en

Afrique, son introduction sur le continent et sa diffusion. Pour orienter le lecteur dans le monde de la gestuelle de la guitare, suivra ensuite une comparaison générale entre trois regroupements stylistiques qui partagent un type d'attaques qui émane des doigts de la main droite : la guitare « classique » ou « savante » occidentale, les styles afro-américains de la première moitié du XXe siècle, regroupés sous le nom de *folk blues*, et un échantillonnage de styles *fingerstyle* qui ont resurgi en Afrique dans les années quarante à soixante. La dernière section présentera la continuité de ces derniers styles africains avec l'introduction de la guitare électrique, en les contextualisant parmi les divers enjeux politiques et sociaux qui ont directement favorisé le développement et l'usage de cet instrument.

Le deuxième chapitre présente le foyer d'Atna Njock. Il situera ce dernier parmi le peuple Bassa du Cameroun, en présentant sa culture d'origine avec une emphase sur l'expérience du colonialisme européen et l'histoire particulière de résistance du peuple bassa contre les autorités coloniales françaises, ce qui a influencé considérablement le développement de la musique *assiko*. On présentera ensuite Atna Njock, son histoire et son expérience comme musicien initié, sa philosophie personnelle et sa conception « linguistique » de la création musicale.

Le troisième chapitre analysera le répertoire *assiko*. Il présentera ses origines parmi les musiques populaires qui furent développées sur la côte ouest de l'Afrique. On verra qu'il fut un style partagé par diverses ethnies connexes du sud du Cameroun. Ensuite, on procédera à une analyse de ses éléments musicaux, de ses structures et de ses liens avec les formes de danses traditionnelles. Dans les dernières sections, on fera une analyse du jeu de guitare *assiko* d'Atna, en comparaison avec celui de son maître Jean Bikoko. Nous examinerons aussi son jeu aux instruments de percussion auxquels il fut initié et les comparerons à son jeu de guitare avant de procéder finalement à l'analyse de *Goutte d'Eau*.

Enfin, nous élaborerons une conclusion qui offrira une définition de la musique *assiko* en tenant compte de sa signification particulière et son histoire politique et sociale dans la culture des Bassa de Cameroun et verrons en quoi les innovations gestuelles dans le jeu de la guitare *assiko* ont contribué à la démarche de ces derniers.

## Chapitre 1

### La gestuelle du jeu de la guitare en Afrique : perspective comparative.

#### Introduction

Bien qu'elle fut souvent rejetée de par son association à une « classe inférieure », la guitare a propulsé la musique africaine à l'échelle mondiale. À travers son passage d'instrument étranger à indigène et celui de sa forme acoustique à électrique, la guitare a reflété des tendances sociales plus larges et, à bien des égards, fonctionne comme trace sonore des développements politiques et économiques qui ont façonné les sociétés africaines du dernier siècle. Pourtant, on n'accorde pas souvent l'attention qu'il conviendrait à ce phénomène important.

En Afrique, la guitare a survécu comme « traducteur » ou transmetteur de langages musicaux locaux qui ont été combinés aux influences extérieures ou qui ont été remis en circulation afin de produire une diversité importante de formes musicales qui s'avèrent hybrides.

À travers la compréhension de la morphologie de la guitare, en comparant diverses techniques de jeu, nous devrions être en mesure de fournir dans la recherche que nous proposons ici une analyse du processus de syncrétisme, donnant ainsi une perspective sur les négociations musicales des musiciens africains restés au pays ou ayant migré ailleurs, dans un paysage de plus en plus mondialisé.

Comme la guitare présente une morphologie relativement stable, l'analyse de son jeu nous permettra de mesurer les collisions culturelles par un biais kinésique, car ce sont les mouvements imaginés et ou créés par le joueur qui sont une distillation à la fois du bagage culturel et de l'expérience personnelle. Une comparaison interculturelle entre les différentes approches des styles de *fingerpicking* à la guitare devrait aider à familiariser le lecteur à un certain vocabulaire de gestes et à fournir une base de connaissances qui lui servira dans l'exploration du style de guitare *assiko*.

## 1. Une brève histoire des origines de la guitare en Afrique Sub-Saharien

Bien que sa classification comme cordophone de type luth (Hornbostel, Sachs 1961) permette de tracer sa lignée africaine jusqu'en Égypte, et ce, dès le <sup>XVI<sup>e</sup></sup> siècle av. J.-C., l'histoire de la forme moderne de la guitare sur le continent est difficile à cerner. Il est admis qu'une multitude d'instruments de différentes tailles ressemblant à des guitares et présentant un nombre de cordes similaire à celui des guitares ont probablement été apportés sur la côte occidentale africaine par des explorateurs portugais au <sup>XII<sup>e</sup></sup> siècle, mais aucune preuve irréfutable n'existe avant la fin du <sup>XIX<sup>e</sup></sup> siècle. Les nombreux contes de missionnaires et de voyageurs qui mentionnent l'instrument ne sont pas toujours fiables en raison de l'utilisation du terme pour désigner une multiplicité de cordophones indigènes. La guitare telle que nous la connaissons aujourd'hui, dans sa forme classique ou « Espagnole », a atteint son zénith morphologique au cours du <sup>XIX<sup>e</sup></sup> siècle. À cette époque, sa présence sur le continent était principalement associée aux missionnaires et aux agents coloniaux, mais aussi aux immigrants non européens des pays d'Amérique du Nord et du Sud. C. Waterman fait remarquer que la guitare a été apportée au Nigeria par des immigrants brésiliens et cubains (1990), ce qui aurait plus tard influencé le développement de divers styles de musique populaire dans ce pays. L'influence des États-Unis fut également présente à cette période ; des troupes de ménestrels afro-américaines ont effectué des tournées en Afrique du Sud, en apportant la guitare et le banjo. L'immigration d'Afro-américains et d'Afro-caribéens au Libéria a également eu un rôle important dans la diffusion de la guitare sur le continent.

### 1.1 La guitare Kru

Dans sa monographie, *Kru Mariners and Migrants of the West African Coast* (1998), Schmidt accorde le crédit du développement des styles de guitare populaire africaine à une ethnie d'origine libérienne, les Kru, reconnus historiquement pour leur résistance à l'incursion coloniale et leur propension pour le travail maritime. Leurs déplacements de ports en ports sur la côte ouest d'Afrique ont contribué à répandre une sorte de proto-musique populaire africaine, le *palm wine*, qui résonnait de Freetown à Douala et jusqu'à

Congo-Matadi sur la rive du Congo. Née de l'activité économique des villes portuaires coloniales, la musique *palm wine* a pris le nom d'une boisson populaire servie dans les bars côtiers, lesquels fournissaient des lieux de répit et d'animation musicale aux travailleurs marins migrants. Les chants des marins *Kru* possédaient des traits stylistiques de la diaspora africaine et de forts liens à la musique calypso des Caraïbes avec laquelle ils furent souvent en contact. Cette influence est aussi évidente dans les paroles de leurs chansons qui racontent des histoires, fournissent le commentaire et la critique sociale, relient des informations importantes, et leur ont donné une plateforme pour exposer leurs exploits. La portabilité offerte par la morphologie de la guitare a contribué à sa popularité auprès des marins, lesquels ont développé une attaque particulière d'accompagnement qui aurait fortement influencé le jeu de la guitare en Afrique.

La guitare acoustique *folk* telle que fabriquée par la compagnie Martin à la fin du <sup>XIXe</sup> est devenue disponible au Ghana et au Nigeria à partir des années vingt (ibid). Sur cet instrument, les *Kru* ont développé un style appelé par son nom local *Krusbass*. En utilisant uniquement le pouce et l'index de la main droite<sup>1</sup>, les guitaristes *Kru* ont en effet créé un style complexe caractérisé par des lignes imbriquées à partir des accords simples de la position de base [Annexe 1] tout en introduisant des mélodies traditionnelles.

Dans son analyse de l'un des premiers enregistrements d'une chanson *Kru*, *Abana kili, mi dai-o* [Audio 1. Annexe II], Schmidt cite le guitariste et transcripteur Steven Ester qui note : « by using just thumb and index fingers, the player creates a close interlock between upper and lower voices, particularly in the dotted figures,[...]which, to be effective when played in two-finger picking style, required rhythmic precision." (ibid : 379). Schmidt ajoute que « a clear rhythmic pattern is presented then varied, treating the guitar almost as if it were a drum » et elle note les variations subtiles qui accompagnent chaque refrain successif, permettant l'affichage du talent du musicien (ibid).

---

<sup>1</sup>Le banjo a eu une influence important sur les styles de guitare africains et afro-américains. Coolen (1984) note la réintroduction du banjo, lié historiquement à l'*akonting* ou le *xalam* d'origine Sénégalais, comme exemple du cycle de retour des instruments américains d'origine Africaine. Kubik (1994) note l'utilisation d'un banjo chez les jeunes d'Afrique du Sud comme un précurseur du jeu de la guitare. Le Banjo aurait eu un impact sur le développement du ragtime et par la suite, sur les différents styles de guitare acoustique afro-américaine.

Le déclin de l'industrie maritime dans les années 1950 ainsi que l'introduction de la guitare électrique a conduit à un appauvrissement de la musique du Kru (ibid). Néanmoins, l'impact des Kru comme «incubateurs» d'une approche panafricaine du jeu de l'instrument ne devrait pas être sous-estimé. Leur façon d'utiliser l'instrument influencera une multiplicité de formes de musique populaire dans toute l'Afrique et solidifiera une approche gestuelle des musiciens africains dans leurs négociations des nombreux bouleversements culturels et politiques du XXe siècle.

## 1.2 La Guitare « sèche ».

Entre 1940 et la fin des années 1950, la guitare acoustique *folk* est devenue largement disponible en Afrique, propulsant le développement d'une multiplicité de styles de guitare « hybride » qui sont apparus dans pratiquement tous les coins de l'Afrique subsaharienne. L'esthétique de ces styles témoigne des changements culturels et psychologiques qui ont marqué la transition de la vie rurale à la vie urbaine. Des styles locaux furent reproduits sur l'instrument, lesquels empruntèrent à la musique étrangère par le biais de la migration vers les centres urbains cosmopolites. Les musiques africaines et latino-américaines ont été diffusées à travers la radio et les enregistrements, et par les soldats coloniaux qui ont découvert des styles occidentaux au cours de leur expérience à l'étranger. Dans le cas de l'Afrique de l'Ouest, où la guitare a d'abord fait son entrée, la musique originellement influencée par la guitare Kru a continué leur évolution.

Plusieurs styles de guitare acoustique, accompagnés par un son unique percuté sur une bouteille de verre, ont émergé sur le continent, produisant certains des premiers succès panafricains (et dans une moindre mesure, internationaux). Au Nigeria, le style de guitare Kru est fusionné avec des pratiques locales, pour créer les styles populaires hybrides tels que le *Juju*, le *Fuji* et l'*Ashiko*. En Afrique du Sud, le *kwela*, un style fortement influencé par le swing américain, combine la musique populaire du Malawi et de l'Afrique du Sud et s'est propagée partout en Afrique australe et orientale dans les années 1950. Cette musique aurait influencé le jeu de guitare du Zimbabwéen George Sibanda (Tracey 2004), lequel créera une approche unique en mélangeant des techniques

*fingerpicking* et *vamping*<sup>2</sup> (Low 1982b: 8) et a eu une influence répandue en Afrique et particulièrement dans les zones minières de la province zaïroise du Katanga, où plusieurs guitaristes de renommés émergèrent.

La région minière du Katanga du Zaïre du Sud a offert des conditions idéales pour le développement d'une diversité de styles de guitare hybride dans les années d'après-guerre. L'*Union Minière du haut Katanga* fut la motivation économique qui a propulsé ces musiques. Cette *Union* a amorcé ses opérations en 1913, attirant des travailleurs migrants vers les villes du sud du Zaïre. Les conditions de ces villes minières ont engendrées de nouveaux types de « culture de contact », comme le décrit Kubik : « people from various parts of the region came to these centers in search of work. The multiethnic background of these urban or semi-urban melting pots promoted the use of vehicular or trade languages. It was such places that besides other commodities, guitars became available in shops, and it was here that the need arose for entertainment in the workers milieu using a *lingua franca* » (2003:14).

Ces conditions, jumelées à la radiodiffusion et l'industrie du disque local du Zaïre ont entraîné l'apparition des premières vedettes de la guitare africaine, notamment, Losta Abelo, Eduard Masengo et en particulier, Jean Bosco Mwenda. Ces guitaristes ont développé un style populaire visant un public urbain et multiethnique et reflétant les diverses influences modernes et traditionnelles qui les entouraient. Les structures mélodiques et harmoniques traditionnelles de type occidental ainsi que les influences de la musique latine et états-unienne ont été combinées à des textes chantés en Kiswahili ou Lingala. Hugh Tracey fut le premier à enregistrer ces musiciens, sortant plusieurs compilations à une époque où la musique africaine non traditionnelle dite « hybride » a été en grande partie rejetée par les chercheurs en tant qu'objet d'étude sérieuse. Mwenda a eu une immense influence sur le développement de la musique populaire africaine. Sa chanson *Masanga* a été élue la meilleure musique africaine de l'année en 1952 ce qui a lancé sa carrière internationale. Le mouvement revivaliste de la musique *folk* américaine, des années soixante s'est approprié cette chanson qui a été présentée par Mwenda en

---

<sup>2</sup> *Vamping* réfère à une manière de jouer plusieurs cordes à la fois, laquelle correspond avec les styles typiques de jeu avec le plectrum.

1962 au festival de Newport à l'initiative de Pete Seeger. Il enregistra plus de 150 chansons qui ont profondément influencées les prochaines générations de guitaristes électriques zaïrois, dont la musique et les techniques de jeu seront discutées plus bas.

## **2. La guitare et le mouvement : son vocabulaire gestuel**

Les styles de guitare Katanga des années cinquante et soixante et leurs divers rejetons en Afrique de l'Est ont finalement attiré l'attention des ethnomusicologues africanistes, car ceux-ci apparaissent à la croisée des chemins entre la popularité des musiques acoustiques et électriques, ce qui nous donnent une vue plus détaillée du vocabulaire gestuel qui sous-tend leur esthétique respective. Les enregistrements disponibles et l'analyse de ces musiques constituent la base de connaissance de la guitare en Afrique. Ils fournissent également un point de départ pour comprendre les aspects cinétique qui caractérisent les modes de jeu de la guitare.

Au début de années soixante, David Rycroft a revisité les enregistrements de Hugh Tracey et en a produit deux ouvrages d'analyse et de transcriptions, ce qui a largement contribué à ce que ces styles soient, pour la première fois, accessibles aux guitaristes occidentaux. Kubik note la difficulté de ces guitaristes de formation classique occidentale à recréer l'esthétique particulière de ces pièces comme s'ils ne possédaient pas la structure motrice qui « existe derrière la musique comme une fondation formative » :

The change in the motional pictures brings about a change, even if only slight, in the exact 'spacing' of the notes to be struck. This leads to delays, anticipations, slight fluctuations in tempo, and a sense of lack of *drive*. The changing of the motional picture also destroys the original accentuation and the change in the mode of striking the individual notes also exerts and influence on their sound spectrum. (1979 : 229)

Cette conception motrice de la musique est uniquement africaine et doit être lue avec une certaine prudence afin d'éviter de reproduire la notion ethnocentrique proposée originalement par Hornbostel, dont les musiciens occidentaux « procèdent de l'écoute [des africains] du mouvement » (1928 : 62). Agawu critique le fait que ces auteurs mettent l'accent sur la fonctionnalité comme caractéristique essentielle de la musique

africaine, c'est-à-dire que « the physical negotiation of various musical patterns is as important – if not more important than the sonic trace itself » (2003 : 105). Selon lui, il existe parmi les chercheurs non africains une tendance à la construction de la différence, qui « betrays a subconscious desire to cast African music into an-Other sphere where it can complete Europe's lack » (ibid : 104). Bien que ce point de vue soit peut-être trop critique et qu'il conduise à une négation totale de l'appréciation de l'aspect sonore de la musique africaine proprement dite, son questionnement au sujet de chaque tradition musicale possédant sa propre structure motrice est bien pertinente.

Bien qu'à travers les cultures, il existe des différences observables dans les modèles moteurs d'attaques (ou techniques) de jeu à la guitare favorisant ainsi certains résultats sonores, Kubik n'offre aucune comparaison interculturelle. Sa description des mouvements des deux mains des différents styles de guitare africaine se limite à des descriptions de base telles que « the guitar is played using the thumb and index finger of the right hand » et « the left hand...produces structured motional patterns and visual configurations that are carefully choreographed » (2003: 12). Certaines de ses descriptions mériteraient d'être détaillées puisqu'il semble renforcer la notion que le guitariste africain entend en quelque sorte à travers le mouvement. Par exemple, dans la déclaration suivante : « in the two-finger playing technique there are organized motional patterns in each agent that can be isolated in the left and right hands to the extent that the performer appreciates these patterns separately » (ibid: 13) , nous avons l'impression que la façon d'utiliser l'instrument se caractérise en quelque sorte par une perception multisensorielle chez les guitaristes africains et ne dépend pas de la morphologie de l'instrument ou de la simple nécessité de travailler séparément les doigts de la main gauche et de la main droite. Le développement de ce genre de conscience est plutôt le résultat du processus d'apprentissage. Ce genre de perception spécifique des mouvements individuels est transcendé par l'artiste-interprète qui a bien maîtrisé la matière et à moins qu'il ait l'habitude d'enseigner, celui-ci n'aura souvent pas développé une capacité à verbaliser les mouvements précis qui soutiennent son jeu (Baily 1985, 257).

Ces notions qui constituent les fondements cinétiques de la production sonore africaine ont aussi été explorées par Blacking (1977) et Keil (1994) et font écho à certaines réserves importantes émises par Baily (1985, 1987, 1992, 2001), lequel s'intéresse davantage au mouvement en matière de négociation spatiomotrice entre l'interprète et la morphologie de l'instrument. Baily fait remarquer que :

The way the human body is organized to move is a crucial element in the structuring of some kinds of music. A musical instrument it's a type of transducer, converting patterns of body movement into patterns of sound. The morphology of an instrument imposes certain constraints on the way it is played, favoring movement patterns that are, for ergonomic reasons, easily organized on the spatial layout. The interaction between the human body, which brings with it certain intrinsic modes of operation, and the morphology of the instrument may shape the structure of music, channeling human creativity in predictable directions. (1992 : 57)

Il enchaîne :

The way of playing a particular genre of music is characterized by certain patterns of movement that are specific to that style. These motor patterns which in a sense « lie behind » the music, maybe said to constitute the motor structure of that style. The motor structure consists of certain overlearned patterns of movement which are established by learning structurally related pieces that embodied these patterns. (Baily 1977 :329) Fundamental to the motor structure of a style are certain basic postures and hand positions. A given spatial layout may suggest quite different lines of musical development, each spatially logical in its own way. Basic postures and hand positions may set the parameters of what will develop as a motor grammar. (ibid : 63)

Donc, une comparaison entre la morphologie de l'instrument - qui dans le cas de la guitare reste uniforme à travers les cultures - et des divers choix de mouvements reproduits à la guitare faits par les musiciens nous permettra de compléter l'univers de la trace sonore, et de tisser des liens entre les paramètres culturels et personnels qui soutiennent l'esthétique par le biais de formules cinétiques. Or, il faut d'abord avoir une idée de la morphologie de l'instrument en question avant d'analyser les modèles moteurs qu'il permet de produire.

## 2.1 Morphologie de la Guitare et caractéristiques anatomiques des doigts.

La guitare est classifiée par Hornbostel et Sachs (1961) comme cordophone composite de type luth à boîte et manche. Sa forme acoustique *folk*<sup>3</sup> est composée d'un corps en bois

---

<sup>3</sup> La guitare *folk* se réfère à la morphologie de l'instrument comme il est développé aux États-Unis pendant le XIXe siècle, avec des cordes en acier et un manche étroit, souvent appelée la guitare « acoustique » et

vide avec un trou sonore rond. Sur le manche, on retrouve typiquement de vingt et une à vingt-quatre barrettes ou « frettes » : barres en métal qui divisent les cordes en demi-tons. Sa construction est essentiellement semblable à celle de sa forme électrique, qui a généralement un corps solide, ou semi-creux, avec un ou plusieurs *pick up*<sup>4</sup> au lieu d'une rosace. La guitare a six cordes : trois cordes graves et trois cordes aiguës attachées à travers des sillets au chevalet, et aux mécaniques qui règlent l'accordage, lesquelles s'attachent à la tête de l'instrument. Dans l'enseignement de la guitare occidentale, on attribue aux cordes les numéros six à un, six étant la corde la plus grave en hauteur et la plus proche de la tête du joueur, et la corde numéro un étant celle la plus aiguë et la plus éloignée. Chaque corde a une épaisseur différente et est placée sous une tension de la plus élevée à la plus faible. Les diverses tensions des cordes font que chacune possède un timbre unique, afin que la même note jouée sur différentes cordes possède une qualité sonore distincte.

L'accordage standard de la guitare est tempéré et optimisé dans l'optique de jouer adéquatement de la musique tonale. Les cordes sont accordées du grave à l'aigu (numéro six à un), en quatre avec une tierce majeure entre le troisième et le deuxième pour donner : mi, la, ré, sol, si, mi. La mise en page des notes sur un gradin hiérarchisé telle que les relations des intervalles fondamentaux au système tonal tombe facilement sous les doigts de l'interprète.

En examinant les caractéristiques musculaires de chaque doigt de la main, on voit que chacun possède sa propre caractéristique de mouvement. Dans son livre *La Main du Guitariste : anatomie, technique et performance*, Marc Papillon explique les particularités de chaque doigt (2011 : 31). Le pouce et le doigt le plus puissant et mobile, possédant dix muscles qui lui permet une grande fluidité de mouvement. Après le pouce, l'index est le doigt le plus indépendant, qui possèdent « des caractéristiques anatomiques lui donnant puissance sensibilité et mobilité » (ibid). Le médius ou majeur est plus limité que l'index,

---

jouée avec les doigts ou avec un médiator (*pick*). La guitare *classique* se réfère à la guitare comme elle a été développée en Espagne, avec des cordes en nylon (autrement en boyau) et un manche plus large et qui est jouée exclusivement avec les doigts.

<sup>4</sup> Un *pick up* est un type de transducteur électronique qui convertit les vibrations des instruments à cordes à un signal électrique qui peut être amplifiés

mais « sa force lui permet d'avoir une stabilité et une mobilité latérale importante ». L'annulaire est le moins indépendant, car ses mouvements d'extension et de flexion « sont meilleurs quand il agit avec un doigt voisin ». Finalement, l'auriculaire possède une certaine indépendance, mais sa flexion est concomitante au mouvement de l'annulaire et du majeur. Papillon souligne même que les doigts ont des caractéristiques cinétiques relativement fixes, « les instrumentistes sont capables d'apprendre et de modifier ces caractéristiques anatomiques afin de rendre les doigts toujours plus indépendants et disponibles ». (ibid).

La technique de jeu de la guitare est engendrée par plusieurs mouvements caractéristiques de l'avant bras, la main et les doigts qui sont décrits par leurs noms scientifiques. La « pronation » et la « supination » se réfèrent à la rotation de l'avant bras qui tourne la main et le poignet comme pour ouvrir une porte. La « supination » tourne la palme de la main en haut et la pronation le tourne vers le bas. C'est deux mouvements qui permettent au guitariste d'effectuer les techniques de battement (*strumming*) et de maintenir ainsi l'angle d'attaque des doigts, ce qui peut varier d'un style à l'autre<sup>5</sup>. Les attaques des doigts sont accomplies par des mouvements de « flexion » vers l'intérieur de la paume, et de mouvement d'« extension », vers l'extérieur de cette dernière. Toute technique *fingerstyle*, emploie le mouvement de rotation (circumduction) spécifique au pouce ainsi que son mouvement à l'extérieur (abduction) et à l'intérieur de la paume.

## 2.2 Techniques de la Guitare classique

L'exemple paradigmatique de l'approche *finger picking* en Occident a été développé par des guitaristes « classiques ». La limitation dynamique imposée par la morphologie de la guitare *sèche* engendre des techniques qui maximisent le volume et la clarté sonore. Comme divers autres instruments classiques, sa technique a évolué à travers une adaptation continue avec la morphologie de l'instrument en fonction de son contexte social et des tendances de la *performance practice*. L'importance de créer un son « clair »

---

<sup>5</sup> Pour une démonstration des mouvements de la main, le pouce et le poignet, voir <https://www.youtube.com/watch?v=vlwAoKpSI7s> (Handarmdoc, 2010)

- défini comme la minimisation du bruit « non musicaux », c'est-à-dire des bruits de corde, bourdonnements, etc.- était une fonction très prisée des tendances esthétiques de la musique occidentale lesquelles perdurèrent jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

Historiquement, la guitare a été universellement attribuée à un statut inférieur. Cela fut particulièrement évident de par sa difficulté à s'insérer dans le paysage de la musique occidentale, où elle a été considérée comme un instrument de la « classe inférieure » et souvent calomnié par des associations lascives<sup>6</sup>. Mis à part sa réputation, le problème du statut de la guitare s'explique également par la morphologie de l'instrument et par les défis qu'elle impose aux compositeurs. Cela est en partie illustré par son répertoire limité. L'instrument semble exiger une compréhension particulière et souvent personnelle des idiosyncrasies techniques en ce qui concerne le gradin de notes sur le manche, et la subtilité et la diversité des techniques de modification sonore. Une enquête sur son répertoire démontre qu'à travers les siècles, les pièces principales ont été créées par des guitaristes-compositeurs (Sor, Giuliani, Tarrega, Barrios, Brouwer ou même Villa Lobos qui lui-même était un guitariste accompli) ou en concert avec le guitariste célèbre Andres Segovia.

La guitare comme instrument classique a émergé au XIX<sup>e</sup> siècle, bénéficiant d'une vague de popularité grâce au travail de compositeurs tels que Dionisio Aguado et Fernando Sor qui ont produit les premières méthodes, chacun avec une approche personnelle visant à surmonter les contraintes morphologiques de l'instrument. Aguado a tenté de régler le problème du volume et du soutien sonore (*sustain*) par le biais de méthodes novatrices. Il développa un trépied qui limitait le contact du joueur avec la table sonore de l'instrument permettant une amplitude et vibration maximale. Il a préconisé une position fixe de la main droite, avec l'auriculaire qui reposait près du chevalet en soutenant les autres

---

<sup>6</sup> Bousson cite un critique du XVII<sup>e</sup> siècle, guitariste et compositeur, Fernando Sor qui décrit la guitare comme étant « sans contredit, le plus défavorable au développement des facultés physiques et morales de l'artiste ». (cité par Miteran A., 1997 :153-154 ; reproduit en Bousson, 2006 : 70). Cette impression des guitaristes semble être un universel, puisque l'instrument a souvent été vu comme promoteur des valeurs perturbant l'ordre social, tel que démontré par les réactions qu'il a suscitées à la naissance du rock'n'roll. Cela semble être le cas en Afrique où l'instrument a fait une impression semblable au Kenya (Low 1982a) et en Afrique du Sud parmi les guitaristes ambulants Zulu. Davies note qu'ils sont à la source de l'expression *insiginciasakh' umuzi* (*a guitar does not make a homestead*) (1994 : 124).

phalanges. L'approche de Sor préconise l'utilisation de l'index et du majeur, voyant le doigt annulaire comme mal adapté à la tâche, tout en donnant une plus grande amplitude de mouvement à la main droite.

La période romantique a introduit la rationalisation de la technique de guitare classique qui se normalisa à travers l'approche de Francisco Tarrega. Tarrega a libéré l'auriculaire de la main droite de sa position fixe, ce qui lui permet de se déplacer le long du manche. La main était maintenant en mesure d'explorer le contraste dynamique et timbral, en jouant par exemple au-dessus du manche pour obtenir un son plus doux, et plus près du chevalet pour un son plus métallique. Cela a permis aussi de nouvelles techniques telles que le « buté »<sup>7</sup> (*rest stroke*), qui a augmenté l'amplitude de l'attaque et les possibilités expressives en permettant davantage l'accent sur les notes sélectionnées. L'utilisation du pose-pied fut normalisée, permettant à la guitare d'être parfaitement placée entre le genou gauche surélevé et de la cuisse droite, et de maximiser ainsi la stabilité.

L'approche de Tarrega fournissa le repère pour le développement de la technique de guitare classique au XX<sup>e</sup> siècle, laquelle se caractérisa par une culture "du bon geste". Son éminent étudiant, Emilio Pujol, prendra une approche de plus en plus fonctionnaliste, en traitant chaque détail cinétique d'une manière holistique :

Chaque mouvement, chaque inclinaison, chaque geste répondent à une intention, sont une partie logique d'un tout... La main droite principale se doit d'être justifiée par une contrainte à la fois esthétique (obtenir une belle et puissante sonorité) et morphologique (jouer avec une détente absolue). (Bouson, 2006: 87)

La principe de la « détente absolue » est illustré dans les manuelles de, Duncan (1980), Provost (1992) Shearer (1996, 2000), Tennant (1995). Il est obtenue par l'adhésion stricte au principe de l'économie de mouvement, qui dicte qu'il ne devrait y avoir aucun mouvement inutile et que le relâchement de la tension devrait être intégré à chaque mouvement.

---

<sup>7</sup> Le buté se produit par un mouvement de la grande articulation (le metacarpo-phalangeal) qui pousse l'extrémité du doigt à travers la corde sur laquelle il est posé, afin d'arrêter la corde supérieure. Cette action fait résonner la corde plus proche du trou sonore en créant une plus grande amplitude.

Les indications - p, i, m, a - sont utilisées en référence au pouce, à l'index, au majeur et à l'annulaire de la main droite (celle qui est typiquement responsable de l'attaque). Ignorant le pouce, les mêmes phalanges de la main gauche (celle qui est typiquement employée pour bloquer les cordes) se voient respectivement assigner les chiffres un à quatre. Le pouce de la main gauche n'est pas couramment utilisé dans la technique de la guitare classique<sup>8</sup>, et maintient une position de soutien à l'arrière du manche. À la main droite, le pouce couvre généralement les cordes graves (six, cinq et quatre) et les phalanges, les cordes aiguës (trois, deux et un) avec un chevauchement occasionnel.

La position de base de la main droite est essentiellement une position naturelle de repos lorsqu'elle se détend complètement en suspension du poignet [Tableau 1]. L'objectif principal est un développement la conscience de l'espace et du mouvement entre les attaques. Les mouvements des phalanges de la main droite sont « préparés » avant de frapper chaque corde de manière à assurer une projection sonore. Cela signifie que le mouvement d'attaque est divisé en trois étapes : un mouvement vers la corde où le doigt se repose, l'application de poids ou de pression qui déplace la corde vers la rosace, et la libération du doigt qui finalement fait résonner la corde [Vidéo 1]. L'ongle du doigt, si présent<sup>9</sup>, est formé pour faciliter cette dernière étape, agissant comme une sorte de rampe pour favoriser une attaque fluide qui minimise le bruit non désiré. Dès qu'un doigt se libère, le prochain se met en place, de cette façon, le soutien nécessaire pour jouer systématiquement est intégré à l'attaque, et le soutien de la main droite par l'auriculaire fixé n'est plus nécessaire.

Dans l'approche classique, la préparation est utilisée pour jouer des arpèges [Vidéo 2], ainsi que pour le jeu mélodique. La préparation des doigts dans l'exécution d'un arpège ascendant implique le doigté : a, m, i, et dans sa forme descendante : i, m, a. En jouant un arpège ascendant, les doigts sont préparés en séquence. Quand un doigt se libère,

---

<sup>8</sup> Il existe des exceptions à cette règle, par exemple dans la pièce *Choro de Saudade* de Barrios, où le pouce sert à étendre l'amplitude du mouvement normal des doigts de la main gauche. Dans ce cas, elle se déplace pour se positionner au-dessus de la table d'harmonie pour jouer une note le *fa* sur la première frette de la sixième corde, tandis que le petit doigt tient une note plus haut sur la première corde.

<sup>9</sup> Voir Bousson (2006) pour une discussion de l'histoire du débat sur la nécessité de l'utilisation de l'ongle dans la technique de la guitare classique.

l'autre se met en place. Dans un arpège descendant, les trois phalanges peuvent être préparées en même temps [Vidéo 3]. Cette technique permet un plus grand contrôle et une plus grande vitesse lors de l'exécution de certains modèles puisque toutes les phalanges sont disponibles en même temps pour le déploiement. Dans le jeu mélodique, l'accent est mis sur l'alternance des doigts. Dans l'exécution d'un passage mélodique typique, les doigts se déplacent dans un mouvement circulaire constant, ressemblant aux pistons d'un moteur. En combinant l'alternance, avec le principe de la préparation, le guitariste peut exécuter de longs passages impliquant plusieurs changements de cordes, effectués avec vitesse et contrôle.

Dans sa position de repos de base, le pouce est positionné sur le côté supérieur de la corde, à travers une extension légère de ses articulations vers la gauche de l'index afin que l'extrémité du pouce pointe vers le haut sous un angle aigu. Suivant les principes de l'économie de mouvements, pour produire un ton uniforme qui projette et qui ne gêne pas les trajectoires de mouvements des autres doigts, le pouce n'attaque pas la corde directement, mais la quitte en roulant [Vidéo 4]. Gardant son angle d'extension légère, le poids du bras est appliqué à travers le pouce, qui à son tour fait pivoter la corde dans le sens antihoraire et le pousse vers la rosace. La corde est enfoncée légèrement et est maintenue en place par la chair du pouce. Pour libérer et faire résonner la corde, le pouce, toujours avec son extension légère, s'éloigne de la rosace, en roulant avec la corde dans le sens horaire. Après avoir quitté la corde, le pouce se déplace vers l'extérieur et tourne dans le sens antihoraire avant de passer immédiatement à la prochaine corde requise. Si la note suivante se trouve sur une corde au-dessus de lui, le pouce suit un arc ovulaire et dépasse la corde adjacente, revenant immédiatement en position de repos. Si la note suivante se trouve sur une corde inférieure, le pouce « décolle » de la même façon, courbant vers le haut et l'extérieur, mais cette fois en effectuant une sorte de boucle, traversant son plan ascendant par le mouvement descendant. Ce mouvement en boucle met le pouce au meilleur angle d'approche de la corde inférieure, ce qui lui permet de traverser la corde qu'il vient de quitter et de se placer sur l'intérieur de la corde suivante.

La technique ci-dessus décrit l'attaque la plus courante du pouce, car elle produit un ton grave et rond, telle que principalement employée dans le répertoire classique. L'ongle du pouce est utilisé pour mettre l'accent sur une ligne mélodique dans le registre grave. Dans ce cas, le point de contact avec la corde se trouve précisément là où l'ongle rencontre la chair du pouce. L'ongle est également utilisé lorsque le pouce exécute un buté<sup>10</sup>. Dans ce cas, le pouce est obligé de se déplacer derrière l'index à travers un mouvement de poignet pour que l'ongle agisse comme une rampe pour son attaque, mais également, pour raccourcir la distance parcourue entre les cordes en éliminant la nécessité de faire un mouvement circulaire total.

À la guitare classique, la main gauche est organisée selon le principe de l'économie de mouvement. La position de base de la main gauche s'articule autour de la « prise de force » (*power grip*)<sup>11</sup> [Tableau 2]. Les phalanges se déplacent vers la paume dans une trajectoire similaire à celle qui formerait un poing. Le pouce ne doit pas être placé droit à l'arrière du manche, comme si l'on poussait un bouton d'ascenseur, mais doit se positionner en effectuant une légère rotation vers la gauche. Cette position assure qu'il y a de l'espace derrière et sous le manche, et fonctionne comme axe pivot pour la main, ce qui donne aux doigts une plus grande amplitude de mouvement. Cela permet l'écart maximal des quatre doigts, qui, en position de repos, s'étalent sur quatre frettes, chaque doigt positionné en anticipation, au-dessus de sa case respective, tels les marteaux d'un piano. En maintenant cette position de départ, les doigts sont gardés aussi près que possible des cordes, éliminant tout mouvement superflu et permettant le déploiement séquentiel et efficace.

La manière de déployer la main gauche suit la morphologie de l'instrument. Elle se déplace horizontalement et verticalement sur le manche. Dans le jeu mélodique, les doigts sont déployés horizontalement le long de chaque corde et verticalement quand les doigts se déplacent d'une corde à l'autre. En jouant « harmoniquement », c'est-à-dire, en

---

<sup>10</sup> Voir note de bas de page 8.

<sup>11</sup> Une poignée dans lequel un objet est maintenu entre les doigts et la paume avec le pouce, renforçant les doigts.

formant successivement des accords, les doigts de la main gauche se déplacent verticalement à travers des mouvements opposés.

Tout comme les mouvements des doigts de la main droite, l'action de la main gauche en appuyant sur les cordes peut être divisée en plusieurs phases. La première phase est la position normale de repos, décrite ci-dessus, où les doigts survolent les frettes en étant prêts à descendre. La phase deux est une position intermédiaire où le doigt entre en contact avec la corde, mais ne s'appuie pas sur elle. La troisième phase est l'application de la tension, où le doigt pousse la corde, en le coinçant à la table d'harmonie. En pratique, le mouvement de la deuxième et de la troisième phase ne sont pas habituellement perçus séparément par le joueur et forme un geste cohérent. Le mouvement inverse est toutefois nécessairement séparé. En apprenant à jouer des gammes ou du matériau mélodique, l'étudiant guitariste apprend à concevoir le mouvement séquentiel des doigts de la main gauche de façon aussi naturelle que le transfert de poids d'une jambe à l'autre. Par exemple, en exécutant une série chromatique de quatre notes sur la même corde, chaque doigt est « rempli » de tension et « vidé » ensuite. Une fois qu'une coordination suffisante avec la main droite est obtenue, l'illusion d'une fluidité mélodique est créée puisque « l'espace » ou le silence entre chaque attaque est minimisé. Il s'agit d'une technique qui a pour fonction de surmonter la faiblesse de la guitare à prolonger la résonance sonore d'une seule attaque semblable à la technique de l'archet *legato*, où un assouplissement rapide de la main est nécessaire pour pouvoir changer de direction tout en conservant la même tension et en n'accentuant pas l'apparition du nouveau mouvement<sup>12</sup>.

Le relâchement de la tension à la main gauche est d'une importance fondamentale pour la maîtrise de la technique de guitare classique et constitue ce que Kubik décrit comme la « sous-structure cinétique » (1979), car ce sont les mouvements de relaxation qui marquent la transition entre les notes. Cela est illustré dans la technique de guitare classique par l'approche « séquentielle » du placement des doigts de la main gauche où

---

<sup>12</sup> La technique du tremolo, trouvée dans les répertoires de la guitare classique et flamenco pour imiter un soutien sonore (*sustain*) est créée par l'alternance séquentielle, rapide et constante des doigts de la main droite sur une corde unique.

les doigts sont déployés au besoin. Cela contraste avec l'approche populaire et *folk* où les doigtés d'accords sont souvent conçus comme des unités ou des « formes ». L'approche séquentielle facilite le jeu de support harmonique puisqu'elle garantit qu'aucun doigt inutile ne soit en jeu. Elle est aussi bien adaptée à la lecture d'une partition, car elle correspond à l'analyse horizontale du processus de lecture à vue. Elle facilite également l'abord la complexité mélodique et harmonique du répertoire de la guitare ainsi que les mouvements que cette dernière engendre, de sorte que les mouvements de déplacement dans les deux mains peuvent être isolés facilement, ce qui permet une pratique efficace.

Cette hiérarchie s'applique aussi bien aux changements de position<sup>13</sup> qui suivent également le principe d'économie de mouvement où la relâche de tensions et de préparations assurent des transitions fluides. Une fois que les doigtés de la nouvelle section sont déterminés par rapport à ceux de la position précédente, une stratégie de déplacement efficace peut être conçue. La connexion entre les positions se fait souvent par l'intermédiaire d'un doigt « guide », qui est choisi selon deux situations possibles. D'abord, la première note de la nouvelle position est jouée avec un doigt qui partage la même corde que lors de la position précédente. Dans ce cas, le doigt est « vidé » de sa tension, restant quand même en contact léger avec la corde. Ensuite, il glisse sur la corde le long du manche jusqu'à ce qu'il atteigne sa nouvelle position où il est encore « rempli ». La deuxième situation se présente si la première note de la nouvelle position ne partage aucune corde avec la section précédente. Dans ce cas, tous les doigts sont vidés des tensions en préparation du changement. Au même moment où le pouce se déplace le long du manche le doigt choisi se met en position en touchant légèrement la nouvelle corde et en guidant la main vers la note. De cette façon, le mouvement du doigt « guide » est intégré dans le mouvement global du déplacement. Une troisième voie de déplacement vers le haut, à des postes supérieurs sans le doigt guide, implique souvent l'utilisation de la première corde (*mi*). Cette corde « vide » fournit le laps de temps nécessaire pour que la main puisse se détendre et se déplacer vers le haut afin de trouver

---

<sup>13</sup> Les positions sur la guitare correspondent à l'emplacement de l'index à la main gauche. Par exemple, la première position à la guitare est la première case avec le doigt 1, 2, 3 et 4 étant placés sur leur case respective. En deuxième position, le premier doigt est placé sur le deuxième frette avec les autres doigts couvrant la même distance.

la note. L'utilisation fréquente de cette note dans ce contexte, par des guitaristes-compositeurs constitue un exemple caractéristique où la composition peut être influencée directement par les exigences physiques liées aux techniques de jeu de l'instrument.

La sous-structure cinétique de la main droite comprend également diverses techniques qui sont universelles au jeu de la guitare et qui s'ajoutent au vocabulaire de base des mouvements déjà décrits. Les mouvements incluent alors les liaisons ascendantes et descendantes, communément et respectivement appelées *hammer-on* et *pull off*. Parfois, ces dernières sont combinées en séquences rapides afin d'effectuer diverses techniques ornementales comme le trille. La technique du *slide* est utilisée pour des liaisons dans les deux sens ; elle utilise le même mouvement que le changement de position décrit ci-dessus, mais sans relâchement de la tension, ce qui crée des changements de hauteur graduels et rapides.

Comme nous l'avons vu, les gestes du guitariste classique démontrent un niveau élevé de structuration rationnelle que l'on comprend par l'analyse du geste. Les gestes utilisés répondent en effet directement aux exigences d'un instrument de concert occidental et à son répertoire qui accorde une priorité élevée à la clarté d'expression. Afin de répondre à ces exigences, la technique de la guitare classique fut nécessairement développée selon les principes de l'économie de mouvement, laquelle a évolué conjointement à l'esthétique et à la morphologie de l'instrument. Ce qui précède donne une description de l'« infrastructure » cinétique qui sous-tend ce style de jeu et donne une idée de son évolution. Nous allons maintenant comparer cette approche avec la musique de guitare dite *fingerstyle* africaine et afro-américaines afin de démontrer les contraintes culturelles qui se manifestent dans les techniques de jeu et par conséquent, se reflètent dans l'esthétique.

### 2.3 Techniques afro-américains « folk blues »

Le « *folk-blues* » est un terme général qui dénote une diversité de musiques de guitare acoustique afro-américaine, lesquelles sont apparues dans les régions du sud des États-Unis au début du XXe siècle (Evans 2001:13). Ces styles démontraient l'influence d'un contact prolongé avec la musique euro-américaine, particulièrement comme instrument

de la tradition semi-classique de la musique de salon du XIX<sup>e</sup> siècle, et de celle de *ragtime*. Cette nouvelle musique de guitare n'effaça pas toute l'influence traditionnelle, mais exposa les musiciens à de nouvelles rencontres à partir de divers vagues de migration externe et interne, qui engendrèrent une multiplicité de formes syncrétiques.

Evans note que le rôle de la guitare pour les musiciens afro-américains du sud était le résultat d'un processus lié à l'industrialisation, l'urbanisation et les migrations internes<sup>14</sup>. Il souligne aussi le rôle de la guitare comme un symbole de statut social lequel permettait aux musiciens de se distancer d'un répertoire et de l'instrumentation traditionnels<sup>15</sup> qui furent entachés par les caractérisations racistes de l'art populaire des groupes de ménestrels (ibid). Cette attitude envers l'instrument était accompagnée d'un nouveau sens de l'individualisme. Cela fut favorisé par les promesses d'émancipation et la terreur qui ont accompagné la période *Jim Crow*, période qui a conduit à la prise de conscience des afro-américains que la liberté et l'égalité promises par la disparition de l'esclavage ne pourrait entièrement être atteint qu'à travers une lutte personnelle considérable et prolongée (ibid). Ainsi, la guitare possédait un certain prestige comme instrument qui pouvait résister aux effets de la marginalisation économique et psychologique. Se référant aux instruments manufacturés nouvellement disponibles tels que la guitare et l'harmonica, Evans explique : « these instruments held prestige for their players and their listeners because they were new, because they were paid for in cash, and because they carried an aura of urbanity, gentility, social status, and upward mobility, precisely because they were not rural or traditional » (ibid).

Pour les musiciens afro-américains, cette nouvelle musique de guitare est apparue dans un contexte social qui a favorisé l'innovation individuelle. La signature personnelle à l'instrument est devenue un moyen de mobilité sociale, en fournissant des avantages économiques et sociaux qui entraient en collision avec le développement de l'industrie du disque, ouvrant la voie à la mythologie du *rambling blues* man perpétué à travers le mouvement revivaliste des années soixante.

---

<sup>14</sup> Parallèlement, ces conditions ont accompagné la diffusion de la musique de guitare en Afrique.

<sup>15</sup> Ce qui est appelé la musique de *String Band* qui utilise principalement le Banjo, le violon et le tambourine.

Les styles de guitare *folk blues* peuvent être divisés en plusieurs catégories. Cohen (1996) les groupe par régions, en les divisant en différents styles : *Piedmont* ou *Eastern* (également connu sous le nom de *Country blues*), *Delta et Texas*. Cohen montre que ce regroupement stylistique régional est déterminé en particulier par la position de la main droite et du pouce, ce qui influence la manière dont les cordes sont attaquées et donc, la façon dont le mouvement est organisé sur la guitare. Il fait valoir que ces positions constituent un cadre technique qui caractérise chaque région à laquelle le guitariste individuel développe sa signature, affirmant que « individual genius rests on a bed of regional style » (1996 : 458).

Dans son analyse de quatre-vingt-quatorze guitaristes nés entre 1870 et 1944, dans les trois régions en question, Cohen établit les fonctions de base de la position de la main dans chaque zone, en les catégorisant par la position du pouce et l'index au début du cycle d'attaque ou ce qu'il appelle la « posture de récupération médiane ». La région *Piémont*<sup>16</sup> correspond à la position du pouce qu'il appelle « *extended* ». Cette position de la main droite ressemble le plus étroitement à la position « classique »<sup>17</sup> décrite plus haut, avec le poignet pendant et détendu, le pouce qui s'étend et l'index (et parfois le majeur) qui se positionne sur un angle de quatre-vingt-dix degrés par rapport aux cordes, tandis que les autres doigts (l'annulaire et l'auriculaire) reposent légèrement sur la table sonore de la guitare, tout près du pont [Tableau 3]. Ce style se caractérise par une alternance de notes graves avec le pouce, qui marquent régulièrement le rythme avec un léger accent sur les temps deux et quatre, contre de longs passages de matériel mélodique « syncopé ».

La zone stylistique du *Delta* se situe entre les fleuves Yazoo et Mississippi, touchant les États du Tennessee, Arkansas, Alabama et Mississippi. Les styles de guitare de cette

---

<sup>16</sup> Cohen définit cette zone comme « the hills...south and east of the Appalachians » et affirme que « the central part of this region – the Virginias and the Carolinas – is the part of the country where blacks and whites have lived side by side the longest » (ibid :458). Cette relation transparaît dans le nom commun pour l'attaque d'alternance du pouce typique du style *Piémont*, qui est connu comme « Travis Picking », après avoir été associé à Merle Travis du région de Kentucky.

<sup>17</sup> Cohen reconnaît que cette position « presumes no muscular tension, proper hang and positioning of the guitar and no anomalous interference », corroborant la comparaison avec la position économique du jeu classique.

région utilisent le pouce et l'index « *stacked* » (empilés), ce qui signifie que dans leur posture de récupération médiane « the index finger sits directly below the thumb, such that if a straight edge were held against the tips of the two digits, it would cross the strings and ninety-degree angle » (ibid : 461). Dans ce style, le pouce joue rarement des modèles cohérents alternés, il est plutôt utilisé uniquement selon le besoin. Dans cette position d' « utilité », l'index doit attaquer la corde à un angle aigu pour éviter une collision avec le pouce, en contraste avec le style *Piémont*, où ils se croisent plus ou moins à quatre-vingt-dix degrés.

La troisième région stylistique *Texas* se situe principalement dans la partie orientale de cet état. Cette posture est caractérisée comme « lutiform », car elle ressemble à la position de base de la main droite utilisée dans le jeu du luth<sup>18</sup>. Dans cette posture, le pouce est adducté derrière l'index, qui est lui-même étendu au-delà du pouce vers la gauche, reposant presque parallèlement aux cordes. Dans cette position, on observe une légère supination du poignet. Cette position correspond à l'utilisation du « pouce mort » (*deadthumb*) qui soutient le matériau mélodique et marque la pulsation en jouant chaque noire sur une seule corde grave, continuellement, sans alternance. Cette position est principalement utilisée par des musiciens pour lesquelles le matériau vocal est l'intérêt principal. Dans ce cas, le matériau mélodique à la guitare imite généralement la mélodie vocale.

Les trois positions détaillées ci-dessus donnent une description générale des postures de base de la main droite de chaque région. Les styles de guitare *folk blues* emploient leur

---

<sup>18</sup> Il est important de noter que bien que la position du pouce et de l'index corresponde à celle d'un joueur de luth, les mouvements utilisés pour attaquer les cordes sur un luth ne sont pas les mêmes et correspondent à la morphologie de l'instrument. Dans le jeu de la position « lutiform » à la guitare, le majeur, l'annulaire et l'auriculaire reposent sur la table d'harmonie et les mouvements proviennent du muscle de l'avant-bras et des doigts. Dans le jeu de luth, un plus grand nombre de cordes crée une plus grande distance à parcourir. Le pouce et l'index maintiennent une position fixe, sans être « attachés » à l'instrument et sont déplacés par l'extension et la flexion du coude ; ils frappent les cordes grâce à une légère supination de l'avant-bras.

<sup>17</sup> La technique de jeu gauchère de Elizabeth Cotton, qui appartient à la catégorie du *Piémont*, est le meilleur exemple de ceci. Comme la plupart des guitares ont été construites pour être jouées par des droitiers, la musicienne devrait tourner la guitare à l'envers. Or, de la façon dont elle joue, on peut comprendre que l'ordre des cordes a été inversé. Cela explique son jeu des notes graves avec les doigts et de la mélodie avec son pouce.

propre gamme de techniques lesquelles reposent sur des mouvements plus élémentaires, dont beaucoup sont universels à tous les styles de guitare. Ces techniques ont évolué en fonction de la morphologie particulière des cordophones, à partir des traits stylistiques musicaux africains, dont certains sont complètement novateurs<sup>19</sup>. Avant que les Afro-américains adoptent la guitare, le banjo et le violon étaient les instruments les plus populaires parmi eux. En tenant compte de la proximité morphologique entre ces deux instruments<sup>20</sup>, et la similitude de la fonction de la main gauche en particulier (celle qui bloque les cordes dans les deux cas), on peut supposer qu'il y a eu une transposition des techniques. Les techniques de liaisons ascendantes et descendantes (*hammerons* et *pull offs*, *slides* et trilles) sont des techniques communes de main gauche du banjo et violon. On retrouve des similitudes entre la technique actuelle de main droite du banjo et celle de plusieurs instruments morphologiquement semblables retrouvés en Afrique (notamment en Gambie et au Sénégal) ainsi qu'avec les techniques du luth du Maroc<sup>21</sup> et de la Tunisie. Cette technique, appelée *clawhammer*, et encore utilisée aujourd'hui par les musiciens revivalistes, est nettement différente, dans sa posture, de celle du *folk blues*. Le style de base « *clawhammer* » emploie le pouce et le majeur. Les doigts sont bouclés légèrement et tenus stationnaires (en forme de griffe) avec le majeur légèrement saillant. Ce doigt frappe les cordes avec le dos de l'ongle grâce à une pronation du poignet et de l'avant-bras. Poursuivant ce geste, le pouce *étendu* descend à la cinquième corde (le *bourdon*) pour jouer la figure de base que Pete Seeger appelait le « bum-dit-ty" (1962), qui est en fait une vocalisation de la figure rythmique de base. Le pouce peut effectuer une technique avancée, *double thumbing* où il arrache une note de la mélodie en alternance avec son attaque sur la corde bourdon. Cette technique est très probablement l'ancêtre de la basse alternée qui prédomine dans le style *Piedmont*, ayant été initialement imitée par des pianistes de *ragtime*<sup>22</sup>.

À cette époque, la ségrégation imposée aux Afro-américains par les Euro-américains était très présente. Ainsi, nous pouvons présumer que les différentes techniques de guitare

---

<sup>20</sup> Le violon tombe dans la même catégorie que la guitare car tous deux possèdent un manche long auquel les cordes sont attachées pour produire les différentes hauteurs.

<sup>21</sup>Le *gumbri*, utilisé dans la musique Gnawa.

<sup>22</sup>Cohen, communication personnel. (1/21/13)

afro-américaines étaient en grande partie le résultat d'efforts individuels et d'expérimentation qui étaient enracinés dans les pratiques musicales, et les préférences esthétiques africaines qui avaient été façonnées selon les particularités régionales rencontrées dans le « Nouveau Monde » (Kubik, 2001). Même si le développement de la musique afro-américaine procédait sous les contraintes imposées par la culture dominante, l'approche gestuelle avait une importante influence sur la technique de jeu de la guitare chez les Euro-américains, ce qui est évident dans les styles de guitare country, et plus tard dans le mouvement revivaliste du *folk* et *blues* des années soixante.

Si l'on compare avec le principe « du bon geste » garantissant un son puissant et clair à la guitare classique, on peut noter dans le *folk blues* certaines priorités divergentes. Par exemple, l'utilisation du pouce et de l'index avec les autres phalanges posées sur la table sonore est prédominante à travers les régions indiquées par Cohen. On note une utilisation plus fréquente du majeur dans la région *Piedmont*, où les contacts et les échanges entre noirs et blancs étaient de plus longue durée. On entend l'appréciation d'un univers sonore plus large, qui inclut des sons dits « non musicaux » : divers bruits de corde, percussifs et étouffés, le *buzz* ou ton roque du fils d'acier joué à la force maximale, qui prévoit l'utilisation de la distorsion introduite par des guitaristes afro-américains dans le rock'n'roll et le blues. Cette préférence pour des timbres complexes est aussi évidente dans l'organologie des instruments africains, qui ajoutent souvent des modificateurs : bouchons de bouteille ou morceaux d'acier sur les tiges d'un lamélophone, la membrane couvrant les trous de chaque calebasse qui sert de résonateur au xylophone, pour ne nommer que deux exemples.

Bien que les deux approches techniques relèvent nécessairement du principe d'économie de mouvement, la puissance sonore et l'ergonomie des mouvements produits en fonction de la morphologie de la guitare et le jeu de la guitare folk blues, abordent ces dynamiques par ses propres méthodes. Les plus évidentes s'écoulent de son rôle d'animateur social, et est mise en évidence par une caractéristique commune que Keil (1994) appelle *engendered feeling* ou *vital drive* : une sensation, chez le joueur et l'auditeur, de mouvement vers l'avant (*le groove*). Un exemple de la place du geste dans la création de

ce sentiment particulier peut être apprécié à partir d'une analyse de la manière dont les lignes mélodiques harmonisées, les *double stops* dans la terminologie de la guitare populaire, sont exécutées.

Dans la technique de la guitare classique, les mélodies harmonisées sont jouées sur deux cordes adjacentes à l'aide de deux doigts, généralement l'index et le majeur. Ces doigts appuient en tandem avec tout le poids du bras et lâchent ensuite les cordes simultanément afin de produire un ton clair qui projette. Une série de tierces harmonisées nécessite une attaque répétée et la préparation simultanée des doigts. Au moment de la préparation, lorsque les deux doigts touchent les cordes, une discontinuité légère se crée dans le son, semblable à une attaque d'archet *marcato*. La vitesse à laquelle elle peut être répétée est limitée à cause de la nécessité de préparer chaque nouvelle attaque engendrée par un mouvement qui utilise notamment plusieurs muscles du haut du bras.

L'approche des mélodies harmonisées entières se retrouve dans toutes les dénominations de la guitare *folkblues* et facilite l'entraînement rythmique. Celle-ci est créée grâce à l'utilisation d'une technique qui s'appelle le *brush stroke*, technique qui utilise l'index de la main droite uniquement pour faire entendre plusieurs cordes à la fois. En utilisant seulement l'index, qui est la phalange la plus indépendante, des lignes mélodiques peuvent rapidement être effectuées. Prenant un exemple du répertoire tiré de la pièce *Guitare Chimes* de Blind Blake<sup>23</sup>, où il joue un riff familier en tierces en utilisant seulement l'index, nous voyons que cette méthode d'attaque est beaucoup plus fluide avec le *brush stroke* qu'avec l'index ou le majeur qui fonctionneraient ensemble, car le son n'est pas interrompu par la nécessité de préparation [Vidéo 5]. Cela est particulièrement évident en ajoutant le *swing feel* des croches « égales » puisqu'on peut jouer plus facilement les temps courts.

Le choix de cette technique peut aussi s'expliquer par les différences morphologiques entre la guitare classique à cordes de nylon, avec son manche légèrement plus large, et la guitare acoustique (*steel string*) dont les cordes sont plus rapprochées. Bien que chaque

---

<sup>23</sup> Voir Blind Blake, *Guitar Chimes*: <https://www.youtube.com/watch?v=WVLtka6s1Sg>

technique soit reproductible sur chaque type de guitare, le *brush stroke* est plus facilement reproduit sur des cordes en acier puisque leur tension plus élevée et l'espacement plus étroit rend la préparation plus difficile.

Une autre technique de main droite facilitant l'entraînement rythmique en alternant le pouce se trouve dans le style *Piémont*, connu sous le nom de *country* ou *swing bass* (Perlman 1982 : 61-62). Cette technique met l'accent sur les deuxième et quatrième noires de chaque « mesure », avec une légère hésitation avant chacun d'eux. Cela donne à la musique sa qualité *vitale*, créant une sensation de *lift* chez l'auditeur qui a besoin d'être ressenti (ou plus précisément, dansé) par l'interprète pour qu'il soit exécuté correctement. Ce type de jeu est le mieux illustré par le joueur de guitare de « Mississippi » John Hurt. Son accentuation sur les pulsations deux et quatre est conforme à une tendance de la musique afro-américaine. « Mississippi » John Hurt intègre également le *brush stroke* dans son jeu rythmique, à l'aide de l'index et du majeur pour jouer des lignes mélodiques syncopées, et aussi avec le pouce, jouant plusieurs cordes à la fois sur les temps deux et quatre, afin de souligner le *swing*<sup>24</sup>. Certains joueurs tels que Big Bill Broonzy<sup>25</sup>, un joueur "pouce mort" (Cohen *ibid*), utilisent fréquemment une alternance de *brush strokes* avec l'index et le pouce.

D'autres techniques de la main droite sont plus novatrices. Un bon nombre de ces dernières peuvent être attribuées à Blind Blake, un des guitaristes le plus techniquement accompli dans le groupe sondé par Cohen et peut-être le meilleur exemple du continuum entre le ragtime et les styles de blues du début du XX<sup>e</sup> siècle. La technique du *slip thumb* ou *rolling the bass* utilise un genre d'appoggiature, ou double croche rapidement articulé à la fin d'une « mesure » liée à un temps fort à la prochaine mesure. Une autre technique mélodique appelée *thumb cross run* est utilisée pour jouer des passages mélodiques rapides par l'alternance du pouce et de l'index. On la retrouve surtout dans le répertoire de guitaristes qui jouent avec le pouce « étendu ». Cela diffère de l'approche mélodique typique du *blues folk* où la plupart du temps un seul doigt est répété, ainsi que de la

<sup>24</sup> Voir Mississippi John Hurt, *Lonesome Valley* : <https://www.youtube.com/watch?v=9gytJemzNTM>

<sup>25</sup> Voir Big Bill Broonzy: <https://www.youtube.com/watch?v=N-pShRISHnQ>

technique classique où le matériau mélodique se joue avec une combinaison constante d'alternance de deux doigts.

Les styles *folk blues* se jouent principalement en première position de la guitare, et utilisent des clefs et des accords qui correspondent aux emplacements des cordes « ouvertes » [Annexe I] et qui facilitent la lecture de la gamme de blues. Les accords sont davantage considérés comme une série de formes, ou de positions de base autour desquelles les mélodies peuvent être construites sans qu'il y ait nécessité de changer de position. Si des changements de clefs sont nécessaires, ils sont faits grâce à l'utilisation d'un capodastre, permettant au guitariste de conserver les formes originales de l'accord.

Cette conception des formes d'accords favorise l'utilisation d'une plus large gamme d'accordage de l'instrument. Comme la conception mélodique et harmonique de ces guitaristes n'est pas enracinée dans une compréhension écrite du système tonal, il est possible de modifier le réglage de l'instrument afin d'explorer les différents timbres et renversements sans que cela devienne confus. On a seulement besoin de demander à un guitariste de formation classique de lire une pièce avec une *scordature re* ou *sol* majeur, pour illustrer à quel point la performance à partir d'une partition est soutenue par respect strict de l'accordage normalisé. Que les accordages utilisés par les joueurs de folk blues correspondantes aux triades toniques ne démontre pas nécessairement une base tonale pour leurs compositions, mais seulement l'influence de leur environnement musical. Comme l'a démontré Kubik l'utilisation des accords de base - toniques, prédominantes et dominantes- n'a pas été fait conformément aux règles admises de l'harmonie occidentale (2005).

En ce qui concerne la posture de base de la main gauche, le manche plus étroit de la guitare acoustique folk (ainsi qu'électrique) permet au pouce d'arrêter les notes graves sur la sixième corde [Tableau 4]. Cela donne un avantage ergonomique important lors du jeu fréquent d'accord de *fa en* première position. L'approche classique nécessite l'utilisation d'un *barré*, où l'index appuie à travers les six cordes avec les autres doigts s'arrêtant sur les autres notes. Même dans la technique classique, ce mouvement est complexe,

exigeant une adduction du coude vers le tronc et une plus grande pronation, adduction et flexion du poignet. En outre, l'accord barré de *fa* majeur est effectué sur la première frette où la tension des cordes est la plus grande. Jouer la fondamentale de l'accord de *fa* avec le pouce est ergonomique, car cela évite la position inconfortable de sa forme *barrée* et donne plus d'espace aux doigts afin de trouver les notes de la mélodie qui l'entoure.

La technique qui est probablement la plus spécifique aux styles *folk blues* est le «bend» ou le «choke» où la hauteur d'une note est modifiée. Cette technique est utilisée dans le contexte de l'harmonie de blues pour reproduire la tierce "neutre" et les septièmes souvent appelées les *blue notes* de la gamme «blues», dont les origines sont encore discutables. Le «choke» est particulier à la guitare acoustique et électrique, et difficile à reproduire sur une guitare classique de cordes en nylon, étant donné que la tension des cordes assez élevée en facilite l'exécution, puisque l'amplitude du mouvement nécessaire pour changer la hauteur n'exige pas que la corde soit poussée trop loin au-delà de la position de la corde adjacente. Le *choke* est généralement effectué en plaçant le doigt en dessous ou sur le côté inférieur de la corde et en poussant vers le haut, pivotant du point de contact du pouce à l'arrière du manche, à travers une pronation du poignet et de l'avant-bras. La hauteur des notes sur la sixième corde est nécessairement modifiée vers le bas en partant de la première corde vers le haut. Dépendamment du degré du *choke*, que ce soit un demi-ton ou un ton, d'autres doigts peuvent être ajoutés en support afin d'arriver plus facilement à la hauteur désirée. Une ramification de la motion de *choke* est la technique du *shake* ou vibrato, qui est essentiellement un mouvement de haut en bas du *choke* en alternance rapide et restreinte de sa modification d'hauteur.

En comparant les techniques *classiques* et *folk blues* du jeu de la guitare, nous avons vu que dans chaque cas, les types d'attaques et de postures se sont développés en réponse à des idéaux esthétiques provenant de leurs contextes sociaux ainsi que par une adaptation ergonomique physique du corps humain à l'instrument. Ces mouvements ont été codifiés à divers degrés. Par le biais de la production successive de manuels et de sa place dans l'académie, la technique de la guitare classique est devenue largement homogène. Les styles de guitare *folk blues* ont permis d'accroître le degré d'innovations individuelles qui

fut néanmoins enraciné dans certains traits stylistiques musicaux afro-américains qui ont évolué au cours des siècles d'esclavage.

#### 2.4 Les techniques de guitare « africaines » : le spectre d'influences urbaines et rurales, traditionnelles et modernes

L'approche de la technique *finger picking* de guitare dans toute l'Afrique s'est développée à partir des rencontres engendrées par les déplacements des ouvriers de l'économie coloniale et le développement d'un réseau qui facilitait l'importation et la diffusion d'influences musicales latines, européennes et américaines. La propagation d'une technique de jeu générale par les Kru, le long de la côte ouest, a été atténuée par les nombreuses traditions musicales rencontrées, et qui furent davantage développées par le biais de l'urbanisation, des migrations internes des travailleurs et des réseaux technologiques de la radio et de l'industrie de l'enregistrement. Les approches techniques utilisées à travers le continent sont généralement caractérisées par l'utilisation du pouce et de l'index de la main droite, mais sont marquées par les degrés d'influences régionales de la musique traditionnelle, moderne et occidentale. L'introduction de la guitare électrique n'a pas toujours conduit à l'extinction des styles de *finger picking*, mais en a propagé l'utilisation dans le contexte politique de l'indépendance, par l'intermédiaire de la formation d'orchestres nationaux constitués de plusieurs guitares, tel que nous le démontrerons dans la dernière section de ce chapitre.

##### 2.4.1 Les styles de guitare Katanga

Les styles *Katanga* du Congo partagent certaines caractéristiques avec le *folkblues*, par exemple, l'utilisation du pouce pour arrêter les notes graves sur la sixième corde. La nécessité ergonomique de cette technique est parfois même neutralisée par un guitariste Katangan qui change l'accordage de la sixième corde de *mi* à *fa* afin de faciliter l'utilisation fréquente de la corde F6 [Annexe I]. On retrouve également d'autres similitudes, telles qu'une préférence pour les positions ouvertes et l'utilisation fréquente

du capo ainsi que divers accordages « ouverts » avec une nomenclature parfois partagée<sup>26</sup>. Ces accordages sont souvent utilisés en combinaison avec le *slide* ou *bottle-neck* par la main gauche, dérivant peut-être du jeu de la *cithare*, qui est un trait musical africain ayant survécu en Amérique du Nord<sup>27</sup>. On note aussi l'utilisation courante d'une technique de « *vamping* », similaire à celle de George Sibanda ou de Big Bill Broonzy, tel que décrit plus haut.

Dans ses transcriptions du jeu de guitare de Jean Bosco Mwenda, Rycroft (1964) fournit une base pour comprendre son style de guitare syncrétique, en fournissant une analyse harmonique et mélodique et en offrant un aperçu de ses différentes lignes d'influence. Dans son analyse de la chanson *Masanga*, la notion de la "sous-structure motrice" réapparaît à partir de ses observations sur les mouvements des doigts. Rycroft explique que la perception rythmique de Mwenda se localise dans les mouvements de doigts :

By maintaining a roughly constant “cycle of operations” in the left hand which is felt as the “bearings” of a underlying metrical scheme, whether or not its main beats receive accentuation...Bosco chooses in truly African fashion to phrase his melodies, group his notes, and place his accents wherever he wishes with regard to these “bearings” – often skillfully disguising his underlying metrical scheme for as many as six or more bars at one stretch by cross-accentuation...or juggling with a double cross-rhythm (ibid: 82)

Dans cet extrait il n'est pas évident de comprendre pourquoi Rycroft choisit de localiser sa conception de la pulsation à la main gauche, plutôt qu'à la main droite, lorsque c'est cette dernière qui est chargée de produire la trace sonore des mouvements d'attaque. Il n'y a toutefois aucune mention qui explique en quoi ce modèle de doigté consiste. L'auteur explore les origines de la structure globale de la métrique, de l'implantation d'une influence de la musique de Luba, de son affiliation tribale, bien qu'il ne trouve aucune influence préalable aux cordophones indigènes. De plus, son analyse repose seulement sur une comparaison de deux exemples de chansons Luba.

Cependant, Rycroft donne une perspective importante sur la nature de cette musique. La structure harmonique de *Masanga* fait usage d'accords courants en cordes à

<sup>26</sup> Par exemple, l'accordage dite “Spanish” – *Re, Sol, Re, Sol, Si, Re* – était utilisé dans chaque contexte.

<sup>27</sup> Voir Lomax (2002 : 4:00) : <https://www.youtube.com/watch?v=XIj1wyK1cPI>

vides à la première position, mais évite l'influence stricte de la progression de base occidentale. Le centre tonal de la pièce est sol majeur et repose sur un cadre harmonique répété, composé des accords I-V-II-V-I. On note l'interjection occasionnelle de la séquence *la mineur, fa, et sol*, qui est semblable à ce que Blacking a dénommé une « root progression » (1959, 21-23), qui se caractérise par une descente d'un ton de la fondamentale à la basse, un effet qui marque le développement harmonique de plusieurs musiques indigènes pour instruments à cordes. Ce principe est renforcé par une variante de la *root progression* retrouvée dans le jeu de Mwenda, laquelle repose sur cette alternance entre *fa* et *sol* [Vidéo 6]. L'utilisation de ce dispositif harmonique, dans les styles de guitare « tribal » ou « semi-tribal » est soutenue par Low (1984), et que l'on retrouve dans plusieurs exemples enregistrés par Tracey.

À partir des notes de Low et des séquences vidéo de Kubik, nous pouvons établir que Mwenda utilisait seulement l'index et le pouce de la main droite, avec tous les autres doigts au repos sur la table sonore. Sa posture de base de la main droite est essentiellement équivalente à la description de Cohen de la position du *Piémont*, avec le pouce *étendu* qui joue en alternance d'une manière semblable à celle des guitaristes américains. Néanmoins, Low postule que le jeu d'alternance du pouce fut développé indépendamment de l'influence afro-américaine et est plus probablement lié aux techniques de cordophones africaines. Il identifie l'influence latino-américaine dans l'utilisation de tierces parallèles et de sixièmes, ainsi que dans le clave de la rumba et le rythme de basse joué par le pouce. La « *regular bass and fill in style* » (Low: 118) qui caractérise le jeu de l'index et du pouce et les hauteurs graves et aiguës qu'ils produisent respectivement, sont conçus de la même façon aux instruments africains tels que la *sanza*, c'est-à-dire comme une interaction entre la «grosse» voix et la «petite» voix. Le pouce couvre généralement les notes graves et l'index les aigus même si cela peut être parfois substitué par l'utilisation d'un « *cross finger technique* » où le pouce descend à la troisième corde et l'index joue la note suivante sur la quatrième corde au-dessus en créant un modèle unique d'accentuation [Vidéo 7].

Une technique employée par Mwenda, est appelée « *puzzle effect* » par Kubik qui la définit comme étant des « pitch-lines that emerge from the depth of the total image of

the guitar sounds, without having been played as such by the musician » (2003:13) ; Rycroft fait allusion à ce phénomène qui se trouve à la mesure vingt-sept de sa transcription de l'enregistrement de Tracey. Il note que Mwenda déguise son schéma métrique à travers un « cross accentuation ». Cette ambiguïté est produite grâce à une progression d'accords de tonique à la sous-dominante dont la ligne de basse cyclique est accompagnée par un *sol* répété dans l'aigu grâce à l'index qui emploie la technique du *brush stroke*. Ce qui ne ressort pas à travers l'enregistrement de Tracey, ou par la suite dans la transcription de Rycroft, c'est une figure qui alterne entre *si* et *do* et qui émerge entre le *sol* répété et la ligne de basse cyclique. Sur la bande originale, cet effet est peu perceptible, mais présent. On peut supposer qu'il pourrait facilement avoir échappé aux deux chercheurs, car il n'est que subtilement perceptible sur l'enregistrement en question, qui souffre d'ailleurs d'une certaine distorsion. Cette figure se situe sur la deuxième corde et donc n'est pas frappée directement avec l'index, mais indirectement comme partie intérieure d'un *brush*. En plus, le *do* est fretté dans le cadre d'un mouvement des premier et deuxième doigts de la main gauche dans le modèle de l'accord de *do majeur*, afin qu'ils ne soient pas directement ciblés. Ce phénomène est clairement audible dans les enregistrements en studio de Mwenda, en 1982 (Audio 2).

#### 2.4.2 Styles de guitare Kenyan

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, une grande diversité de styles de guitare d'influence rurale et urbaine s'est développée au Kenya, reflétant un éventail d'influences provenant de ces deux sphères. Les styles de guitare du Kenya ont été reconnus par leurs acteurs ruraux et urbains comme un «hybride» des influences de George Sibanda et des guitaristes Katanga, du *jive* malawite et du *twist*, ainsi que de la musique populaire d'Amérique latine et des États-Unis (Low, *ibid*: 108 -111). Les styles urbains reflétaient plus fortement les influences exogènes, alors qu'à la campagne, la musique de guitare était moins variée, absorbant principalement des formes et des techniques traditionnelles. Par exemple, les modèles d'attaque du pouce et de l'index des harpes traditionnelles des peuples Luo et Abaluhya de l'ouest du Kenya, ont très probablement influencé la technique de la main droite à l'instrument (Low 1982). Dans certains cas, les guitaristes

de la campagne supplantait le rôle des musiciens traditionnels dans leur accompagnement des diverses fonctions sociales (ibid.). Le style « Sukuti », nommé d'après un type de tambour Luhya, a été popularisé par George Mukabi, un musicien rural influencé néanmoins par la musique urbaine, notamment pour ce qui est du son du Malawi dit *Nyasi*. À la guitare, Mukabi reproduisait les rythmes du Luhya ainsi que certaines modalités de jeu de tambour, conservant ainsi le rôle d'accompagnement de celui-ci dans les danses traditionnelles.

#### 2.4.3 Le style *Maskanda* de la guitare « Zulu »

*Maskanda* se réfère à une forme de musique développée au XXe siècle et qui s'inspire des instruments et des formes traditionnelles, comme la musique de l'arc à bouche et des chansons de danse chorale (Davies, 1994). Ces instruments auraient progressivement été remplacés par des instruments occidentaux importés, dans la mesure où la guitare était essentiellement considérée comme un instrument indigène. À partir de l'influence croissante des styles Katanga des années cinquante, l'utilisation du style d'attaque de *vamping* des guitaristes Zulu a été supplantée par le style d'attaque à deux doigts, dit l'*ukupika*. Le développement de cette attaque a permis au jeu de guitare Zulu d'embrasser toute la gamme de particularités mélodiques et rythmiques de la musique traditionnelle. Dans ce style, on note encore les cordes de la guitare qui sont divisées entre la «grosse voix», grave et la «petite voix», aiguë. L'accordage de la guitare *Maskandase* diffère légèrement du standard observé en Occident et ailleurs, avec le *mi* de la première corde augmenté à un *re*.

Le jeu de la guitare *Maskanda* consiste à produire une texture plurilinéaire comprenant plusieurs couches conçues comme une totalité. Celles-ci sont généralement constituées d'une mélodie à la basse, d'un *ostinato* à la voix moyenne et d'une mélodie jouée dans les aigus, à un tempo rapide. L'*ostinato* à la voix moyenne maintient la pulsation fondamentale et est joué en répétition constante par le pouce. Le contenu mélodique des parties vocales est dérivé des lignes instrumentales à la guitare (originellement, l'arc musical) et il y a une alternance entre des sections mélodiques vocales et instrumentales.

La structure mélodique et harmonique de certains genres de musique de guitare *maskanda* repose sur les cinq ou six notes de l'échelle dérivée à partir de deux notes fondamentales, décalées d'un demi-ton, ainsi que des partiels qui en résulte. Les parties graves à la guitare, sont généralement produites aux hauteurs fondamentales tandis que les notes de la mélodie sont composées des partielles supérieures. Le développement harmonique procède par déplacements entre ces deux fondamentales. De cette façon, le contenu rythmique, harmonique et mélodique du jeu de l'arc musical zoulou traditionnel est essentiellement préservé.

#### 2.4.4 La Guitare mandingue et celle du Sahel.

L'exemple plus répandu de l'« indigénisation progressive » (Collins, 2005) de la guitare par une tradition musicale africaine est attribué à la région du Sahel-Savannah. Depuis son apparition, au début du XXe siècle, dans la Guinée actuelle, la guitare a joué un rôle d'intermédiaire entre un continuum fluide de formes traditionnelle et moderne.

L'exemple le plus évident de l'incorporation de la guitare dans la pratique musicale de cette région vient du peuple mandingue d'Afrique de l'Ouest. La classe de musiciens héréditaires des *jelis* ou *griots*, a façonné l'esthétique de la musique pour guitare de cette zone, selon l'esthétique de leurs instruments traditionnels : la Kora, la harpe-luth à deux cordiers de vingt-deux cordes, le *nkoni* luth à trois cordes et le *balafon*, le terme local pour le xylophone à résonateurs multiples. Le *simbi*, une harpe de chasseur précédant l'influence islamique, a également été transférée à la guitare.

Même si elle a souvent été adoptée pour la reproduction du répertoire traditionnel, Charry nous rappelle que l'utilisation de la guitare dans ce contexte nécessite d'être précisé :

The *nkoni*, *balafon*, and *kora*, each have very definite ethnic, regional, and social associations that are a source of pride and identity for the *jelis* who play them. The guitar lacks these kinds of associations. It is an ethnically and socially neutral instrument in that anyone may play it regardless of their birth. It represents the modern and the non-African world; it also represents the Africanization of that world. (2001: 307)

La division historique de l'ancien Empire mandingue en Guinée et au Mali a façonné l'esthétique de la musique de guitare de la région (Charry, 1994). Les musiciens du Mali étaient généralement concentrés à Bamako et ont été plus influencés par les traits arabes islamiques du jeu de l'*nkoni*, alors que dans la savane guinéenne, la tradition du *balafon*<sup>28</sup> dominait. Le style de guitare mandingue provient du répertoire de musique de louange qui remonte à plusieurs siècles. Ces morceaux bien connus sont basés sur des modèles, composés de courtes mélodies sur le *nkoni* et *simbi* et de zones harmoniques sur le *balafon*. Les pièces sont structurées par le biais de l'alternance des sections d'accompagnement polyrythmique et des interludes en solo consistant en des ornements mélodiques descendants. La virtuosité des guitaristes *jelis* repose sur leur capacité à créer des variations convaincantes sur ces modèles de base.

La relation étroite entre les guitaristes de xylophonistes guinéens est peut-être le meilleur exemple de la transmission directe du répertoire traditionnel et esthétique à l'instrument. Ici, la technique de *balafon* est littéralement greffée à la main droite du jeu du guitariste, avec le pouce qui tient le rôle de la mailloche habituellement tenu dans la main gauche et l'index qui tient le rôle de celle tenue dans la main droite (ibid.). Comme il est principalement utilisé pour accompagner la danse, le jeu de la guitare «d'influence *balafon*» maintient une forte densité d'attaques rapides et régulièrement espacées, tout en conservant l'alternance de l'index et du pouce pour tisser des lignes mélodiques distinctes dans une texture polyrythmique. Quant au jeu influencé par le *nkoni*, il montre un degré élevé d'ornementation grâce à l'utilisation de *pull offs*, *hammerons* et trilles, ainsi qu'un espacement plus large entre les attaques.

Les traits stylistiques des musiques arabes islamiques de cordophones influencent la majorité des mouvements de doigts du guitariste dans le Sahel. Ces mouvements de base prennent en charge le déploiement prolongé des passages scalaires rapides et fortement ornements. En utilisant la classification de la main droite de Cohen, la position de la main droite typique de la guitare mandingue est « lutiform » avec le pouce placé derrière

---

<sup>28</sup> Terme malinké pour dire xylophone le quel est devenu un terme générique pour définir le xylophone dans plusieurs region d'Afrique et dans le langage courant non scientifique.

l'index de gauche à droite sur la corde. Les doigts de l'index fonctionnent de la même manière qu'un plectre, la technique se composant d'une alternance d'attaques vers le haut et vers le bas. Cela correspond à l'alternance rapide d'un mouvement de flexion et d'extension de l'index. Les guitaristes mandingues font généralement pousser leurs ongles pour faciliter ce mouvement. L'attaque de flexion utilise la face inférieure ou la partie charnue du doigt et une partie de l'ongle, tandis que l'attaque de l'extension utilise uniquement l'arrière de l'ongle. Cette technique reproduit l'action du plectre utilisé pour jouer les cordophones arabes comme le *oud* et facilite l'exécution d'échelles très rapides, qui nécessitent un développement important des muscles extenseurs de l'avant-bras afin d'être exécutées uniformément au bon *tempo*<sup>29</sup>.

La technique de la main droite du Kora emploie le pouce et l'index de chaque main sur son propre ensemble de cordes. Ici, le pouce de la main droite donne souvent le modèle sous-jacent de basse qui alterne en quintes ou quarts et est déplacé de la même façon que le pouce dans le jeu de la guitare de style doigt *Piémont*. La technique issue de l'influence du *nkoni* utilise le pouce et l'index avec une extension alternée similaire, bien que ressemblant plus à la position *eastern* du style *Piedmont*.

Les techniques de main droite à la guitare mandingue utilisent également une forme de *brush stroke*, ce qui est légèrement différent de son utilisation dans les styles que nous avons déjà discutés, et s'intègre sporadiquement à des passages scalaires pour y ajouter une dimension rythmique.

La technique de main gauche des Mandingues et de la région Sahel utilise des mouvements semblables à ceux de la guitare occidentale déjà décrits, mais incorpore certaines techniques novatrices tirées directement des instruments des Griots. Une technique courante de la *kora* et du *balafon* ressemble à ce qui, dans la musique occidentale, s'appelle une *acciatura*, ou *appoggiatura* brève, soit un demi-ton rapidement articulé en dessous d'une note donnée. Sur la Kora, cela est produit en jouant

---

<sup>29</sup> Voir : [6:42 - 9:00] et [4 :24 - 6:40] du vidéo *Aboubacar « Badian » Diabate* : <https://vimeo.com/29841019>

une note sur une corde, puis une note un demi-ton plus haut sur l'autre corde. La première note est immédiatement arrêtée, alors que l'autre continue de résonner, créant un ornement percussif (Eyre 2002 : 20). Celui-ci est produit à la guitare par le biais d'un doigt de la main gauche qui vide rapidement sa tension en passant à une position de repos sur la corde, en coupant le son de manière abrupte. Quand elle est employée lors de passages « mélismatique », cette technique ajoute aussi une esthétique qui recrée le caractère microtonal de la pratique vocale islamique.

La région du Sahel a également produit les exemples les plus reconnus de musique de guitare dit hybride. Les plus remarquables, que l'on associe le plus souvent à des récits de la *world music* sur l'origine africaine de la musique blues, viennent du guitariste Songhaï/Fula, Ali Farka Touré. Provenant de Niafunké au nord du Mali, son style d'attaque combine les techniques des deux instruments traditionnels qu'il avait maîtrisés pendant sa jeunesse : le vièle *njarka*, qui selon lui constitue la base de sa technique de main gauche, et le *nkoni*, qui recouvre la technique de la main droite (Duran, 2006). Sa main droite utilise le pouce et l'index principalement. Il fait usage d'un plectre à son index, ce qui lui donne un ton plus aigu et l'aide à reproduire l'attaque en alternante, caractéristique de la guitare mandingue. Il fait également usage fréquente du *brush stroke* multidirectionnel à travers une extension et une flexion de l'index, parfois par une extension du majeur. À la main gauche, mise à part son utilisation des techniques habituelles de liaison, il emploie un genre d'exécution rapide de liaison ascendante, un *hammer-on* très rapide, ce qui produit une sorte d'effet de percussion *staccato* accentué. Cette exploitation de la capacité de la guitare pour produire des attaques extrêmement courtes est probablement la source de ses fréquentes comparaisons à John Lee Hooker et est également un trait stylistique commun à travers le jeu du *nkoni* et de la *kora*.

Selon Kubik, la musique de Toure est construite sur un « anhemitonic pentatonism, reminiscent of much Fulbe (Fulani) music across the Sahel zone » (2001: 194). Ses parties de guitare sont caractérisées par un bourdon à la base, souvent un *sol* (ou la sixième corde est montée d'un *mi*), et de parties mélodiques composées de gammes pentatoniques majeures et mineures (ces dernières étant les plus utilisées dans la musique

*blues*) ainsi que de ce qu'Eyre décrit comme le « dorien pentatonique » (2002: 29), analogue aux premier, deuxième, quatrième, cinquième et sixième degrés de la gamme majeure.

Touré a développé un style personnel qui, bien que similaire à certains égards à la tradition de guitare mandingue, est plus proche de la musique traditionnelle du peuple touareg du nord du Mali. En tant que phénomène de musique internationale mondiale, Touré a influencé une nouvelle génération de guitaristes Touaregs. Certains de ces artistes, comme le groupe *Tinariwen*, ou plus récemment, Omara Moctar alias, *Bombino*, ont fait des percées significatives sur la scène internationale des musiques du monde. Grâce à ses enregistrements teintés de *blues* et de ces propres admissions d'influences occidentales, Moctar perpétue l'association occidentale du Sahel en tant que berceau de ce style. Ses performances énergétiques lui ont valu des comparaisons, principalement par les stratégies de marketing des maisons de disques, au pionnier afro-américain de la guitare électrique, Jimi Hendrix.

### **3. La guitare électrique en Afrique : nouveaux enjeux**

L'introduction de la guitare électrique dans les années soixante et l'augmentation de la consommation et de l'accès à diverses formes de musiques populaires nord et sud-américaine déclencha un changement qui a contribué au déclin de la popularité de la guitare acoustique. Le jeu *fingerstyle*, qui s'était développé au cours des décennies précédentes, forme une sous-structure cinétique qui ne s'est pas tout à fait traduite par l'utilisation d'un plectre dans la technique de la guitare électrique. Comme son prédécesseur acoustique, la guitare électrique est un instrument moderne pour une nouvelle génération de musiciens africains. Pour ceux qui pouvaient s'en procurer une, elle a permis l'accès aux fruits du progrès occidental et créé de nouvelles possibilités de mobilité sociale. Bien qu'apparemment un instrument progressif, «occidentalisant », la guitare électrique a rarement causé une rupture complète avec les influences musicales traditionnelles. Le plus souvent, et par le biais de son incorporation

dans les orchestres nationaux de l'ère postindépendance, elle a servi à présenter à un plus large public les diverses traditions locales qui lui avaient été transposées.

À bien des égards, les dimensions sonore et gestuelle élargies de la guitare électrique reflètent une progression similaire du *folk blues* acoustique à l'usage des guitares électriques dans le jazz et les styles de blues urbain des États-Unis. Dans les deux cas, l'intensification sonore a augmenté l'usage percussif et mélodique de l'instrument et a ouvert de nouvelles possibilités esthétiques et timbrales dans son ensemble.

Dans le folk blues, la guitare était essentiellement un instrument de soliste sur lequel le chanteur jouait un accompagnement qui produisait simultanément des voix distinctes basses, moyennes et aiguës, ainsi qu'un mouvement vers l'avant qui soutenait celui de la danse. Cette complexité a souvent fait en sorte que le guitariste composait en se limitant à des clefs et des accords de base qui étaient facilement reproduits sur l'instrument (Baily, 1992). Avec l'introduction de la guitare électrique dans un ensemble plus large, la charge de travail du joueur acoustique était morcelée entre plusieurs guitares, conduisant à la division entre la guitare de « rythme » et de « lead » qui a principalement caractérisé la musique *rock'n'roll* dès les années soixante. Dans le contexte d'un ensemble instrumental, il est devenu possible d'explorer avec facilité les positions plus hautes sur le manche ainsi que les gammes qui ne reposaient pas sur un accès facile aux fondamentales qui se trouvaient aux cordes à vides. Cette nouvelle capacité de rendre plus perceptible la mélodie a permis de multiplier la capacité de l'instrument à reproduire un plus grand nombre de traits de diverses musiques traditionnelles. Également, la dimension percussive de l'instrument pouvait désormais être plus facilement soulignée et appréciée. Ce fut effectivement le cas avec l'introduction de la guitare électrique sur la scène de la musique congolaise des années soixante et soixante-dix, laquelle aurait éclipsée les styles acoustiques de Jean Bosco Mwenda de la « période de troubadour » des années cinquante (Makuna 1994 : 63).

### 3.1 La guitare électrique au Zaïre (République démocratique du Congo)

L'âge d'or des vedettes de la guitare acoustique zaïroise est concomitant à la présence accrue des orchestres latino-américains en tournée. L'esthétique de ces derniers ainsi que le format de grand ensemble s'avéraient être immensément influent sur tout le continent dont la musique a été diffusée à la radio et par les studios d'enregistrement zaïrois. Mukuna explique :

These bands were composed of a lead guitar, a rhythm guitar, and an upright double bass. In this combination of stringed instruments, the rhythm guitar provided the harmonic framework of the accompaniment, often in the "palm wine" [two finger picking] style, to which the double bass outlined the bass line of the harmonic progression following the clave pattern. Above this harmonic tapestry, the lead guitar added melodic interludes and ornamental melodic improvisations (ibid : 64)

À cette nouvelle section d'instruments à cordes, une section de cuivres a été ajoutée afin de fournir plus d'intérêt et d'embellir les sections intermédiaires et la section de danse animée du *seben*.<sup>30</sup>

La première génération de ces nouveaux orchestres urbains réinterprétait principalement les formes de danse populaire latino-américaine, mais a ensuite commencé à incorporer des variantes de *rumba* locale déjà établie telles que la *maringa*, qui se prêtait bien à l'incorporation d'éléments musicaux issus de la diversité des danses traditionnelles. C'est dans ce contexte musical que la guitare électrique est apparue.

Le début de la révolution culturelle zaïroise des années soixante, couplé à une forte croissance démographique, à l'augmentation de la migration vers les centres urbains et à une inégalité dans l'accès à l'enseignement supérieur, a indirectement provoqué une nouvelle génération de musiciens qui se sont tournés vers la musique comme l'une des rares possibilités de carrière viable (ibid : 68) Étant donné le choix entre le travail d'ouvrier à faible salaire, la vie criminelle ou l'armée, de nombreux jeunes ont opté de tenter leur chance dans l'industrie de la musique locale. Contrairement à la génération précédente qui a été prise en charge par les studios de musique appartenant en grande partie aux Européens, ces guitaristes étaient autodidactes et jouaient parfois sur des instruments qu'ils avaient fabriqués eux-mêmes. Ils ont fait leurs débuts comme artistes

---

<sup>30</sup>Le mot est dérivé de l'anglais numéro sept et se réfère à l'utilisation de l'accord de septième de dominante qui caractérise la section *seben*

de rue. Tout cela a donné lieu à un nouveau style urbain qui s'est détaché des influences latino-américaines pour mettre l'accent sur la rythmique plutôt que sur le développement mélodique, souvent en enlevant complètement les cuivres et en élargissant la section de danse. L'abondance des musiciens et des guitaristes a conduit en particulier à la création d'un troisième rôle pour la guitare dans le format de l'ensemble. Appelée la « médiane », elle jouait entre les deux autres guitares, assurant une fonction rythmique en interagissant avec la section de percussion.

Le répertoire de ces ensembles a fortement été puisé aux sources traditionnelles. Les compositeurs de cette période étaient libres de s'inspirer de la musique traditionnelle. Cette nouvelle musique de guitare *tradi-moderne* sera exploitée tout au long du régime Mobutu, qui la soutenait et l'utilisait essentiellement comme un outil de propagande pour aider à promouvoir des politiques qui finalement ont privé de droits les musiciens eux-mêmes. Ils ont créé un système de patronage où les musiciens ont été obligés de s'aligner et de littéralement chanter les louanges des personnalités politiques (White 2008).

### 3.2 La guitare électrique dans l'ère postindépendance en Guinée et Mali

Dans les premiers jours de l'indépendance en Afrique de l'Ouest, en Guinée et au Mali en particulier, la guitare jouait un rôle semblable, quoique moins insidieux, dans la création d'une politique d'identité nationale. Ayant déjà été adoptée dans sa forme acoustique au sein des traditions musicales de la région en tant qu'instrument indigène, la guitare électrique était un outil précieux dans la promotion de l'unité nationale par le biais de sa position principale dans les orchestres nationaux nouvellement formés et de par sa capacité à imiter les aspects de la musique traditionnelle.

Après l'indépendance de la Guinée en 1958, le nouveau président Sekou Touré a donné l'ordre de former un orchestre national qui prendrait ses influences dans la musique traditionnelle plutôt que dans l'Europe ou l'Amérique latine. En 1959, il fonde l'*Orchestre Syli national*. En ce qui concerne l'instrumentation, ce nouvel orchestre garde le format des grands ensembles de danse cubaine ; il engage aussi une équipe de

musicologues pour assurer la reproduction fidèle du patrimoine musical guinéen. Comme ce patrimoine se composait en grande partie des chansons épiques des Mandingues, et comme la guitare avait déjà été entièrement intégrée dans la performance de son répertoire, l'instrument électrifié s'est avéré le pont vers l'ère moderne de la musique guinéenne. Finalement l'orchestre original *Syli* est devenu si grand que plusieurs autres groupes ont été formés, certains ayant plus de succès que d'autres dans la réalisation de leur mandat. On entend encore, dans certains des orchestres plus populaires, tels que le *Bembeya Jazz National*, une influence cubaine, en raison de sa popularité auprès des touristes avant l'indépendance ainsi qu'en raison de forts liens politiques du pays avec Cuba (Merriam 1970, référencé en Charry 1994).

Un processus semblable a eu lieu après l'indépendance du Mali en 1960, bien qu'à un rythme plus lent, dû peut-être à sa position que le pays n'avait pas de littoral ainsi qu'à la présence de multiples traditions concurrentes de luth (ibid). Des enregistrements d'orchestres modernes lesquels n'ont pas été produits jusqu'aux années 1970, ont vu la montée sur scène du *Rail Band* mené par le guitariste Djeli Mady Tounkara, et *Les Ambassadeurs* de Salif Keita, qui fut bien connu à l'extérieur du Mali dans les décennies suivantes. Tout comme les orchestres sous influence cubaine, la guitare au Mali s'insérait dans des ensembles plus petits en tant qu'instrument de soutien des *jelimusos*, soit des chanteuses traditionnelles d'éloges qui sont devenus des icônes nationales. Dans ce cadre, la guitare électrique prend sa place à côté des instruments traditionnels des *jelis*, jouant dans le style "mélismatique" du luth typique de la région. Au fil du temps, ces ensembles ont incorporé d'autres instruments modernes tels que la boîte à rythmes, qui a remplacé les percussions traditionnelles<sup>31</sup>.

### 3.3 La guitare et le Mbira de Zimbabwe

Au Zimbabwe, l'évolution de la musique populaire influencée par le *mbira* offre un exemple intéressant de la musique de guitare comme carte sonore des changements sociaux et politiques grâce à l'intégration des instruments traditionnels et leurs techniques

---

<sup>31</sup> Voir le vidéo *Bouba et Sokona Sacko (RTM)* : <https://www.youtube.com/watch?v=seP0K4vA1Vw>

de jeu. Depuis les années quarante, les styles de guitare zimbabwéenne ont affecté et reflété les dynamiques politiques du pays, définissant la transition psychologique et économique des Zimbabwéens des zones rurales à des modes de vie urbains. Déclenchée par un asservissement colonial persistant, l'évolution stylistique des musiques zimbabwéennes traçait l'histoire d'une lutte pour la réaffirmation de l'identité politique et sociale par le biais de la liaison avec le mouvement panafricain qui émergea à l'époque.

Brown (1994) retrace au Zimbabwe l'interaction de la musique de guitare et du *mbira*, démontrant comment la résilience de la tradition, la pression coloniale visant à acculturer la population à des normes et des idéaux européens et panafricains ont interagi. Il décrit la popularité croissante et décroissante de chaque instrument, du déclin des musiques traditionnelles de *mbira* au développement des premières formes de musique de guitare urbaine, ainsi qu'aux formes populaires syncrétiques à la redécouverte subséquente de la musique traditionnelle *mbira* pendant la lutte pour l'indépendance des années soixante-dix.

À l'époque précoloniale, le lamélophone ou *mbira*, tel qu'il fut connu au Zimbabwe, a eu une importance sociale et religieuse particulière pour les différents peuples désignés comme Shona par les autorités coloniales britanniques. L'instrument a joué un rôle vital dans la société traditionnelle en tant que *médiums* (usité par les dirigeants religieux et sociaux). Il fut utilisé dans divers contextes rituels liés à la vie tribale. Avec la création de l'autorité coloniale, les peuples dits Shona furent de plus en plus impliqués dans l'économie coloniale d'extraction, laquelle a peu à peu érodée les utilisations rituelles du *mbira*.

Dans ce nouveau paysage, l'espace urbain fut considéré comme un espace européen, où les idéaux et les normes d'existence coloniales blanches régnaient (ibid : 77). La concentration de l'activité économique dans les zones urbaines a attiré des flux importants de main-d'œuvre migrants de l'arrière-pays rural. Ceci pose le cadre pour une expérience psychologique particulière des Zimbabwéens noirs, que Dubois (cf. Brown. ibid : 78) appelle « double conscience » : un besoin d'apprendre à naviguer entre les

modes traditionnels et modernes de l'existence, entre les aspirations d'une classe moyenne nouvellement formée désireuse d'accéder aux nouvelles opportunités économiques qu'offre l'économie coloniale et la pauvreté qui sévissait de plus en plus dans les villages qu'ils ont quittés. Ce nouveau contexte s'oppose aux dynamiques sociales anciennes de la musique traditionnelle fonctionnelle. La musique des zones urbaines est principalement devenue un moyen de divertissement, jouée sur des instruments européens produits industriellement. La musique de *mbira* est alors associée à la pauvreté du village et la nouvelle musique de guitare aux nouvelles possibilités de la vie moderne.

L'influence des musiques occidentales commençait à s'opérer dès les premiers jours de la présence coloniale. Cette dernière avait déjà permis aux Zimbabwéens de s'accoutumer à la musique occidentale à travers les fanfares des *brass bands* militaires ou policiers ainsi qu'à travers les chorales paroissiales. Plus tard, l'appréciation par les Rhodésiens blancs des formes de musique populaire américaine, comme la musique country, a été adoptée par la population noire de sorte que dans les années quarante, la guitare a commencé à remplacer le *mbira* en tant qu'instrument de prédilection des musiciens en herbe, ce qui entraînait l'émergence d'une génération de guitaristes *folk*. Comme Brown l'observe : "the choice to play [the folk guitar] rather than the *mbira* is partly a bi-product of assimilationist pressure and partly a result of the need for new modes of expression to symbolize changing social realities. » (ibid: 89)

Bien que l'utilisation du *mbira* s'estompe au cours de cette période, son influence fut préservée à la guitare. Brown expose en principe un lien direct entre le style de guitare *finger picking* et la technique de *mbira* Shona : « most guitar players seem to play their instruments similarly to the *mbira* in terms of the relationship of the parts. In other words, a basic pattern generates a variety of decorative cross patterns with the voice improvising a text in relationship to the guitars tonal and rhythmic mosaic (Kaufman 1972:53, cité en ibid:82)

Cette transposition de texture polyrythmique indique une tendance semblable des mouvements des doigts du guitariste qui « peut aussi provenir du jeu du *mbira* », en ce

que "les modèles moteurs du pouce et de l'index utilisés en jouant de la *mbira* sont semblables à ceux de la guitare " (ibid : 83). Une comparaison des mouvements démontre que cette affirmation n'est pas sans mérite. La technique de *mbira* Shona utilise le pouce de la main gauche, qui joue les grandes lamelles de basse, et le pouce et l'index de la main droite qui jouent en alternance pour produire des lignes qui s'imbriquent. Le mouvement alterné de l'index et du pouce de la main droite correspond à un mouvement général des deux doigts dans le style habituel de l'attaque africaine des deux doigts, en ce que le pouce attaque par-dessus les tiges de *mbira* et l'index par le bas tandis que les autres phalanges sont utilisées pour stabiliser les doigts actifs. Brown note également l'influence probable de l'attaque *ukuvamba* de George Sibanda, ainsi que le style *ukupicka* des guitaristes Zulu.

L'augmentation de la puissance sonore engendrée par la guitare électrique dans les années soixante coïncide avec les luttes pour la reconnaissance politique. Dans le cas du Zimbabwe noir, la préférence pour la musique de guitare électrique des ensembles de danse nouvellement formés a ouvert la porte à l'incorporation d'influences musicales africaines et afro-américaines. Cela a lié les attentes sociales montantes des Zimbabwéens urbains noirs à la lutte panafricaine qui a balayé la diaspora dans les années soixante et soixante-dix.

Avant la création de la Fédération de la Rhodésie en 1953 (regroupant les territoires maintenant connus sous les noms de Zimbabwe, Zambie et Malawi, dans ce qu'on appelait le *Nyasaland*), l'Afrique du Sud a été la plus grande influence étrangère de la musique populaire du Zimbabwe. L'Afrique du Sud était également la source originale d'influence des musiques occidentales et africaines. Après l'unification, on commença à y avoir une forte influence zaïroise au moyen d'un nouvel accès à la programmation de la radio zambienne qui liait l'Afrique centrale et orientale. L'influence du goût musical zaïrois pour les styles de danse latino-américaine a conduit à un déclin de la musique populaire zimbabwéenne au cours de cette période.

Les types de musique populaire étrangère adoptés par les nouvelles bandes de guitares électriques se composaient de formes de *highlife*, ou de musique populaire urbaine, telle

que le *soukous* zaïrois et le *kwela* (traduit : se lever), Sud-africain, reflétant une tendance plus large de la musique de la diaspora africaine de l'époque à traduire les aspirations sociales des Africains noirs. Ces formes de musique moderne ambitieuses ont été réprimées par les autorités coloniales au Zimbabwe lesquelles ont voulu garder les Africains « à leur place » en faisant la promotion des musiques traditionnelles dans les zones urbaines. Cette ancienne musique n'intéressait plus la classe moyenne noire qui avait même rejeté les guitaristes *folk* «d'influence *mbira*» de la période transitoire. Ces derniers ont donc été obligés de chercher ailleurs une musique qui pourrait réconcilier la « conscience double » qui pesait encore sur eux dans un paysage social hétérogène.

Or, la musique zaïroise a fourni une diversion qui fut un divertissement aux pressions de la vie urbains. Elle a suscité l'intérêt d'un large public à travers les classes sociales et était disponible dans les discothèques des hôtels où la ségrégation était nouvellement abolie. Les groupes zimbabwéens ont créé des styles de guitare syncrétiques qui mélangaient des aspects Shona et Zaïrois et qui ont contribué à combler le fossé entre les styles urbains et ruraux ainsi qu'entre le sentiment anticolonialiste local et panafricain. Cependant, le jeu traditionnel du *mbira* a subi une décroissance importante durant cette période.

Les années soixante-dix ont vu la résurgence de la musique de *mbira* qui a accompagné le mouvement révolutionnaire émergent depuis le début des années soixante. Ironiquement, ce sont les tentatives de l'administration coloniale de pacifier le sentiment antibritannique qui a joué un rôle prédominant dans sa renaissance. Grâce à la réintroduction des instruments africains dans les cérémonies de culte des églises zimbabwéennes, le *mbira* a repris de la popularité. De plus en plus, des jeunes musiciens le choisissaient à la place de la guitare, regardant son répertoire traditionnel avec un sentiment de fierté et trouvant des liens avec un passé ancestral qui motivait leur lutte pour l'indépendance. Des groupes de guitares commençaient à orchestrer et à jouer de la musique traditionnelle du *mbira*, en utilisant le double sens qui avait toujours caractérisé les paroles de leurs chansons comme moyen de faire communiquer des slogans révolutionnaires sans que les autorités coloniales les détectent. Bien que la musique de

guitare populaire de base *mbira* a évolué au cours de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, le crédit de la création de musique *chimurenga* en 1976 revient à Thomas Mapfumo, comme réaction à l'escalade de la lutte armée qui a suivi l'indépendance du Mozambique l'année précédente. Mapfumo a baptisé cette musique en prenant le nom de la lutte originale contre l'invasion coloniale britannique des années 1890. Après l'indépendance, la musique *chimurenga* a atteint son but et a donc passé temporairement au second plan, étant remplacée par d'autres musiques révolutionnaires panafricaines comme le Reggae. Elle réapparaîtra une fois de plus pendant l'agitation sociale déclenchée par l'insatisfaction du peuple face au gouvernement postcolonial qui a marqué les années quatre-vingt.

## Conclusion

L'histoire de l'interaction entre le *mbira* et la guitare dans la musique zimbabwéenne est une excellente illustration des multiples dynamiques de l'impact des instruments traditionnels et modernes sur le paysage musical africain. Elle met en évidence la guitare comme un des instruments les plus politisés du XXe siècle, un modèle qui continue à être reproduit à ce jour. Chaque phase de l'évolution de la musique de guitare démontre la complexité des bouleversements économiques, sociaux et politiques qui ont engendré de nombreux syncrétismes ayant caractérisé l'hybridité de l'esthétique sonore de l'instrument..

On voit que la guitare a la capacité de conserver et de diffuser les caractéristiques essentielles d'une tradition musicale, tout en réfutant les propos de ceux qui l'ont vu comme ayant entachée la pureté des formes musicales indigènes. Bien que la vitesse à laquelle la guitare a engendré de nouvelles formes, par le biais de l'absorption d'éléments « étrangers », fut déroutant pour ceux qui voient la tradition comme statique et qui ne parviennent pas à reconnaître la capacité d'adaptation et d'évolution comme inhérente à la culture transmise oralement, Brown nous rassure en expliquant que ces formes de guitare contemporaines, syncrétiques et populaires offre un « testimony to the resilience of tradition-i.e., its ability to absorb foreign elements, blending them with indigenous

elements to shape a new musical language that articulates the condition of every day people in a changing society » (ibid : 113-114).

À travers les exemples présentés dans ce chapitre, nous avons vu les différentes manières dont la guitare a été utilisée à travers les cultures. Sa popularité et son adoption des répertoires musicaux traditionnels et urbains montrent la diversité de la production musicale que l'instrument peut engendrer. Sa morphologie, sa construction et l'emplacement spécifique de notes ainsi que ses timbres sont capables de refléter l'influence de nombreuses cultures, les musiciens ayant trouvé en elle un moyen de préserver un lien avec les musiques traditionnelles face aux évolutions sociales et technologiques qui ont bouleversé le XXe siècle.

## Chapitre 2 – Atna Njock et les Bassa de Cameroun

*Quand on parle, c'est là d'où vient la musique. Le rythme parle.*

- Atna Njock

### Introduction

Dans ce chapitre, nous procéderons à la présentation du personnage qui est au cœur de notre recherche ainsi qu'à une exploration de son approche personnelle à la musique. Cela nous permettra notamment d'en comprendre davantage sur sa conception du syncrétisme musical. Nous ferons par ailleurs un état des lieux assez complet de l'histoire sociopolitique des Bassa du Cameroun, ethnie à laquelle il appartient, dans la mesure où le développement de l'Assiko (cf. chapitre 3) a largement été influencé par celle-ci.

Notre exploration du jeu de la guitare l'Assiko des Bassa du Cameroun et la question plus vaste du rôle du geste dans le « syncrétisme » musical est centrée sur le guitariste et percussionniste Atna Njock. Atna, fils de Pierre Emanuel Njock, est né en 1970, à St-Foy, au Québec. À la naissance d'Atna, son père terminait ses études de doctorat en linguistique à l'Université Laval. Peu après, la famille retourna s'installer dans leur village de Kaya, situé dans la région de Nyong et Kele du Cameroun dans le district de Makak [Annexe III]. À cet endroit, Atna fut « initié » à travers les rituels de la culture Basaa ainsi que ceux du groupe pygmée voisin, historiquement liés. Il fut initié à différents instruments traditionnels tels que le xylophone, le *mbé*, le tambour cylindrique à une membrane ainsi qu'au langage du tambour *nkuu*, un tambour de bois à fentes capable de reproduire les contours de la langue Bassa. À un âge précoce, il fut également exposé à divers instruments et genres musicaux par l'entremise de son père qui lui enseigna la musique occidentale.

Tel qu'indiqué dans le chapitre 1, le XXe siècle a vu l'influence profonde de la musique occidentale qui marqua le développement de nombreuses musiques populaires dans toute l'Afrique, telles que diverses formes de rock'n'roll, et de jazz. Ces styles ont été mélangés avec des traditions musicales locales pour créer de nouvelles formes hybrides. Le premier style de musique associé à la guitare au Cameroun est celui de l'Assiko, une variation

camerounaise de la guitare *palmwine* (cf. chapitre 1) qui fut influencée par la musique traditionnelle. C'est en écoutant les guitaristes éminents d'Assiko qu'Atna eut l'inspiration nécessaire pour débiter l'apprentissage de cet instrument. Il sera finalement proclamé «maître du style» par son compatriote Basaa, Jean Bikoko, qui a popularisé la musique pour guitare Assiko dans les années 1950 et 1960.

En 1990, au cours d'une période d'instabilité politique et sociale au Cameroun, Atna profita de sa citoyenneté canadienne pour chercher à faire carrière dans la musique, hors du continent africain. En 1991, une fois établi à Montréal, il forma un groupe sous le pseudonyme Zekuhl, qui compte à son actif trois albums. Les deux premiers albums, l'éponyme Zekuhl (1992) et Amon (1997) ont été commercialisés en tant que musique hybride, soit une rencontre d'influences d'Afrique et d'Amérique du Nord, mettant en vedette un mélange de divers styles camerounais ainsi que des collaborations avec des musiciens africains, latins et nord-américains. Le dernier album, *i Bolo* (2011), met l'accent sur son « bagage » de la musique traditionnelle des Basaa. Atna s'impliqua également dans une variété de projets et donna de nombreux ateliers et cours de musique Bantu.

Dans ce chapitre, nous allons explorer le *foyer* d'Atna comme musicien initié Bassa, ces influences musicales, son bagage culturel et son approche personnelle de la musique afin d'esquisser et de contextualiser sa production artistique et sa technique de guitare.

## **1. Les Bassa du Cameroun**

### 1.1 Origines et territoire.

Les recherches effectuées par les érudits Bassa (Biya 1987 ; Minyem 2013 ; Njock 1979 ; Wognon 2010) ont tenté de synthétiser les groupes apparentés selon des indices linguistiques. Ils ont identifié les Bassa en tant que groupe ethnique partageant une origine commune, quoique dispersés dans toute l'Afrique occidentale et centrale par la migration, l'esclavage et la colonisation. Le nom de *Bassa* est principalement associé à des groupes ethniques qui habitent le Libéria, le Nigéria et le Cameroun. Les Bassa du

Libéria font partie du groupe de langue du Niger-Congo et sont classés comme sous-groupe du Kru. Njock localise la Bassa nigériane dans les provinces du Niger, Kabba, / et le Bassa-ngé<sup>1</sup>. Nous notons également une documentation des groupes au Congo désignés sous des variantes du nom Bassa, ainsi que dans tous les pays d'Afrique subsaharienne et au-delà<sup>2</sup>.

En Afrique, le plus grand groupe portant le nom Bassa se trouve au Cameroun, occupant une superficie importante du sud Cameroun central. La classification des langues bantoues de Guthrie place les Bassa dans le groupe A43b : Basaa, *Mbene*, *Mvele*. Njock (ibid) confirme la triple catégorisation de Guthrie, expliquant que les termes *Mbene*, *Mvele* sont des noms communs provenant de la mythologie partagée des Bassa et Bati. Il fut noté que les Bassa, Bati et Mpo<sup>3</sup> font partie d'un groupe ethnique connexe, bien que leur dialecte distinct n'apparaisse pas dans le classement des langues de Guthrie. Dans un recensement plus récent de la Bassa, Tjomb (n.d) mentionne divers groupes de Bassa que l'on retrouve dans tout le Congo, la Sierra Leone et à l'ouest jusqu'au Sénégal. Il estime à environ un million le nombre de Camerounais Bassa et les divise en trois sous-groupes : le Babimbi, le Likol et la Bikok dont la mythologie partage un ancêtre commun. Les savants Bassa et les chefs spirituels considèrent que la Bassa du Cameroun est un peuple ayant émigré du nord, certains allant jusqu'à localiser leur origine en Égypte au temps des pharaons.

## 1.2 Histoire politique : Impact du colonialisme et du christianisme dans les régions Bassa.

Parmi les nombreux groupes ethniques qui composent le Cameroun, les Bassa sont particulièrement connus pour leur rôle dans la résistance à l'empiétement de leur territoire lors des premières arrivées européennes et furent au centre de la résistance

<sup>1</sup> Njock trouve une ressemblance intéressante dans le suffixe *ngé* qui est un fétiche central dans la croyance des Bassa de Cameroun, mais note qu'il n'y a aucune étude sur la relation entre ces groupes.

<sup>2</sup> Njock note l'existence de Bassa comme dialecte dans 14 pays différents au total : Angola, Congo, Ghana, Guinée, Indonésie, Kenya, Libéria, Malaisie, Mozambique, Nigéria, Sénégal, Soudan, Togo et Zambie

<sup>3</sup>Le cas de la *M'poo* est bien documenté (Yetna 2002 ; Mbep 2010) et Biya (1987:12) note leur catégorisation par les auteurs allemands comme sous-groupe distinct, quand en fait, elles partagent la même mythologie de génération dans la grotte sacrée de Ngok Lituba.

anticoncoloniale des années 1950 et 60. Les origines de leur opposition particulière ont quelque chose à voir avec leur structure sociale, leurs croyances traditionnelles, l'influence du christianisme et la situation économique sociale engendrée par des vagues successives de gouvernements européens. Joseph le résume en ces termes :

The bassa possess a social structure in which power is dispersed: a number of families grouped together in a village would be subject to some 'direction' by the head of the most important and oldest family. At a higher level, the clan would comprise several such patriarchs...the impact of colonialism encouraged...among the bassa a highly dispersed form of existence (which) was preserved despite the efforts of successive administrations to group them. There are a number of factors which render the Bassa a people of radical, even anarchic, individualists : first, there is their unwillingness to be governed by other Bassa, much less colonial administrations ; second, the Bassa's individualism...was reinforced by the work of the Protestant missions...third the dense forests which cover the greater part of their region provide a natural barrier to social cohesion; and, fourth, the failure of colonial administrations to endow their region with a basic road network, coupled with the sheer vastness of the area itself permitted many Bassa to live in a state of neglect and isolation (1977:135-136)

Avant l'arrivée des Portugais au XIII<sup>e</sup> siècle, les Bassa occupaient la région côtière en tant qu'agriculteurs et pêcheurs, mais ils ont été déplacés vers l'intérieur du territoire par l'ethnie de Duala et par des commerçants européens tels que les marchands britanniques et néerlandais et esclavagistes. Bureau (1964:108) contextualise l'expérience des Bassa avec les premiers occidentaux au sein d'un schéma plus large de contact avec les populations côtières du Cameroun, ce qui consiste en plusieurs phases. Le premier contact fut avec les étrangers non colonisateurs, non missionnaires, soit les premiers explorateurs et commerçants qui faisaient preuve d'une « puissance supérieure » à travers la démonstration de pouvoirs technologiques. La deuxième vague était composée de blancs «non-exploiteurs», non-colonisants, soit des missionnaires protestants qui étaient contre la traite des esclaves et dont la foi, ou le pouvoir spirituel étaient considérés par les populations locales comme la source de leur puissance technologique. La troisième vague était composée de missionnaires de l'Église catholique allemande qui arrivèrent en même temps que les agents coloniales, établissant un lien entre les exploiters et les protecteurs, tel que les missionnaires agissaient souvent en tant qu'intermédiaire entre l'administration et la population locale.

La présence missionnaire au Cameroun précède le colonialisme de plusieurs dizaines d'années. Les premiers missionnaires protestants ont commencé à arriver sur l'île

espagnole de Fernando Po<sup>4</sup> dans le golfe de Guinée dès 1814. Parmi les premiers missionnaires, il y avait le Baptiste jamaïcain, Pasteur Joseph Merrick et l'ancien esclave Alexander Fuller, qui sont arrivés peu après l'abolition de l'esclavage dans les colonies par la Grande-Bretagne, en 1834. Ils propagèrent rapidement leur message à l'intérieur du territoire, rencontrant une certaine résistance des chefferies locales. La conversion des populations locales a rarement été complétée telle que les missionnaires l'auraient souhaité et a souvent été acceptée par les nouveaux croyants à travers la reconnaissance de son utilité comme outil de promotion sociale. Comme le souligne Joseph : «little evidence of the erosion of traditional authority simply as a consequence of these conversions to Christianity. In most cases the ruling strata were able to fortify their power through appropriating the first fruits of religious activity: literacy, pastoral and lay offices within the church, improved technical and managerial skills and a mobilized laboring population » (1980:8).

L'histoire de la résistance de la Bassa à l'incursion coloniale remonte officiellement à la déclaration de l'autorité européenne d'un grand pan du continent africain. La Conférence de Berlin de 1884-1885 a divisé l'Afrique en régions d'influence coloniale, sans souci pour les ethnies que les pouvoirs européens regroupaient ensemble. L'Allemagne a officiellement établi la colonie du *Kamerun* en 1884. Bien que l'allemand soit devenu la langue d'une élite « autochtone », les Bassa étaient essentiellement traités en tant que «réserve» de main-d'œuvre et étaient soumis à des contraintes particulières lors de la construction du premier système de chemin de fer du territoire. Cette exploitation des Bassa persistera à travers la partition de Kamerun en mandats français et britanniques (par le *Ligue des Nations*) après la défaite allemande à la Première Guerre mondiale.

Nous pouvons comprendre l'influence occidentale sur la vie des Bassa par l'analyse des interactions entre l'autorité de divers groupes missionnaires établis dans la période

---

<sup>4</sup> Connue aujourd'hui sous le nom de l'île de Bioko, Fernando Po a été fondée par les Portugais, puis occupé par les négriers néerlandais et portugais, puis cédés brièvement aux Espagnols. Après l'abolition de l'esclavage au début du XIXe siècle, les Anglais construisirent des bases navales sur l'île et commencèrent à intercepter les navires négriers dans le golfe de Guinée. Ils ont également tenté de fournir une alternative économique par la promotion de l'industrie de l'huile de palme. Les Espagnols auraient récupéré l'île à la fin des années 1800.

précoloniale et les administrations coloniales subséquentes allemande et française, en particulier dans leurs attitudes concernant la langue d'instruction à l'école. Chaque changement dans le régime européen a engendré un changement dans l'influence missionnaire. Le *British Baptist Missionary Society*, une des premières organisations missionnaires au Cameroun, a été pris en charge par la mission suisse allemande *Basler* et, par la suite, la *Mission baptiste de Berlin* suite à l'établissement de l'État colonial. Après 1918, les Français ont expulsé toutes sociétés missionnaires allemandes, en les remplaçant par la société des Missions évangéliques de Paris, tout en laissant les presbytériens américains comme la seule organisation de missionnaires étrangers.

Les Américains se sont introduits auprès des Bassa en utilisant les infrastructures mises en place par les missionnaires allemands. Lors de leur passage au pouvoir, les Allemands ont voulu démontrer de la supériorité des méthodes occidentales et de ses valeurs, ce qui allait conduire à l'éradication spontanée des croyances et des comportements traditionnels de la population autochtone. Ils ont créé des zones d'influence, concentrant l'activité missionnaire loin des villages et des centres urbains<sup>5</sup>. En conséquence, leur expulsion soudaine a créé une lacune dans l'influence chrétienne de ces zones. Les Français, qui ne possédaient pas suffisamment de ressources ou de main-d'oeuvre après la Première Guerre mondiale, ont donc cédé aux Américains le contrôle de la station à Edéa et Sackabeméyé, dans le territoire Bassa. Ces deux missions sont devenues les centres d'activités évangéliques dans la région Bassa, et on agit tels des aimants pour attirer des convertis.

Dès le départ, les objectifs et les méthodes du gouvernement français et celles de l'église évoluèrent parallèlement, en mettant l'accent sur une éducation de style occidental des populations locales, sur l'amélioration de la protection sociale et sur l'inculcation d'une conscience morale et d'une éthique de travail adaptée à la vie sous le régime colonial.

---

<sup>5</sup> « Because of the actual choices made by the European missionaries regarding the location of their first stations, the geographical directions in which they intended to expand, and the languages to be used for their printing and proselytizing, they were also acting to influence the pattern of social development among the local peoples in ways far transcending religious practice» (Joseph 1980: 32)

Quant aux missionnaires, l'administration coloniale était beaucoup moins préoccupée par l'éradication des croyances traditionnelles, tant que leurs activités n'affectaient pas le maintien de l'ordre et le développement économique. Parfois, ceux-ci agissaient en tant qu'arbitres entre les groupes autochtones et les diverses missions, intervenant plus particulièrement en ce qui concerne la question de la polygamie, qui, pour l'église, fut particulièrement pénible. Une déclaration d'un délégué français en 1932 résume la position de l'État : « doubtless, Christianity, by developing an individual conscience, might affect native customs and undermine the authority of the chiefs. The question was whether it was better to have a Christian population less respectful to its chiefs, or a population submissive to its chiefs but uninfluenced by the Catholic or Protestant churches » (Permanent Mandates Commission, cité dans, *ibid* : 13).

L'administration coloniale française a toutefois pris une position rigide en ce qui concerne les questions de langue<sup>6</sup>, en s'opposant en particulier à l'instruction dans la langue vernaculaire, laquelle était centrale à l'approche éducative des missionnaires. Ceci est peut-être dû au danger que l'instruction dans la langue vernaculaire pourrait contribuer à créer de l'opposition à leur autorité. Les Allemands furent les premiers à observer l'impact de la politique linguistique sur le contrôle social et politique. Dans le cas du peuple Douala, ils ont vu une corrélation entre les efforts visant à promouvoir l'alphabétisation, l'extension géographique de la langue vernaculaire de l'activité missionnaire et la rébellion qui eu lieu ensuite parmi ces mêmes groupes. Joseph l'explique ainsi : « by translating the Bible into the language of one or the other of the larger local communities, the missionaries served to enhance that group's social and linguistic hegemony relative to other smaller groupings » (Joseph 1980: 32).

Après leur arrivée au pouvoir, les Français ont décrété que seules les écoles avec

---

<sup>6</sup> Joseph plaide pour le nationalisme linguistique français comme motivation principale dans l'élaboration de la politique linguistique en Afrique coloniale française :

« For the French colonizers, teaching their colonial subjects the French language was never to take second place to getting them to honor French sovereignty over their territories or putting their labor (and their lives in time of war) to the service of Greater France. The emergence of African cultural nationalism in response to that of the French was tantamount to the shoring up of earth work dikes to withstand a tidal wave. To this day, the French have not eased up in fostering a glorification of all things French, and especially the expression of all things in French, among their erstwhile colonial dependents » (1980: 18)

l'instruction en Français seraient reconnues et admissibles aux subventions de l'État. Cela menaçait directement les opérations du M.P.A, qui avait alors établi quelque 600 écoles dans sa zone d'opération. L'administration coloniale ne pouvait espérer rivaliser avec l'influence des missionnaires qui avaient bénéficié d'une importante longueur d'avance. À la fin de la Première Guerre mondiale, le M.P.A a été une force importante d'éducation dans le territoire de la Bassa avec quelque 25 000 étudiants fréquentant régulièrement l'école, un des taux les plus élevés de l'Afrique coloniale française entre les deux guerres.

Dans leurs écoles, le M.P.A a continué l'approche introduite par les missionnaires allemands. Leur désir de former rapidement de nouveaux convertis les a poussés à choisir la langue vernaculaire comme première langue d'instruction. En raison de la non-appartenance de l'Amérique aux Nations Unies, leurs missions à l'étranger n'étaient pas garanties par le système de mandat, qui avait rendu obligatoire l'enseignement de la langue vernaculaire pour éviter l'arrachement trop brusque de l'étudiant à ses traditions (ibid.). Un traité distinct a été nécessaire pour régler le différend. En conséquence, les Américains firent progressivement du français la première langue d'enseignement, la politique de l'enseignement dans la langue vernaculaire resta une question controversée.

Bien que l'instruction en langue vernaculaire n'a pas été entreprise avec l'intention de préserver les traditions culturelles africaines, l'effet fut apparemment le même. Il est important de noter que malgré une certaine résistance à l'influence coloniale et missionnaire, « [there] remain certain patterns of sociopolitical and economic behaviour of various Cameroun peoples which can't be explained without reference to the differential impact of european christianity » (ibid). Comme la note Messina : « De nombreuses conversions permirent que se développent de nouvelles valeurs sociales chez les Bassa. Il semble que l'emploi de la langue bassa a fortement contribué à ces progrès. » (2005: 91).

Après la Seconde Guerre mondiale, il semble y avoir eu une plus grande collaboration entre les missionnaires et l'autorité coloniale, peu importe l'appartenance religieuse ou

---

nationale. Les presbytériens se déplacèrent vers l'est. En 1945, ils ouvrirent leur école la plus ambitieuse, le Collège Évangélique de Libamba dans la région de Makak. Ces groupes comprenaient l'importance de préparer les étudiants à une formation universitaire. Sa création fut possible grâce à l'effort conjoint de l'administration coloniale, qui a accordé le prêt pour sa construction, et de la Mission de Paris qui possédait les terres, ainsi que des presbytériens américains qui étaient chargés de l'exécution de l'école. Cela s'est traduit par la création d'une des institutions les mieux classées au Cameroun, ce qui a conduit plusieurs générations de Camerounais à des niveaux de formation élevés. L'un d'entre eux a été Pierre Emmanuel Njock, père d'Atna, qui étudia à l'Université de Strasbourg, enseigna à Libamba et plus tard, à l'Université de Yaoundé. C'est également à Libamba qu'Atna a reçu sa formation et fut pour la première fois en contact avec la musique occidentale [Tableau 5 et 6].

### 1.3 Ruben Um Nyobe et l'Union des Populations de Cameroun

Tel que Joseph (1974) le fit remarquer, la résistance des Bassa au régime Colonial français a été engendrée par l'insuffisance des investissements dans l'infrastructure des régions jumelées, et la présence de plusieurs écoles missionnaires. L'évangélisation des Bassa avait pour but d'imprégner la population indigène avec une conscience de la responsabilité de l'individu pour sa propre vie, son devoir envers sa communauté et à Dieu. Ceci laissa les Bassa avec un sens fort du droit à l'autodétermination sociale et politique, ce qui représentait une menace pour le contrôle de l'État. On en a tout d'abord obtenu la preuve par le soulèvement en Duala, mené par le pasteur de la *Native Baptist Church*, Lotin Same. Sa position contre l'administration française a eu un impact significatif sur la population bassa de villes, puis sur son arrière-pays. Le pouvoir colonial fut donc l'un des plus grands défis de l'autorité politique bassa, menée par l'*Union des Populations du Cameroun* (U.P.C).

Fondée en 1948, l'UPC devint la branche camerounaise du *Rassemblement démocratique africain* (RDA), le Parti interterritoriale d'Afrique française lié au Parti communiste français. Tandis qu'après 1950, les autres sections de la RDA avaient choisi de garder le

silence sur la question de l'indépendance, la section camerounaise tenait aux valeurs de la RDA d'avant 1950 et à leur désir d'élections démocratiques dans leur pays.

Les actions de l'UPC furent renforcées par le soutien de la population locale, ainsi qu'une aide syndicale forte. L'UPC a pu compter parmi ses partisans les Bamiléké, qui militaient déjà pour la réforme politique dans leur territoire. On y retrouvait également une nouvelle population d'ouvriers migrants, dont la croissance rapide inonda Douala, la capitale se retrouvant alors dans une situation de chômage chronique. La plus grande base de soutien de l'UPC fut parmi les Bassa de l'arrière-pays de Douala. C'est là que les politiques économiques et éducatives de l'administration coloniale et les missionnaires créèrent des conditions parfaites pour contester le contrôle français. La zone était au centre des activités économiques coloniales lesquelles ont principalement profité aux intérêts européens, laissant la majorité des paysans bassas désespérément pauvres, tandis que le zèle éducatif des diverses missions dans la région avait créé une classe hautement instruite de chefs potentiels.

Le chef de l'UPC et maquis subséquent fut Ruben Um Nyobe<sup>7</sup>, un Bassa du village de Boumnyeble<sup>8</sup> Nyong et de la région de Kellé, à 70km de Yaoundé. Nyombé a fondé le parti en 1948 et plaida pour la réunification avec le Cameroun britannique ainsi que pour l'indépendance du contrôle français sous le régime de tutelle des Nations Unies. Nyombe créa un vaste réseau de comités locaux. Sa popularité alarma les Français qui, sous prétexte de limiter la propagation du communisme, lancèrent une campagne de répression pour tenter de dissimuler la popularité de l'UPC qui s'agissait de « physical intimidation, unwaranted search an seizures, harrasing arrests » ainsi que « the massive falsification of... élections » (Joseph 1974: 432). L'autorité française a tenté de saper l'influence du

---

<sup>7</sup> Joseph le décrit comme étant « undoubtedly one of the most brilliant political thinkers and organizers to emerge after the Second World War in Africa. Had he survived to lead his country to independence, he would most certainly be ranked today on the same level as Julius Nyerere, and the late Kwame Nkrumah and Patrice Lumumba » (1974 : 430)

<sup>8</sup> Situé à environ 50km au nord de la région de la Makak.

parti<sup>9</sup> au milieu des années 50, soutenant des groupes anti-insurrectionnels dans leurs attaques contre l'UPC et Nyombé.

En 1955, l'UPC fut interdit et une série de premiers ministres furent élus parmi les groupes anti UPC. Cependant, l'UPC a commandé un maquis, localisé dans la forêt de la Nyong et Kellé qui pratiquait le sabotage et l'assassinat. Malgré des tactiques violentes, Nyombé a maintenu sa préoccupation principale de négocier avec les Français pour rétablir le statut juridique de l'UPC.

En fin de compte, l'action militaire du maquis a provoqué les Français et le premier ministre camerounais à commander l'assassinat de Nyombé. Ce dernier a été découvert mort. Son corps fut exposé dans son village en guise de message aux maquisards vivants encore dans la clandestinité. Malgré la cession ou l'élimination de la plupart des rebelles UPC bassas, la résistance continua chez le Bamileke. La dissolution de la tutelle camerounaise par les Nations Unies, sans la tenue de nouvelles élections, fût une mesure sans précédent. Par la suite, les forces françaises ont pu supprimer André-Marie Mbida, leur choix modéré, lequel était un premier ministre antinationaliste, pour le remplacer par une figure encore plus populaire, celle de Ahmadou Ahidjo. Tous actes pouvant mettre en danger l'unité de l'État camerounais fut décrié comme illégal et les Français étaient maintenant libres d'éponger toute résistance sous prétexte d'avoir aidé leurs alliés. Ainsi donc, comme le souligne Joseph :

The modern political state of Cameroun has arisen not so much as the realization of a national consciousness uniting diverse peoples into one movement against the colonial power-as was the case in most African countries-but out of the suppression of such a movement. In short, it was on the basis of struggling against the most politicized sections of its own population that the independent Cameroun state established its authority. (1974 : 447)

#### 1.4 Les systèmes traditionnels de pouvoir social et spirituel des Bassa.

---

<sup>9</sup> Les atrocités commises par l'administration coloniale française ne sont guère documentées, mais elles incluent le travail forcé et au cours de la période précédant l'indépendance des années cinquante, le déplacement de villages entiers, créant des villages emmurés ou des hameaux, était une pratique commune. C'était semblable à la stratégie utilisée en Indochine par les Français et les Américains, où les villageois étaient parqués pour tenter de séparer les rebelles des villageois pour que n'importe qui restait en dehors de la zone clôturée étaient considéré hostiles.

Jusqu'à présent, nous nous sommes concentrés sur l'histoire de la rencontre des Bassa avec les forces missionnaires et coloniales. Compte tenu de la relation particulière des Bassa avec la mission presbytérienne américaine, dont les politiques éducatives ont permis le maintien des langues locales et des pratiques traditionnelles, il est nécessaire d'avoir une idée de ce à quoi ressemblait cette culture traditionnelle avant le contact avec l'Occident, afin de comprendre le syncrétisme culturel qui a eu lieu. Comme nous l'avons vu, il existait une motivation politique forte pour la répression de l'histoire des Bassa après l'indépendance camerounaise en 1960, qui, comme nous le verrons dans le chapitre 3, eu une influence importante sur le développement de la musique de l'Assiko.

La pratique religieuse traditionnelle des Bassa partage un bon nombre de caractéristiques associées à la cosmologie Bantu. Selon Griaule (1951), il s'agit de la croyance en des forces intermédiaires, ou des esprits (le plus souvent celui des ancêtres) servant de médiateurs entre l'homme et un 'Dieu' suprême et obscur, entre le monde visible et invisible. Il s'agit de la présence de ce qui est dénommé « animisme », ou « totémisme », où les éléments du monde naturel sont imprégnés d'une signification particulière ou encore, d'une perspective « naturaliste » ou « holistique », qui suppose que l'homme et la nature se sont conçus que comme une totalité. Cette conception découle des liens sociaux et culturels et des processus cycliques de la nature qui sous-tendent la structure des sociétés agraires traditionnelles. Selon cette conception, les événements dans le monde naturel sont imprégnés de sens et peuvent être décodés comme une série de messages divins.

Les activités rituelles des sociétés bantoues ont une fonction cohésive, initialement liée au processus essentiel pour la survie de la société. La division entre le sacré et le profane est donc moins prononcée, entraînant le fétichisme des objets naturels, qui sont manipulés afin de créer certains résultats désirés. Les cosmologies bantoues contiennent également une variété de superstitions, la croyance dans certains types de magie, ainsi que dans les effets curatifs des rituels de transe, souvent associés à la musique et la danse.

Le système religieux et social au cœur de la culture traditionnelle des Bassa du Cameroun est appelé le *mbok*. Les détails de ses pratiques et les croyances de base ont jalousement

été gardés et en conséquence, on a peu d'écrits sur la culture bassa en dehors du pays. La seule œuvre publiée sur la pratique rituelle de bassa, *Du Rituel à la scène chez les Bassa de Cameroun* (Hourantier et al., 1979), ne fait aucune mention du *mbok*. Cependant, un important corpus de travaux sur le sujet a été produit par les érudits Bassa dont Biya en particulier, élevé et éduqué dans la région de Makak. Son travail, *Être, pouvoir et génération : le système mbok chez les Basa du Sud-Cameroun* (1985), présente le système *mbok* basé sur des entretiens avec les dirigeants bassa

Le mot *mbok*, (ou *mbog*) possède plusieurs définitions connexes qui sont prises ensemble comme le témoigne la vision holistique de la culture traditionnelle Bassa. Pour commencer, *mbok* se réfère à une puissance suprême de commande aussi bien qu'au processus d'initiation par lequel elle est conférée. Il a aussi un sens plus large, désignant les dimensions de l'espace et du temps, qui englobent tout ce qui existe. La définition s'étend donc à l'homme, tout d'abord, de sorte que le temps et l'espace n'existent pas séparément de ce qu'ils contiennent. C'est-à-dire, ils ne peuvent être séparés de leur contenu et *vice versa*. Deuxièmement, il se réfère à la totalité de l'homme, à son origine, au présent et à l'avenir. Enfin, *mbok* se réfère à la langue parlée à travers laquelle cette connaissance est communiquée (ibid). Le système de *mbok* est patriarcal, constitué d'un système de clans connexes, dispersé sur tout le territoire, chacun régi par son propre collectif d'initiés, hiérarchiquement organisés, dont le rôle est d'assurer la cohésion et l'harmonie sociales<sup>10</sup>.

Biya fait remarquer qu'à partir d'une légère modification dans l'ordre de ton de ce mot, la définition *mbok* s'étant à « ce qui est devant » ou « ce qui avance le premier » (ibid: 33). Dans sa forme de verbe, *bok* (ou *bog*) signifie l'action de l'organisation sociale : « ranger,

---

<sup>10</sup> Cette prédisposition historique pour la gouvernance par commission est intéressante en tenant compte de l'adoption de l'idéologie marxiste par les Bassa. La position de la tradition le *mbombok* comme spirituellement exceptionnel, mais socialement égal, aurait pu jouer un rôle important dans la lutte politique de l'UPC. La création de plus de 400 conseils locaux indépendants, que les Français considéraient comme tellement menaçant, pourrait expliquer les points de similitude entre l'idéologie marxiste et la structure sociale des Bassa. Dans une interview avec le Mbombog Bati, Djie Bileck, (Ndongo 2002) il décrit son rôle de « chef » comme ayant été impliqué directement dans la lutte de l'UPC pour laquelle il sera emprisonné. Atna rend compte de son grand-père, lui-même un *mbombok* ébauché, cachant Nyobe comme il se déplaçait d'un village à l'autre pour éluder les forces coloniales. La coïncidence de l'assassinat de Nyobe en 1958 avec la construction de la Croix sur le site sacré de *Ngog Lituba* pointe vers une frappe collaborative au cœur de l'UPC et les croyances traditionnelles de ses membres.

disposer en ordre » (Tjomb, n.d.) par un chef initié connu comme un *mbombok*. Le *mbombok* est responsable de la parole qui maintient l'ordre dans la société bassa<sup>11</sup>. Le mot *mbom* est défini comme « avant » ou « en face », mais aussi comme « chance », dans le sens de « celui qui s'attache à la chance du *mbok* est donc le chef ». Le *mbombok* est donc à la fois le chef spirituel et politique de son peuple. Il est imprégné par l'initiation à la connaissance et la puissance essentielle pour la préservation des coutumes sociales et de l'histoire. Il est reconnu pour sa patience et sa tolérance des qualités négatives d'autrui. Il est la force de l'ordre qui régit la société par le biais de la maîtrise des forces positives et négatives de l'univers, par l'intermédiaire de la communication entre le monde visible et invisible. En reconnaissance de ses qualités de « chef » (ibid) et de sa responsabilité pour le maintien et la promotion des savoirs ancestraux, il est « mis en avant » et est autorisé à se marier avec un plus grand nombre de femmes afin de maximiser sa progéniture. En résumé, le pouvoir du Mbombok est « un pouvoir politique qui ; s'origine dans les [sic] êtres surnaturels, tels que les esprits ou les premiers ancêtres. Le bénéficiaire de ce pouvoir est une personne qui, par la consécration, devient une parole témoin auprès des membres de sa communauté et auprès d'autres communautés. Cette parole représente la communauté à l'extérieure. Elle véhicule un savoir constitué et constituant. L'initié reçoit enfin la promesse d'une grande progéniture confirmant pour ainsi dire sa vocation de promoteur de la vie » (ibid:75).

Le système de *mbok* est hiérarchique et est divisé en cinq niveaux de responsabilité. Le niveau de *Ndombol kembe* (la bénédiction de la chèvre) ou l'initié est reconnu comme le chef de sa famille immédiate et possède les connaissances nécessaires pour conjurer et guérir les blessures des gains. *Mbok Hye* (le feu du *mbok*) accorde l'accès à des réunions secrètes au sein de son clan. *Nsoo Mbok* traite de l'identification des plantes médicinales et des racines combinées afin de créer une sorte d'eau de guérison. *Litug li mbok* accorde l'accès à toutes les réunions du territoire bassa. Le niveau le plus élevé et le plus rarement atteint est celui de *li Libal mbok*, (la hache qui tranche). Il s'agit du *mbombok* le plus élevé de la terre (ibid). Chaque phase est accompagnée de son propre ensemble de rites

---

<sup>11</sup> Récemment, ceux qui prétendent être des initiés *mbombok* furent de plus en plus reconnus comme chefs. Le concept de l'autoritarisme singulier ne faisait pas partie du système *mbok* plus ancien et a peut-être été introduit grâce aux efforts allemands pour influencer et corrompre les groupes Bassa (Lipot 2011).

d'initiation. Lors de l'initiation comme *mbok*, le candidat est habillé en peau de panthère, ainsi que d'éléphant et de python, considérés comme des animaux sacrés, symbolisant la puissance du chef.

Le *mbombok* régit par délégation à diverses « confréries » qui ont leurs propres fonctions et rituels. La confrérie de *l'Um* se spécialise dans les rites de la procréation. Le *ngambi* est responsable de la communication et doit relayer l'information entre les esprits ancestraux et interpréter les symboles. Le *Koo* est spécifiquement réservé aux femmes responsables de la préservation de la danse sacrée. Minyem (2013) note trois autres groupes qui se rapportent au maintien de l'ordre et au jugement des crimes. Le *nge* est une force réglementaire qui maintient l'ordre, l'équilibre et le respect au sein de la société bassa. Il est employé dans la punition des crimes, qui sont parfois infligés par le *mbombok* lui-même, mais parfois par le biais de la « voie mystique ».

Le rituel *mbak* est tout aussi grave, et se préoccupe de la purification après un contact avec des restes humains ce qui est strictement interdit, en particulier lorsqu'il s'agit d'un membre du clan ou d'un ancêtre. Le *ndjek* est une force qui punit les personnes désobéissantes, même si leur identité est inconnue par la communauté.

Les mythes de la création des Bantous traitent souvent de l'origine du peuple spécifique en question et non de l'humanité dans son ensemble. L'origine du premier homme est attribuée à des aspects importants de l'environnement naturel de la communauté - une plante ou une caverne par exemple. Dieu n'est pas considéré comme le créateur, mais plutôt comme le plus ancien ancêtre. L'univers et les animaux (les Bushmen ou Pygmées inclus) sont éternels, mais l'homme est le descendant d'une brouille avec l'ancêtre original au sujet de la manipulation et de la corruption de certains aspects du monde naturel. Les esprits des ancêtres sont censés rester influent parmi les vivants, tant qu'ils demeurent la mémoire, d'où l'importance de se souvenir et de réciter la lignée ancestrale, une pratique qui souvent, est sous la responsabilité des plus hauts « chefs », formant ainsi une unité sociale particulière. Comme le signal Herskovits, dans les sociétés traditionnelles bantou :

Worship of the ancestors is of major importance, and rests on a series of propositions concerning the souls or powers of man, and how these function in life as each individual joins proceeding generations to become a link in the continuity of social existence. The ancestral call, is one of the most effective integrating factors in the social structure, since it is the ancestors who in the supernatural world are most immediately concerned with their living kin; to certain individual ancestors, moreover, is described such a degree of power that they may be deified, or seen as deities. (1964 :101-102)

L'on croit que les esprits des ancêtres défunts résident souvent sous terre, bien qu'ils puissent se déplacer parmi les vivants. Ils ont le pouvoir d'influencer les événements de la vie individuelle et collective, et parfois, ils communiquent leurs intentions à travers des rêves ou à certains voyants ou guérisseurs.

Il y a plusieurs variations au sujet du mythe de la création bassa, qui situe l'origine des premiers ancêtres dans la grotte sacrée de Ngog Lituba, un monticule rocheux qui se traduit par « roche percée ». Les deux histoires qui incluent Biya proviennent d'entrevues réalisées avec deux *babombok* et donnent des contes variant, mais proches. Dans la première version, le premier Bassa a été nommé Mod Sop. Féroce guerrier, il aurait reçu sa puissance d'une plante mystérieuse. Son règne tyrannique entraîna la migration de ses descendants qui fuirent et se dispersèrent sur toute la terre, finissant par se réfugier dans la grotte sacrée. Cette grotte est le point de départ de la deuxième version de l'histoire qui commence par neuf hommes et leur épouse, chassés de la Grotte du Bonheur à cause de l'« amour immodéré des hommes pour leurs épouses ». Les hommes « couchèrent avec leur femme à un moment inapproprié, dérégulant ainsi la vie dans la Grotte où chaque chose était faite en son temps » (ibid: 58).

C'est le début d'une histoire de générations, leur migration, dispersion et procréation provoqua finalement la naissance de Mod Sop « fléau de dieu... celui qui rend triste... incarnation du mal lui-même » (ibid: 60). Cette deuxième version traite moins de la cosmologie bassa, mais davantage de la lignée et du développement du peuple selon sa genèse. Dans les autres contes, l'aspect divin qui entoure le Ngog Lituba est plus prééminent et tente d'expliquer l'origine des divers groupes associés aux Bassa : « C'est à Ngok-Lituba que Dieu, Nyambé, créa le premier homme, Hilolomb. Le fils de Hilolomb, Bipoupoun, eut deux enfants [dont une était] M'poo, le père de tous les log M'poo (appelé aussi improprement Bakoko). » (ibid: 61).

Dans la version qui fait référence au peuple M'poo, la grotte est un lieu de refuge qui protégeait le peuple de ses ennemis. En retraçant leur lignée jusqu'en Égypte, puis à la région du Tchad, on constate qu'ils ont été chassés par les Foulbé<sup>12</sup>. Ils se réfugièrent à l'intérieur d'un gros rocher dont l'entrée fût scellée par la toile d'une araignée géante, leur évitant ainsi d'être découverts.

Comme nous l'avons vu, la christianisation était particulièrement forte dans les régions bassas. En examinant la documentation portant sur la conception spirituelle bassa, nous avons constaté que l'influence du christianisme semble être très présente. Compte tenu de la nature changeante des récits traditionnels, les références au christianisme peuvent cependant être attribuées à l'usage de la transmission du sens essentiel du *mbok* au Bassa déjà christianisé ; « Les noms d'Adam et d'Ève qui figurent dans le rapport ne doivent pas nous leurrer. Le congrès ne les utilise que pour se faire comprendre du public en majorité christianisé. Les *bambombok* congressistes dont l'âge dépasse pour certain celui de l'introduction du christianisme au pays bassa parlent du *mbok* de leurs pères en empruntant opportunément les termes du christianisme pour communiquer avec les non-initiés, éventuellement chrétiens » (Minyem : 139).

Cependant, l'influence du christianisme se révèle dans les aspects essentiels des contes *babomboks* de l'histoire des Bassa. L'identification avec les Hébreux expulsés de l'Égypte devient la croyance largement répandue que cette région était la source historique des Bassa ; la mythologie qui se caractérise par le bannissement du premier peuple d'une sorte d'Éden ("la Grotte de Bonheur") ; le caractère satanique de Mod Sop ainsi que les références à la « Mer rouge » révèlent des degrés d'assimilation de l'histoire chrétienne, mais servent aussi à mettre en évidence les points de convergences entre les deux conceptions spirituelles. La liste des dix « interdits de *mbok* » est particulièrement intéressante :

1. Ne participe pas à un complot meurtrier.
2. Ne vole pas.
3. N'envie pas jalousement les biens d'autrui.
4. Ne prends pas les pots-de-vin.

---

<sup>12</sup> Les Foulbés, ou Peuls, sont une ethnie pastorale, majoritairement musulmane qui peuple la région sahélo-saharienne, couvrant plusieurs pays dont une population importante habite le nord du Cameroun.

5. Ne délibère pas injustement.
6. Ne couche pas avec la première femme, patronne de la maison (d'autrui).
7. Ne touche pas un ossement humain
8. Ne vole pas le vin du palmier d'autrui, ne coupe non plus la trompe de son palmier.
9. Ne traduis pas le *mbok* en justice devant les Blancs
10. Personne ne défait isolément les paroles du peuple.

(Biya, *ibid*: 50)

La société traditionnelle Bassa repose sur une croyance en des forces surnaturelles. Ses modes de pensée sont liés à une croyance au pouvoir du monde invisible et à des rituels spécifiques. Tandis que certaines, comme le *ndjeck*, sont exploitées au plus haut niveau de l'organisation sociale, d'autres se manifestent dans la vie quotidienne. Certaines herbes médicinales traditionnelles et ingrédients peuvent être combinés afin de permettre le processus de la transsubstantiation. Minyem décrit un processus très secret par lequel les talents, c'est-à-dire la connaissance et la puissance d'une personne décédée, peuvent être transférés à un autre par le biais d'un *yàn*, un mélange fait de ses restes.

Minyem note également plusieurs autres rites associés au *mbok*, qui confèrent des pouvoirs divers tels que l'invulnérabilité, l'invisibilité, la lévitation et la possibilité de prendre une forme animale (2013). Herskovits contextualise ces aspects surnaturel qui font parti des conceptions de plusieurs sociétés traditionnelles Bantoues, en les décrivant comme des « forces [that] we may call Magical, which are manipulated by the will and knowledge of man, and give him access to powers for achieving immediate ends, be they good or evil » et qu'il existaient aussi des systèmes divinatoire « of the most varied kind, where by the forces that permit the attainment of desired ends and the means to enlist them for a favorable outcome can be ascertained. » (1964 :102). Pour les Bassa qui ont reçu une éducation occidentale et particulièrement pour ceux qui vivent à l'étranger dans les centres urbains occidentaux, les aspects plus occultes du *mbok* sont difficiles à réconcilier avec les croyances scientifiques occidentales. À partir de la documentation disponible, nous pouvons cependant voir une gamme de liens. Dans une interview, P.E. Njock (2011) se présente liant sa généalogie à l'ancêtre original, la citation de proverbes Bassa, tout en parlant péjorativement des croyances magiques parmi les groupes de Bassa, qu'il arpenta dans les années 1970. En revanche, d'autres Bassa savants souhaitent promouvoir ces pratiques traditionnelles comme sources de connaissances et les utiliser pour la promotion sociale et économique de leur peuple. La position d'Atna tend à

s'aligner sur celle de son père. Cependant, il reconnaît l'existence de forces mystiques, qui peuvent agir sur le monde vivant. Il raconte des histoires, des rituels musicaux où la possession spirituelle s'effectue. Il fait la distinction entre les esprits positifs du *mbok*, et les esprits négatifs de « la magie noire ». Ces derniers, selon lui, reviennent toujours afin de reprendre des avantages accordés à ceux qui cherchent leur aide.

### 1.5 Musique et danse traditionnelle des Bassa.

La musique et danse traditionnelle des Bassa est peu documentée, ce qui reflète l'absence générale d'études sur la musique traditionnelle des Camerounais du Sud. De nombreux instruments de percussion morphologiquement semblables se trouvent parmi les divers groupes ethniques de la région. Le tambour de peau de cylindre, connu par les Bassa comme le *mbe*, le tambour à fentes - le *nkuu* - et une forme de lammelophone sont utilisés dans la musique de nombreux groupes ethniques de la région. Le xylophone est également présent à travers les cultures, mais semble avoir été réglé sur l'échelle heptatonique « majeure » occidentale et est principalement associé aux ensembles de xylophones populaires des années 1950 qui ont permis d'implanter la tonalité diatonique dans la pratique musicale africaine (Kubik 2005: 200).

Les instruments propres au Bassa sont difficiles à discerner en raison du manque de documentation. Une des seules références publiée et qui décrit une instrument propres aux Bassa provient de Roger Blench. Celui-ci décrit des « *stamping tubes* » qui se trouvaient près de Makak, constitués de « tubes creux fermés à la base... frappés sur le sol » qui « produisent un son aérophonique correspondant à la longueur et au diamètre du tube » (2009: 39). Atna décrit une sorte de « guitare traditionnelle » possédant trois cordes avec un réglage pentatonique, appelé le *hilun*, qui n'est plus largement utilisé.

La documentation sur le répertoire musical des Bassa est rare. À partir d'un nombre de sources limité, il est possible d'établir certaines descriptions générales et fonctions malgré un manque de détails. Compte tenu de l'exode massif vers les centres urbains du XXe siècle et de l'enthousiasme historique de l'Église protestante à éradiquer les coutumes africaines traditionnelles, particulièrement celles réputées comme « suggestives », on

peut supposer une perte importante de la pratique traditionnelle (Hanna 1973). Des références à la proscription des danses traditionnelles au Cameroun apparaissent dans la littérature, mais ne citent pas à de formes spécifiques. La nature secrète de nombreux rituels Bassa et leur marginalisation politique a sans doute aussi joué un rôle.

De ce que nous pouvons recueillir entre les lignes des ressources consacrées à la culture Bassa<sup>13</sup>, la musique traditionnelle et de danse est divisée par sexe et âge, et entre profanes et sacrées, bien que fonctionnellement et dans le contexte, il y a un mélange entre toutes ces catégories. Wognon (2010) offre une description la plus concrète des types de danses. Les danses sacrées sont celles associées ou ordonnées par les membres initiés du *mbok*. Par exemple, le *Bisoo* est, une danse religieuse et militaire, effectuée par les soldats de la *kwakwe*, soit l'armée *mbok*, permet de danser pour se purifier après la bataille et d'éviter le rite de *mbak*<sup>14</sup>. La *nje nku*, la danse de la panthère, est une autre danse liturgique associée à la confrérie *ngé*. La danse *Koo* est associée à la « confrérie » femelle du même nom et est associée à un rite de fertilité. D'autres danses ont des associations magiques, comme *l'ifon* et le *djingo* qui convoquent les esprits dans le but de la guérison. Les danses plus profanes comprennent le *ngola*, une danse de célébration féminine qui marque la fin d'une période de travail ou un mariage et le *hikwé*, une danse de déclaration d'amour, effectuée par les jeunes. Plusieurs danses des Bassa sont décrites comme pouvant avoir des effets de guérison.

La seule source transcrite de musique traditionnelle Bassa vient de Pierre Emmanuel Njock publié dans l'oeuvre de Kubik, *Theory of African Music* (2010). Dans un article intitulé *Conceptualisation Bassa (Cameroun)*, il cite un essai peu connu intitulé « Introduction au rythme africain avec des exemples de la République fédérale du Cameroun par Pierre Emmanuel Njock, professeur d'allemand et de musique, au Collège Evangélique de Libamba/Makak au Cameroun (Njock 1970) ». Kubik décrit le contenu de l'approche pédagogique du père d'Atna, qui analyse quatre chansons bassas différentes. Kubik reproduit sa transcription d'une chanson, *Give me good fish, Water of the Barrage*

---

<sup>14</sup> Le rite de purification après le contact avec des restes humains.

[Annexe IV] qui indiquent des modèles de batterie pour la main droite et gauche ainsi que les parties vocales, qui tous ensemble, créent une texture polyrythmique dense.

La famille Njock fournit également une liste de répertoire traditionnel. Atna souligne l'influence de la *maum* dans sa musique. La *maum* est une forme traditionnelle de chant qui communique des récits épiques bassas. P. E. Njock consacre une catégorie de son étude linguistique des concepts communs chez les enfants bassas dans les années 1970 à la musique et la danse. Parmi les styles les plus connus, on retrouve *l'assiko*, le *ngola*, le *sekele*, le *bekele* et la danse *bolbo*<sup>15</sup>. Le *bolbo* a eu une influence particulière sur la créativité musicale d'Atna, qui le cite comme étant la base rythmique de la moitié des chansons de son enregistrement le plus récent. Dans le livret de son deuxième album, Atna décrit le *bolbo* en ces termes : « les danses et les rythmes de la culture Bassa'a [qui sont] ouverts à tous. C'est aussi l'univers artistique dont le temps et le mode d'expression caractérisent la vie de tous les jours, [de] l'initiation et la spiritualité ».

## **2. Atna Njock : son univers musical.**

### 2.1 Initiation et formation

En langue bassa, *Njock* veut dire *éléphant*, un animal qui représente la solidarité communautaire et le pouvoir gouvernant (Minyem 2013). Il se décrit comme un musicien initié avec le rôle de « garant de la tradition ancestrale » descendant d'une « génétique musicale » qui est plus mystique que biologique, bien que ses descriptions de ses premières années d'apprentissage de la musique de sa culture combinent les deux perspectives.

Il décrit deux phases d'initiation musicale. La première commença vers l'âge de cinq ans. Il s'agissait d'un processus de révélation en tant que potentiel initié aux anciens par « transmission invisible ». Il raconte avoir été prédestiné par son grand-père, lui-même

---

<sup>15</sup> Le document de P.E. Njock (1979) révèle également la popularité de ce qu'on appelait la musique *jive* au années soixant-dix qui démontre peut-être l'influence de la musique populaire américaine, diffusée par le biais de membres de l'église presbytérienne américaine, mais plus probablement, l'influence des réinterprétations de ce genre émanant des stations de radio de musique du Sud et de l'Afrique centrale.

membre d'une confrérie de *mbok*<sup>16</sup>, lequel prédit son rôle éventuel, tandis que sa mère était encore enceinte. Il se réfère au rôle « des maîtres qui viennent au village et faisaient des incantations », observant ses réactions, car on croyait qu'il apprendrait plus rapidement après qu'on lui eut montré quoi faire « par voix mystique ». À l'âge de 8 ou 9 ans, il a été « baptisé » en tant que « musicien », par la participation à une performance face à la communauté. Les critères utilisés pour juger de son initiation réussie étaient une capacité à reproduire les codes rythmiques propres aux Bassa d'une manière qui démontre une capacité à « pouvoir transmettre la sagesse musicale du peuple ». Suite à son initiation sur le *nkuu*, le *mbe* et le xylophone il a commencé à jouer pour marquer les fonctions rituelles du cycle de vie, y compris les rituels de mariages, baptêmes, circoncision et récoltes, ainsi que ceux qui sont impliqués dans la guérison<sup>17</sup> et la « prière collective ». Atna décrit ainsi le processus d'initiation :

Les initiées ne sont pas des griots, mais sont semblables. Ils sont désignés par la caste des sages et les maîtres par les gènes, et selon les réactions de l'individu à des actions codées. Quelqu'un peut être désigné, mais pas initié. L'initiation se fait à travers un rituel musical.

On peut contextualiser son expérience d'initié dans la pratique générale du processus d'initiation artistique africaine :

L'initiation ou l'induction dans toute catégorie de statut social, politique, religieux et économique, est souvent un processus ésotérique qui doit bénéficier de la validité communale/sociétale. L'accréditation publique est normalement le mandat d'un type approprié d'arts musicaux. Dans certains cas, les initiés apprennent comment effectuer le type prescrit d'arts musicaux, mais aussi l'interprétation de tous les codes sonores requis pour graduer. Dans d'autres cas, les musiciens spécialistes fournissent la musique qui réalise l'événement pour les initiés. Dans ce cas les initiés doivent apprendre les caractéristiques structurelles et symboliques du type spécial d'arts musicaux afin de répondre de manière appropriée aux diverses communications et significations dans et en dehors du contexte de l'initiation. Ces connaissances peuvent devenir par la suite exclusives aux initiés. (Nzewi 2003: 23)

Atna énonce deux critères applicables pour un musicien afin de pouvoir être initié avec succès. La première est d'être « génétiquement prédisposé », ce qui signifie que, dans la succession des ancêtres, c'est celui qui est désigné pour prendre le rôle. Cela lui permet

<sup>16</sup> Atna décrit son grand-père comme ayant été désigné le chef de son village par un initié d'un rang plus élevé, il semble qu'il fut initié en tant que membre de l'une des confréries du *mbok*.

<sup>17</sup> Atna fait remarquer que le répertoire pour les rituels de guérison nécessitait un plus grand nombre d'années de formation et donc ne furent pas effectué avant qu'il ait 16 ou 17 ans. Ceci fut probablement dû à la vitesse à laquelle ils ont été joués, afin de créer « la bonne vibration ». Selon Atna, ces états de transe et de possession par un esprit, présentaient un danger de mort.

d'acquérir avec succès les compétences nécessaires par la pratique avec les musiciens maîtres. Cela permet à l'initié « de voir ce qu'il faut » pendant le processus d'initiation. Dans son cas, cela a également impliqué la participation de musiciens pygmées.

## 2.2 L'influence des Pygmées

Selon Atna, la source ultime de la pratique musicale bassa et celle de toute la musique traditionnelle des Bantous de l'Afrique subsaharienne est la musique des Pygmées, spécifiquement celle des Baka d'Afrique centrale. Il décrit ces groupes d'habitants forestiers, chasseurs-cueilleurs, comme « les premiers hommes de l'Afrique » et en tant que tel, à l'origine des différentes langues bantoues, parlées et musicales. Son avis s'aligne sur l'avis commun aux groupes bantous dont la mythologie contient souvent une histoire de migration, dans laquelle les Pygmées ont agi comme guides, présentant ces agriculteurs à la richesse de la forêt et à des techniques spéciales (Bahuchet 2012). Ils sont donc souvent considérés comme des êtres sacrés, surnaturels et ainsi, inspirent une gamme d'émotions allant de l'admiration au mépris au sein des différentes sociétés Bantous avec lesquels ils sont entrés en contact.

Le Cameroun abrite de nombreux groupes Pygmées. Les plus grands (environ 40 000 habitants) sont le Baka qui habite le sud-ouest du pays bordant la République centrafricaine et la République du Congo. Un groupe plus petit (environ 4000 habitants), les Bakola où Bagyeli, vit dans le sud de la partie occidentale du pays. Historiquement, ces groupes de pygmées ont établi des relations avec divers villages de Bantou, adoptant leur langue tout en résistant à l'assimilation, et en conservant la majorité de leurs pratiques culturelles (Bahuchet 1995). Au cours des dernières décennies, celles-ci ont commencé à s'effriter face à l'intensification de l'exploitation économique de la forêt à laquelle leur identité et l'existence même sont inextricablement liées.

Atna décrit une relation de longue date entre son village de Kaya et un groupe de Pygmées situé au sud, de l'autre côté du fleuve Nyong. Il se réfère à eux comme un sous-groupe des Baka, mais quand on lui demande de les nommer plus précisément, il propose

le terme Bakola. Selon la théorie de Bahuchet, le Bakola-Bagyeli et les Baka sont « deux populations différentes et successives », qui n'ont pas un vocabulaire commun. Les Bakola-Bagyeli sont des agriculteurs semi-sédentaires qui ont néanmoins conservé la pratique de la chasse. Bien que les données linguistiques montrent une influence notable des *mvumbo* (A81), un groupe ethnique bantou côtier avec lesquels ils partageaient une « relation privilégiée », ils sont néanmoins entrés en contact et ont développé des relations avec de nombreux groupes Bantous, dont les Bassa (ibid).

Bahuchet fournit quelques indices musicaux qui indiquent que les Pygmées dont parle Atna comme Bakola et non Baka. Il note l'utilisation d'un instrument de percussion collective, la *poutre frappée*, une bûche longue utilisée par les deux groupes, strictement par des hommes en sociétés Baka, mais aussi par des femmes parmi les Bakola. Bahuchet constate aussi l'absence [chez les Bakola] de l'utilisation caractéristique du jodle et de la polyphonie contrapuntique que pratiquent les baka (ibid).

Atna dit avoir été initié par des musiciens pygmées qui visitèrent le village pendant plusieurs jours, avec lesquels il échangea des biens et des connaissances. Bahuchet note que « in several places, the young people [des groupes pygmées et des sociétés de Bantu en question] are admitted to the ceremonies of initiation of the other society giving rise, in this way, to lifelong ties of friendship » (2012). Lors de ces visites, Atna aurait appris d'eux par le biais de la méthode orale d'observation et de répétition. Dans un documentaire vidéo<sup>18</sup> qu'il a produit en 2003, Atna visite le village de ces pygmées. Après avoir traversé le fleuve en canot, Atna se présente en jouant une introduction musicale sur le *mbe*, en utilisant le « code » rythmique pygmée de la danse de *mpeya*, qu'il décrit comme une sorte de mot de passe, communiquant son lien historique avec le groupe. Un des anciens membres du groupe semble se reconnaître en lui, le qualifiant de

---

<sup>18</sup> Cette vidéo a été très importante pour Atna qui était extrêmement inquiet à l'idée que quelqu'un puisse la lui prendre. Il n'est pas publié.

« fils de l'homme », ce qui signifiait pour Atna la reconnaissance de la relation de sa famille à son peuple<sup>19</sup>.

De ce qui est démontré dans la vidéo et la correspondance géographique qu'a fait Atna de l'emplacement de ce groupe pygmée, puis des indications de Bahuchet concernant le contact historique entre le Bakola-Bagyeli et les Bassa, nous pouvons raisonnablement conclure que les Pygmées en question font partie de ce dernier groupe. En plus, la vidéo montre l'utilisation de la poutre frappée par les membres féminins du groupe pygmée. Plus tard, on voit aussi une femme « maître » musicienne et danseuse impliquée dans le rituel de *mpeya*. Nous n'entendons à aucun moment dans la vidéo les pratiques vocales polyphoniques ou du *yodle*.

La vidéo présente une légende qui accorde à la musique et à la danse de ce groupe un rôle central dans la vie sociale pygmée, reflétant des caractéristiques similaires à celles de la musique traditionnelle des Bantous, dont la fonction est :

Les mouvements de danse, le son des rythmes et des chants assurent les fonctions d'éducation, d'initiation, de socialisation, de guérison, de divertissement, d'amour et de transmission de l'héritage ancestral<sup>20</sup>.

### 2.3 Formation à la guitare.

Atna commença à jouer de la guitare à l'âge de 14 ans pendant qu'il étudiait au Collège de Libamba où son père enseignait l'allemand et la musique, et où il fut directeur de 1975 à 1990. Avant d'apprendre la guitare, Atna a joué du xylophone, son frère jouait alors de la guitare et la basse. L'école ne possédait qu'une seule guitare, qui était partagée entre plusieurs étudiants. Trouver du temps pour la pratique présentait donc un défi. Il n'était pas rare qu'il y ait une ligne d'attente devant la porte du local de pratique. Quant au contenu de sa pratique, Atna fut inspiré par les maîtres musiciens, ses ancêtres qui avaient transposé des mélodies traditionnelles pour l'instrument. Il les suivait en transposant ses

---

<sup>19</sup> La vidéo montre Atna qui joue avec un groupe de musiciens pygmées dans ce qu'il décrit comme une sorte « d'épreuve ». Suite au jeu « du code rythmique Bolbo Bassa », qui incorpore les codes rythmiques pygmées, plusieurs membres du groupe semblent répondre positivement.

propres connaissances musicales de la percussion à la guitare et explorait la « plus grande gamme de possibilités » qu’offrait l’instrument. Sa formation en tant que guitariste fut en grande partie établie sans enseignement direct. Toutefois, il fut ensuite en contact avec plusieurs « maîtres » dont le plus influent fut son camarade bassa, le joueur le plus reconnu de la musique pour guitare Assiko, Jean Bikoko « Aladin », lequel popularisa le genre en Douala et dans tout le Cameroun, dans les années 1960 et 70.

Atna décrit sa rencontre avec Jean Bikoko comme allant dans le même sens que ses initiations musicales aux instruments de percussion traditionnels, où ses compétences ont été confirmées par un maître, ainsi qu’à travers une présentation publique. Jean Bikoko a été invité à visiter Kaya par sa mère. Il mentionne avoir été malade à l’époque et que ses contacts musicaux et personnels avec Bikoko l’ont guéri. Leur relation n’était pas typique de celle entre un enseignant et son étudiant, tel qu’on le rencontre en Occident, où plusieurs années de cours particuliers se déroulent avant de maîtriser l’instrument. Pour sa part, Atna avait entendu de nombreux guitaristes d’Assiko grâce à des enregistrements, particulièrement ceux de Bikoko, et il avait imité leur style. Leur rencontre fut brève, consistant en une confirmation de ses capacités de guitariste d’Assiko. Atna décrit celle-ci en ces termes :

Il m’a transmis des trucs, étant donné que je suis dans la tradition. Quand tu connais le ton du langage de la tradition, c’est comme [connaître] le système tonal. L’enseignement, ça peut se faire très rapidement ou très lentement. Ça peut n’être qu’une poignée de main. On se serre une fois et « pouf ».

Il perçoit également une dimension spirituelle à leur rencontre : « Il y avait une connexion spirituelle, de la sagesse d’un peuple, des gènes. Comme la vérité des atomes, c’est une réalité. Autant qu’avec la vibration ».

Après avoir été « prédestiné » à devenir guitariste Assiko, son apprentissage auprès de Bikoko fut très bref. Après plusieurs rencontres, Bikoko lui confirma ses capacités guitaristiques, dans le cadre d’un concert ou d’une présentation avec Samson Chaud Gas, un autre musicien Assiko de grande renommée dans les années 1980. Pendant

l'exécution, Bikoko honnora<sup>21</sup> Atna avec de l'argent. Atna décrit cette expérience comme un «baptême du feu», car il a été jeté dans une situation de performance afin de tester ses capacités.

Son développement en tant que guitariste Assiko se fit donc selon les modes traditionnels d'apprentissage musical, soit par la confirmation d'un maître musicien en contexte communautaire, conservant ainsi une certaine signification spirituelle en confirmant à nouveau la lignée ancestrale comme la force prédominante dans la vie traditionnelle Bassa.

#### 2.4 L'influence occidentale

La façon dont Atna décrit son développement musical précoce ressemble fortement à l'expérience des musiciens occidentaux. Il explique qu'il existe des processus communs dans l'apprentissage de la musique occidentale et celui de la culture orale. Les encouragements musicaux, la reconnaissance du talent, l'intérêt prononcé pour la musique et le fait d'être exposé dès son jeune âge au processus d'enculturation musical, ce qui favorise l'apprentissage (Slaboda, 1985, 2005). Son éducation musicale inclut des contacts plus directs avec les processus typiques de l'ouest, principalement par le biais de son père qui avait accès à un piano et qui exposait Atna à la musique classique et jazz. Il décrit également sa sélection pour l'initiation musicale comme résultant de sa visibilité au sein de la communauté, ce qui lui fut accordée par la position de son grand-père qui était « chef ».

Atna confirme avoir reçu une instruction rudimentaire de la musique tonale, lorsqu'il fut au Collège. Dans son explication de l'organisation du rythme dans la musique traditionnelle bassa, il utilise souvent le système tonal comme moyen de comparaison. Il exprime un intérêt pour la musique de Bach et a pris des cours de solfège et une introduction à l'ethnomusicologie à l'Université de Montréal. Dans sa production

---

<sup>21</sup> Cette pratique, appelé en anglais « *spraying* » est un terme qui denote une pratique qui démontrer le statut social et l'intégrité personnelle et familiale en récompensant publiquement un musicien ou un danseur avec de l'argent, en le déposant dans un réceptacle ou plus souvent, en l'appliquant directement sur leur corps où la sueur de l'artiste permet le maintien temporaire du billet afin que l'on puisse apprécier le geste. (Waterman 1991 ; White 2008).

artistique personnelle, il montre un haut degré de facilité avec l'idiome jazz, « les trucs jazzé », appris à l'oreille ou grâce à l'aide d'amis musiciens de jazz rencontrés au cours de son quart de siècle de vie à Montréal. Décrivant son jeu de jazz, il déclare: « je ne connais pas le jazz de façon académique, mais je l'entends très bien ». Il cite aussi Miles Davis, Charlie Parker, John Coltrane, Jimmy Smith et aussi la musique de Ray Charles, comme influences. Son jeu « jazzé » s'illustre par l'utilisation d'une grande palette d'accords « modifiés » ainsi que par les lignes chromatiques improvisées dans l'idiome *Be-bop*.

Atna joue occasionnellement des mélodies de guitare qui manifestent fortement une influence du blues. Toutefois, ici, il associe l'utilisation de cet idiome dans ses pièces comme étant essentiellement d'origine africaine. Comme le démontre Kubik (2001), de nombreux traits associés à l'idiome du blues se trouvent dans des pratiques musicales d'Afrique de l'Ouest d'influence arabo-islamique. Atna attribue la source de cette inspiration au peuple Kirdi sous influence islamique du nord du Cameroun.

### **3. Musique, parole et mouvement.**

Au cœur de l'approche musicale d'Atna, on y retrouve une comparaison avec le langage parlé. Ceux qui sont moins familiers avec la musique traditionnelle africaine peuvent voir le PhD en linguistique de son père comme étant l'unique influence à cet égard. Bien que celui-ci fût sans aucun doute un facteur intéressant, les idées d'Atna concernant le lien entre la langue et la musique font écho aux ethnomusicologues africains. En outre, une revue de la littérature sur le sujet des liens entre la langue et de la musique en Afrique subsaharienne peut nous éclairer sur son processus créatif.

En musicologie de l'ouest, les similitudes entre musique et langage dans la musique savante occidentale ont été abondamment explorées (Meyer 1956 ; Lerdahl Jackendoff, 1983) et ont mis l'accent sur la théorie de la grammaire générative de Chomsky (1965). Cette approche est décidément euro centrique. En mettant l'accent sur les similarités entre les langues occidentales et la réalisation des attentes inhérentes à la tension et la relâche du système tonal, cette recherche ne peut être fructueusement appliquée à la langue et à la musique traditionnelle africaine. Cela étant dit, il y a des aspects communs aux langues et

à la musique à travers les cultures. Les plus fondamentaux se trouvent au niveau des rythmes de la langue et des différentes manières dont les langues européennes et africaines incorporent l'accentuation. Comme le note Herzfeld :

The model for musical rhythm is the lilt of language with its ups and downs, its contrasts of stress and absence of stress. Music concentrates these differences in the length of sound... Rhythm, of course, implies only a relative ordering of time. Absolute values measured in physical time derive first of all from the tempo. Rhythm... cannot be conceived separately, but is rather a temporal ordering to which the notes are submitted. (1974: 445 ; cité dans Arom 1985: 193)

En plus de retracer la caractéristique fondamentale partagée par les musiques et les langues à travers la culture, cette interdépendance et l'inséparabilité du rythme et du son fournissent une métaphore pour la vision holistique du monde de nombreuses sociétés africaines. Arom parmi d'autres l'a bien démontré ; « in African civilisations the world is almost invariably apprehended in the multiplicity of its aspects as a dynamic ensemble, as a coherent whole displaying a diversity of elements which are not only not mutually exclusive but rather tend to complement each other. All of these elements are linked by a multiplicity of bundles of relations internal to a universe which implies no separation of the metaphysical from the physical. (Arom 1974 : 3-6. Cité dans Arom *ibid*: 6). Il ne devrait alors être surprenant que la langue en Afrique subsaharienne soit à bien des égards liée à l'expression musicale.

Les langues bantoues de l'Afrique subsaharienne sont tonales, ce qui signifie que dès la naissance, les locuteurs de ces langues apprennent à considérer l'accentuation rythmique et la formulation des hauteurs comme étant essentielles à la transmission du sens (Chernoff 1979). Arom définit la relation des *tons* au *sens* dans les langues tonales : « the pitch of a syllable [also defined as its frequency] is a distinctive feature; the same syllable spoken on different pitches can change the meaning of the word containing it. *Tones* are to these languages as *pitch accent* is to Indo-European languages. In either one, stress may have an expressive role, but is unrelated to phonology, i.e., does not distinguish the meaning of words » (*ibid*: 200) Il continue: « this gives us some insight into why Indo-European rhythmic and African rhythmic, which are free of the linguistic constraints of a stress accent and therefore accentual patterns, are satisfied to arrange values into feet and meters in one case, and into rhythmic patterns in the other (*ibid* : 201). » Les motifs

rythmiques des langues tonales bantoues sont donc considérés comme les origines des styles musicaux, tel que le mentionne Nketia: « speakers of bantu tone languages are conscious of these patterns and have no difficulty translating them into musical motifs » (1970 : 17) et que « instrumental music which is text bound also reflects these patterns. In other kinds of instrumental music, the vocabulary established from constant usage in vocal and text-bound instrumental music may be freely drawn upon by the performer » (ibid).

Atna localise aussi les différents styles musicaux du Cameroun comme ayant leur origine dans la langue parlée des divers groupes de locuteurs bantous. Son utilisation d'un vocabulaire linguistique en parlant de phénomènes musicaux brouille les frontières entre la langue parlée et musicale. Interrogé sur ce point, il propose une clarification :

Le langage rythmique, l'alphabet, la conjugaison musicale ou rythmique du style... sont reliés aux façons de parler... ils imitent les mélodies du parler et les adaptent à sa langue, la langue de la musique qui est donc la mélodie et le rythme.

Agawu (1995) décrit le « domaine d'expression rythmique » trouvé dans la musique africaine. Il dépeint un continuum sonore et gestuel, reliant les articulations de ce que l'on appelle « body langage », par le biais de créations orales, de la musique vocale et instrumentale et enfin, en caractérisant la danse comme une sorte de geste stylisé. Il qualifie chaque phase par son genre particulier d'expression rythmique. Les créations orales peuvent être qualifiées par le ton et le rythme, tandis que la musique vocale se compose soit des rythmes libres de la parole ou du rythme strict d'un discours stylisé. La musique instrumentale est façonnée par les rythmes des discours de langue du tambour (ceux des tambours parlants) ainsi que par le rythme du discours stylisé utilisé dans la musique de danse.

Atna décrit le lien entre la langue et la musique comme opérant à plusieurs niveaux, le premier étant celui de la langue parlée. Il identifie la langue à ton des peuples de langue

bantoue<sup>22</sup> comme reposant sur les mêmes principes, car ils utilisent tous des combinaisons variées de tons haut et bas (et moyen) pour transmettre le sens<sup>23</sup>. En tant que percussionniste initié au tambour parlant, le *nkuu*, il maîtrise les détails de la reproduction de la langue parlée par des messages ayant un sens discernable. Dans la communication de l'information de tous les jours, ces messages sont « codés » et utilisent nécessairement des ensembles de phrases préconçus afin de différencier les mots avec le même schéma tonal en les plaçant dans un contexte approprié (Carrington 1949). Agawu explique: « talking drums expose coded speech rather than plain speech » and “necessarily speak in a poetic language rather than in ordinary language » (ibid: 106).

Neeley précise la relation du langage poétique au rythme de tambour :

What is foregrounded...is the inherent “musicalness” of spoken tone and rhythm. The contours of speech are codified and the variability of speech is controlled, producing crisp, clear phrases...Phonemes become drumstrokes; semantic verbal units become semantic and aesthetic musical phrases...A musical structure is superimposed upon a verbal structure, not only of each phrase and line, but also of the discourse as a whole. (Neeley 1996 : 695)

Donc, les tambours parlants peuvent être décrits comme des « substituts de discours » qui ont une signification rituelle et sociale :

Percussion and ritual speech are used to indicate and motivate category change (transition) in an experiential manner, to create movement both psychologically and physically between social categories (Knauff 1979:189 ; cité en ibid: 690).

Atna décrit son approche personnelle sur le *nkuu*<sup>24</sup>, par laquelle il continue ce processus de codage, et traduit des phrases qui ne sont pas nécessairement issues des répertoires liés à la tradition. Lors d’ateliers de démonstrations de l'instrument, il demandera au public de dire une phrase qu’il modifiera et reproduira ensuite sur le *nkuu*. Ce rythme de discours

---

<sup>22</sup> Il identifie également les pygmées comme étant la source de la langue et de la musique. Comme l'a montré Bahuchet, les Pygmées ont adopté en grande partie les langues de leurs voisins Bantous (1995). La caractérisation des pygmées, comme source de musique bantou repose donc plus sur la place particulière que leur est accordé dans les mythologies Bantu.

<sup>23</sup> La langue Bassa par exemple utilise quatre tons, hauts, bas, haut à bas, bas à haut et moyenne.

<sup>24</sup> Le *nkuu* est classé comme un idiophone qui est fabriqué à partir d'une section évidée d'un tronc d'arbre. La cavité de résonance est sculptée de manière à ce qu'elle laisse une ouverture étroite au sommet. Chaque côté de l'ouverture génère un son distinct. Le côté le plus près de l'interprète donne le ton bas et le côté le plus éloigné fait entendre le ton haut.

sera alors « stylisé » en remplissant les silences avec des tons « neutres »<sup>25</sup> pour créer un cycle répétitif.

Atna décrit l'influence de ce processus sur sa propre approche de création musicale :

Chaque langue [Bantou] utilise la tradition de la langue à ton. C'est comme le code morse. Tout le monde utilise le même alphabet. Comme en Français, on dit *bonjour* et en anglais on dit *good morning*, mais on utilise la même langue. Nous sommes dans le même système. C'est la langue qui vient cueillir sa mélodie. Je vais jouer dans ma langue maternelle. Un Gabonais jouera également dans sa propre langue. Par contre, ça n'empêche pas que je puisse jouer, même si je n'ai pas compris une langue, elle va se jouer. Je vais jouer le langage à ton. Il est vaste et universel, si je crée à partir de ce langage, je m'adapte à un rythme préconçu pour faire en sorte que la phrase que je dis rentre dans ça. C'est le développement dans le travail actuel que les gens peuvent faire.

Il voit sa capacité à reproduire d'autres « langages musicaux » comme s'étant développée lors de son initiation à la pratique musicale traditionnelle Bassa : "quand t'es artiste initié, tous les styles sont comme ta famille". Ainsi, il peut "lire" rapidement et s'adapter au langage rythmique d'un autre musicien<sup>26</sup> :

Par exemple, il y avait une chanteuse de la RCA qui m'a demandé de jouer le nkuu sur quelques-unes de ses chansons. Je ne savais pas sa langue, mais je savais que, dans leur tribu, ils utilisaient également le système de langue à ton. Je lui ai demandé de me parler sa langue et j'essayais de l'adapter à mon propre système. Peut-être, la signification serait différente dans sa langue, mais la langue de ton n'appartient à personne, ce n'est que les tons, les combinaisons de sons de bas et hauts que n'importe qui peut utiliser.

Il continue :

J'adapte la tradition en essayant de garder l'authenticité d'un style précis. Et je suis capable aussi de voir le style dépendamment de la personne. Tu arrives de n'importe où ; tu dis voilà, j'ai une chanson. Comment s'appelle ta chanson, ça s'appelle la couleur verte. Alors, joue-moi ta chanson. Toi tu prends la guitare et tu joues, tu chantes, j'écoute. Je dis « couleur verte » ; je regarde ta construction ; je respecte ta particularité ; je vais aller chercher la particularité de cette chanson, de ce que j'ai entendu. Là ce n'est plus toi le boss de la chanson, c'est la nature. Et là, pourquoi? Parce que ça appartient à l'univers. Je me réfère à l'univers et me demande ce qui correspond bien à cette chanson ? Même si tu n'en as pas conscience. Je vais aller chercher le langage, le vrai langage qui correspond à cette chanson. Parce que chaque chanson - il y en a peut-être des milliards et des milliards - est comme les étoiles, il y a plusieurs milliards d'étoiles dans le ciel et, aucune n'est pareille. That's it.

<sup>25</sup>Les tons « neutres » sont produits par la suppression de la zone à côté de la fente, produisant une tonalité entre les sons de hauts et bas.

<sup>26</sup>Cette capacité m'a été confirmée par le musicien camerounais, Zagor Essouma, un Beti, qui a noté la capacité remarquable d'adaptation d'Atna et son large éventail de styles.

Dans ce dialogue, nous voyons que sa capacité à reproduire ou imiter des styles musicaux adéquatement se fait à partir d'une attention raffinée du rythme sous-jacent, les rythmes de la parole, mais aussi la langue du rythme même. L'attention sur une particularité rythmique d'un style donné étend notre discussion de l'approche créative d'Atna à son incorporation des styles occidentaux et nous mène au cœur de sa conception de « l'authenticité » dans l'incorporation d'autres styles. C'est cette capacité à absorber et à traduire les rythmes de la « langue » d'autres styles, qu'ils soient d'origine bantoue ou autres, qui constitue la base de son approche de la création musicale.

Cependant, pour faire de la musique, il ne suffit pas simplement de reproduire ces rythmes, ils doivent être encadrés de manière à susciter par le biais de l'entraînement rythmique la participation de ceux qui les perçoivent. En d'autres termes, ils doivent être façonnés afin de soutenir la danse. C'est cet aspect qui est primordial en fin de compte, comme Senghor (1958, Rev. éd. 1964: 240 ; cité dans Arom 1985: 10-11) s'exclame « it is in danse... that music, speech and movement find their fullest expression ». Arom élabore, en proposant une définition de la musique africaine comme étant : « A succession of sounds capable of giving rise to a segmentation of time during which it flows in isochronous units. In other words there can only be music in as much as it is measured, and danceable. » (ibid: 11).

Kubik ajoute un autre niveau de compréhension à notre exploration de la relation entre la structure rythmique, la structure de la langue et le mouvement dans la musique africaine. D'abord, il réitère les différences inhérentes entre *langue de stress* européens et langues à *ton* africaines en expliquant comment ce dernier se rapporte aux langages musicaux, car les deux sont « conceptualised as equal and without accent, containing no *a priori* notions of stress » (2010: 30). Il fait ensuite remarquer que dans la musique de nombreuses cultures africaines « the creation of patterns that are often closely linked with speech ideas is constantly and simultaneously related to these three levels » : la pulsation élémentaire, le temps de référence (*reference beat*), et le schéma périodique associé, c.-à-d. le cycle (ibid: 31).

L'idée d'une pulsation « élémentaire » qui se trouve derrière toutes les musiques africaines dansantes a reçu beaucoup d'attention depuis sa « découverte »<sup>27</sup> par A.M. Jones, qu'il définit comme « the smallest units ». Diverses terminologies au cours des années furent utilisées pour définir ce concept ; défini comme « fastest pulse » (Koetting 1970), « density referent" (Kauffman 1980), « metronome sense" (Waterman, R. 1952). Kubik le définit comme “an audio-psychological presence, [a] mental background pulsation [which] constitutes a reference level of pulse units of equal distance in time elapsing ad infinitum” (ibid: 32). Il relie ce concept au langage, démontrant la simultanéité de l'unité d'impulsion élémentaire et l'unité de ton de la parole. De plus, il va jusqu'à attribuer une origine linguistique à la prédilection africaine pour ce que l'on appelle *offbeat phrasing* ; « each elementary pulse in music is then allocated to one syllable-tonal unit. But because different speech-sounds follow after one another in a text, each with a distinct timbre-spectrum, the listener gains an impression of irregular accentuation » (ibid: 34).

Au prochain niveau d'organisation rythmique, « the référence beat », la pulsation élémentaire est regroupée en unités plus larges, généralement divisibles par deux. C'est à ce niveau que les conceptions occidentales et africaines de l'organisation temporelle se rejoignent le plus, utilisant souvent toutes les deux une division d'une période dans une unité de quatre temps dont chacune peut être subdivisée en unités plus petites. Les deux formes partagent donc la notion de nombre, mais pas la notion de stress. Kubik fait remarquer que cette conception a été reportée à la musique jazz, où le terme *beat* a été utilisé et organisé en cycles de quatre, mais sans l'accent obligatoire sur le premier et le deuxième temps (ibid).

C'est également à ce niveau, dans la musique africaine, que la pulsation de référence est davantage associée au mouvement physique. Arom (1985) note sa découverte révélatrice de l'emplacement de deux pulsations dans les pas de danse des musiciens pygmées

---

<sup>27</sup>Agawu (2003) critique cette notion qui met l'accent inutilement sur la « African musical difference » et note que la musique à travers les cultures impose souvent une référence à une impulsion interne.

africains centraux. Kubik fait remarquer que la notion de rythme est traduite parmi ses informateurs camerounais, comme « les pas de danse » (ibid: 35).

Atna semble opérer à cet effet, exprimant l'importance qu'il accorde à « l'équilibrage » approprié d'une « phrase » rythmique, comme élément essentiel à la création de ce facteur ineffable au cœur de tant de musiques de danse, ce qui est couramment appelé « *groove* ». Interrogé sur les difficultés les plus communes de ses élèves, il note l'acquisition de la bonne « pulsation » et de la maîtrise du *groove*. Il s'agit d'une difficulté particulière aux musiciens habitués à jouer à partir de la partition, ce qui laisse de côté la « vibration, l'aura, la pulsation ». Il nomme « pulsation » :

L'enveloppe du temps rythmique. C'est comme un effet. La fréquence. Le mouvement du rythme. Le bon mouvement. What context do you put it in. What sense do you give to it. What emotion do you give it. De l'âme à l'âme. Communication. Spirit to spirit. How you make it dance<sup>28</sup>.

Le mot « pulsation » est défini en musique comme « mouvement et sensation qui naissent de la succession régulière ou irrégulière des temps forts et des temps faibles » (Larousse). Arom a montré la limitation de cette définition qui s'applique uniquement à la musique occidentale (ibid). Cependant, la description que donne Atna de la pulsation en tant que « l'enveloppe du temps rythmique » pourrait être interprétée dans les deux contextes. En plus, Atna utilise le langage « métrique » occidental<sup>29</sup>, en décrivant par exemple la musique Assiko comme étant en 4/4, en comptant souvent les « temps » principaux pendant sa démonstration du *timeline*. Bien qu'il ne donne aucune indication de l'adhésion à l'accent de stress qui revient régulièrement sur le premier battement de la mesure impliqué dans cette structure métrique, la première frappe du cycle semble néanmoins recevoir un accent régulier. Il utilise ce vocabulaire métrique dans le cadre du cycle ou

<sup>28</sup> Pendant nos entretiens Atna passait souvent à l'anglais pour mettre l'emphase sur certains points importants.

<sup>29</sup> Dans le livret de son album *iBolo*, il indique différents chiffrages de mesure pour chaque pièce, qui vont de 4/4, 12/8, 6/8 et même 3/8. Néanmoins, cela ne confirme pas une conception qui inclut *obligatoirement* la notion de temps fort et temps faible qui définit le « mètre » en musique savante occidentale. Arom (1985) explique que les conceptions d'organisation des figures rythmiques à l'intérieur d'un regroupement égal de pulsation de base sont partagées par les notions de « mètre » en occident et « cycle » dans la musique africaine. Dans un effort de définir les différences entre le rythme et le mètre, il explique que « what is called meter is... the simplest form of rhythmic expression », c'est-à-dire une figure rythmique composée de durées identiques avec une accentuation régulière et na aucune existence indépendante en tant que telle.

des périodes répétées afin que les deux points de vue soient comparables, car ils produisent tous les deux des phrases mesurées au sein desquelles le participant reste orienté. Le rythme est défini dans les deux cas comme ce qui se passe « au-dessus » d'une impulsion de référence sous-jacente.

Dans son discours, Atna utilise souvent indifféremment les mots « pulsation » et « pulsion ». La définition de la pulsion met parfois l'accent sur la métaphysique : une force à la limite de l'organique et du psychique qui pousse le sujet à accomplir une action dans le but de résoudre une tension venant de l'organisme.» (Larousse) Sa traduction en anglais « drive » implique une motivation profonde, mais pas nécessairement articulée. Une autre définition anglaise « pulsate », signifiant « éveiller » ainsi qu'une expansion et contraction régulière et rapide, résonne avec l'utilisation que fait Atna du mot « vibration » et pourrait être définie ainsi comme un « mise en mouvement ». Cela semble refléter ce que Keil (1994) décrit comme « *vital drive* » ou « *engendered feeling* ». Le but ultime de résoudre une « tension venant de l'organisme » acquiert une importance particulière en ce qui concerne l'origine supposée de l'Assiko comme rituel de guérison, dont le tempo extrêmement rapide est la source de ses effets curatifs (« donner la bonne vibration ») et sa capacité à induire l'état de transe associé.

Il est clair que pour Atna, la pulsation est bien plus qu'une grille de référence sous-jacente. Il la relie à une émotion exprimée, laquelle ne peut être correctement communiquée que si elle est transmise par une structure rythmique cohérente, et confirmée lorsqu'elle est bien articulée par les mouvements des danseurs ; « Il y a quelque chose qui est culturel, indépendant de l'artiste. Même en Afrique, c'est quelque chose qu'ils ont à apprendre, à diriger un mouvement. Il y a une façon de sentir ce que vous voulez jouer. Cela vient de soi-même. Il faut danser la musique, car elle est conçue comme ça ».

C'est la structure de la phrase rythmique à l'intérieur du cycle répété, qui donne l'équilibre approprié au *groove* afin qu'il prenne sa forme distinctive et particulière. Il

---

compare la création d'un *groove* en tant que but essentiel de l'expression rythmique aux travaux des comédiens, des présentateurs de télévision ou orateurs publics<sup>30</sup> qui doivent apprendre à régler finement les accents de leurs phrases afin de s'assurer que l'émotion ou la signification particulière soit transmise qu'il décrit comme « la bonne école du groove. Just do the right thing, can be two or three accents at the right places and it is there. That is the secret of the tone language. To say something that makes sense ».

La définition que donne Atna de l'authenticité musicale est celle d'un processus dynamique, rendu possible grâce à une sensibilisation accrue des rythmes de la parole acquise dans le cadre du processus d'initiation musicale traditionnelle. Pour lui, une musique authentique est celle qui respecte la « langue » sous-jacente du rythme d'un style particulier, liée aux rythmes de la parole ou à ceux d'un style musical particulier. Sa conception « d'authenticité » reflète son bagage culturel, mais s'étend également à son propre effort d'ajouter quelque chose de nouveau. Il est à noter que ce processus d'extension n'est pas différent de la tradition bien établie sur laquelle il est construit. Ce « quelque chose de nouveau » ou « signature personnelle » (Desroches 2014) ne doit pas être considéré comme une rupture avec les formes plus anciennes, mais comme une continuité qui peut sous-tendre la plus « moderne » des apparences extérieures. La littérature ethnomusicologique a démontré avec justesse l'élasticité des concepts de « tradition » et « d'authenticité » telle qu'appliquée à la musique des cultures orales (Nettl 2007 ; Waterman. C. 1994 ; Desroches 2005 ; Charry 2001), et comme Lacomte observe : « la transmission de la tradition et l'innovation individuelle ont toujours marché de pair. Les modèles d'authenticité...paraissent être des musiciens qui ont su être novateurs, tout en gardant l'esprit profond de leur culture » (1996 :11).

Tout comme l'historien oral d'une culture traditionnelle qui, dans son rôle de conservateur de la cohésion du groupe, fait face aux changements inévitables qu'entraîne la vie en laissant de nouvelles informations qui colorent nos souvenirs du passé (Sloboda, 1985), le musicien initié adapte sa musique face à de nouveaux contextes afin de

---

<sup>30</sup>Dans la tradition orale la prononciation précise des noms des ancêtres dans le bon ordre, était très importante, car l'esprit des anciens agit dans la vie actuelle.

perpétuer son esprit original.

## **Conclusion**

Dans ce chapitre, nous avons exploré le foyer de Atna Njock, afin de rendre compte de son approche particulière de la création musicale. L'enquête historique sur les Bassa a démontré les différents facteurs qui ont influencé le maintien de certaines pratiques traditionnelles. L'interaction de leur système social traditionnel et cosmologique et leurs expériences des forces missionnaires et coloniales ainsi que la marginalisation économique et les politiques subséquentes ont conduit au mouvement de résistance le plus important de la période pré indépendance en Afrique. Nous avons également examiné le bagage musical d'Atna, son initiation comme musicien traditionnel de Bassa et l'influence des Pygmées Bakola, sa découverte de la guitare lors de son séjour au Collège ainsi que son initiation subséquent par la légende de *l'assiko*, Jean Bikoko. Nous avons également examiné sa philosophie de la musique à partir de son approche linguistique de la création musicale.

Dans le chapitre suivant, nous étudierons ces facteurs en relation au développement de la musique *assiko*, ainsi que ses réalisations créatives, et nous examinerons de plus près son processus de syncrétisme à partir de divers instruments et styles ainsi que la façon dont elles sont traduites par son geste à la guitare.

### Chapitre 3

## Les syncrétismes de la musique *assiko* : une question de gestuelle.

*mbok dinoo di moo*

*Les hommes sont comme les doigts d'une main, les uns grands, les autres petits.*

- Proverbe Bassa

### Introduction

Dans ce dernier chapitre, on analysera le style de guitare *assiko* pour décortiquer ces éléments syncrétiques et comprendre comment ceux-ci peuvent être traduits par le geste instrumental. Comme démontré au premier chapitre, la multiplicité des styles de jeu de guitare, développée lors de l'introduction et de la prolifération de cet instrument occidental sur la côte atlantique de l'Afrique à la première moitié du 20e siècle, reflète les influences des diverses traditions locales. Ces influences ont engendré diverses approches techniques sur la guitare, souvent directement influencées des techniques de jeu aux instruments traditionnels. À travers leur reproduction à la guitare, ces styles traditionnels ont formé les musiques populaires qui ont surgi dans les années cinquante et soixante, lors de la création de l'industrie du disque et de la diffusion radiophonique.

La musique de la guitare *assiko* et sa technique de jeu sont particulièrement associées aux peuples Bassa de Cameroun. Cette musique faisait partie des multiplicités de styles urbains ou semi-urbains de *palmwine* propagés par des migrants marins pendant la première moitié du XXe siècle, à partir de leur rencontre avec les traditions musicales des divers peuples côtiers. La musique d'*assiko* a atteint son apogée à la fin d'une période de renouveau culturel au Cameroun, qui se caractérise par une revalorisation des traditions lesquelles avaient été affectée par la pression colonialiste et missionnaire (Bureau 1964), particulièrement dirigée vers les Bassa. Elle s'inscrit dans le champ musical de la période poste coloniale décrit par Agawu comme :

An inflection or transformation of traditional music or its translation into a modern post colonial economy drawing upon consciously crafted procedures some of them borrowed from Europe others extracted from African traditional music. The whole however would be arranged in conformity with the ethical and esthetical imperatives of indigenous African creativity. (2009; 31:40)

Dans ce troisième chapitre, on présentera le foyer de l'*assiko* Bassa, ses origines possibles hors de Cameroun et son développement interne à travers les ethnies connexes

de la région côtière et de l'intérieur. On procèdera à une analyse de la musique elle-même, de ses formes et de son déroulement en relation avec la danse, avant de passer à sa gestuelle particulière. On terminera par une analyse de la pièce assiko *Goutte D'Eau* d'Atna Njock, tirée de son plus récent album, *i Bolo*, ce qui nous permettra de voir comment les diverses influences se manifestent dans le contexte de la création contemporaine d'un musicien initié.

### 1. Les origines d'Assiko.

Plusieurs joueurs d'assiko Bassa, Atna inclus, retracent les origines de la guitare au Cameroun comme étant « espagnoles »<sup>1</sup>, en parlant d'un guitariste en particulier, qui a transmis ses connaissances aux anciens guitaristes Bassa. À l'époque de la croissance de la guitare sèche en Afrique, l'assiko se jouait inséparablement d'une bouteille en verre sur laquelle on frappait le *timeline* avec des « bambous de chines » et ensuite, avec des baguettes en fer ou des fourchettes. Atna en offre la description suivante :

Assiko est une musique et danse traditionnelle attribuée au peuple Bâsâa du Cameroun. Autrefois appelée Bekele (une danse traditionnelle) avec son orchestration de tambours, balafons, cloches et Nkuu, on l'appelle Assiko depuis les années 1940 avec l'intégration de la guitare et des autres instruments modernes. C'est la danse de guérison. Sa technique de jeu de guitare rythmée est très particulière et assez riche. Les riffs de guitare associés aux pas de danse sont joués en 4/4, ils sont issus du langage traditionnel Bekele du peuple Bâsâa au Cameroun.

Mis à part son inclusion dans le recensement des genres musicaux apparaissant dans le document de P.E. Njock, les traces écrites ou enregistrées de la musique *bekele* semblent ne pas exister. Il reste néanmoins quelques indications de ses origines comme rite de transe, lesquelles se trouvent dans un *tempo* extrêmement élevé, fort souvent caractéristique d'une telle musique (Rouget, 1985), ainsi que dans les séquences des danseurs, qui démontrent des exemples de « dépassement de soi », d'une sorte d'exploit de forces qui demeure partie intégrante de la présentation du *bekele* dans divers contextes. D'ailleurs, Atna, en le décrivant comme « l'assiko Douala » place le *bekele* parmi les Bassa qui ont peuplé les périphéries du centre urbain du capital côtier. Il

---

<sup>1</sup> La présence des Espagnols en Guinée Équatoriale, lesquels occupaient la région directement au sud du Cameroun et de l'île de Fernando Po (Bioko) correspond à l'introduction de l'instrument à la fin du IX<sup>ème</sup> siècle.

indique toutefois qu'à l'époque, le *bekele* était couramment appelé *ngola*<sup>2</sup>, qui, tel qu'on l'a vu, est le nom d'une danse associée aux femmes. En dépit de ses diverses appellations et associations, il affirme le maintien des aspects essentiels de cette musique pendant sa transition à l'*assiko*, lesquels se trouvent dans son langage rythmique et les mouvements de la danse.

Dans la recherche des origines des musiques de culture orale, on arrive rapidement à des chemins infranchissables en raison du temps écoulé et de la perte de la mémoire. Cependant, le chemin n'est pas tout à fait impossible (Rice 2005). On peut donc constater que l'*assiko* a subi l'influence de la musique traditionnelle Bassa, mais tout comme les divers peuples qui partagent ce nom en Afrique, il est possible d'en trouver des traces dans d'autres régions et parmi d'autres cultures. Heather Maxwell associe le nom *assiko* en association avec des styles de percussions provenant du Sénégal et de la Sierra Leone. Olivier Clovis, un des guitaristes les plus visibles de la musique *assiko* actuelle, ajoute à la spéculation sur ses origines en citant une conversation avec un musicien libérien qui affirme la présence de l'*assiko* dans ce pays. Mbaku (2005) est le plus explicite en notant l'importation du style directement du Nigeria. En suivant ce fil, on arrive à C. Waterman (1990), qui décrit un style urbain nigérian nommé *aşikò*, qui partage des aspects de l'*assiko* Bassa, et nous informe sur le processus de développement de ce style syncrétique en contexte urbain.

### 1.1 L'*aşikò* nigérian.

L'*aşikò*, au Nigeria est une forme de musique syncrétique « particulièrement percussive », populaire dans les années vingt. Selon Waterman, elle « était l'équivalent chrétien du *Sakara*, [une musique d'influence musulmane] jouée à l'occasion de mariages, d'événements de deuil, dans les écoles de missions, lors des activités sociales de l'église, et pendant celles des associations de volontaires » (ibid: 39). Elle provenait des villes côtières avant d'être transmises à l'intérieure du territoire. Waterman cite Isaac

---

<sup>2</sup> Maxwell (2009) renforce cette théorie en décrivant l'origine de l'*assiko* comme sortant du mariage entre la guitare acoustique apportée par des marins portugais et le rythme *ngola* des Bassa.

Delano qui donne la description la plus détaillée de cette musique :

It is not a Yoruba dance in its origin, but was imported from Sierra Leone or somewhere that way. The Ashiko dance is chiefly performed by Christian people, and has only one kind of music, rather quicker than the Sakara... and resembles a foxtrot. No stringed instruments are employed, only drums and a carpenter saw, used occasionally to make a kind of noise on its sharp edge, as an embellishment to Ashiko drum music. Sometimes a bottle is also used, a nail beating time on it, for the same purpose. The drummers, five in number, beat similar drums, and produce a continuous volume of music. The dancing is done by pairs, two ladies and two gentlemen facing each other. The drummer singing as in the Sakara dance with chorus boys, but no one else sings with them. (Delano 1937, cité en Waterman, *ibid*)

Il existe des similarités entre l'assiko nigérien et l'assiko Bassa. On note d'abord dans l'assiko bassa un tempo élevé et l'utilisation de la bouteille ou de la scie pour marquer le rythme, ce qui rappelle l'utilisation du « taule »<sup>3</sup> dans l'assiko nigérien. Également, on note un lien avec le développement des églises « autochtones » qui nous rappelle son parallèle camerounais de la *Native Baptist Church*, basé au capital côtier Douala, développé sous l'influence du mouvement « négritude » des années vingt :

The development of Ashiko was linked to the growth of syncretic Christian movement in Lagos and hinterland Yoruba towns. Elite African offshoots of the established foreign missions, such as the United Native African Church (founded in 1891), Provided a forum for nationalist doctrines of racial equality, and the development of hymnody incorporating Yoruba melodies and translations of biblical verse. (*ibid*: 41)

Il semble qu'une forme de danse sociale adaptée de la musique « indigène », jouée dans un contexte social chrétien, a été propagée le long de la Côte d'Or durant la fin du IXe siècle (Brown, cité en Waterman, *ibid*). Une telle musique était aussi populaire en Accra juste avant la Première Guerre mondiale. Waterman note que des formes de musique de danse néo-traditionnelle qui utilisent des tambours sur cadre en bois était aussi trouvées dans les villes le long de la côte ouest africaine de Fernando Po [Ile de Bioko] à Bathurst et que l'influence de traditions semblables maintenues par des immigrants

---

<sup>3</sup> Atna note l'utilisation de la « taule » un morceau de métal utilisé dans la fabrication des toits, qui avait la fonction de marquer la clave, peut-être avant l'introduction de la bouteille. Arom explique l'utilisation des objets quotidiens au sein de la musique africaine en notant que : « in our own experience we have seen traditional drummers accompany ritual music on an object as untraditional as a lorry silencer. This may seem absurd, given how foreign such an object is to the tradition in terms of its shape, material, function, and sonority. But it must be understood that the culturally meaningful, i.e., relevant point here is not the object itself, but the use to which it is put... neither the morphology nor the tone of the instrument are relevant; only the musical message it transmits. Culturally speaking, the acoustic results are assigned the same value and treated as equivalent » (1985: 149)

dahoméens et libériens, et des caraïbes a aussi été possible, ainsi que les influences potentielles de l'Amérique latine telles que la Samba brésilienne. (ibid)

## 1.2 L'assiko camerounais

Aucune étude n'existe visant directement l'assiko camerounais et très peu portent concrètement sur son développement dans ce pays. On peut quand même constater que son développement s'est effectué de la ville côtière de Douala vers l'intérieur. Dans son étude sur la musique camerounaise populaire, le *makossa*, Noah note que l'assiko est un style qui se trouve « dans les régions littorales, du Centre, du sud et même du nord-ouest du Cameroun, en expliquant que « sa polymorphie est due au fait qu'à chaque région correspond une forme particulière d'assiko, c'est-à-dire un rythme, une démarche harmonique et mélodique, et une orchestration spécifique » (2010: 27-28). Il note aussi ses origines parmi le peuple côtiers Sawa, qui comprennent « tous les habitants de la région côtière et les peuples qui s'y sont installés avant eux (Bassa, Bakoko et d'autres avec qui il se sont complètement interpénétrés) » (ibid: 25), et qu'entre ces ethnies, « les références culturelles sont les mêmes ». Il explique que « sur le plan linguistique, les similarités prononcées par rapport aux autres langues bantoues font dire aux linguistes qu'ils appartiennent pour la plupart à la même classe linguistique, un lignage commun et de très anciens liens de parenté » (ibid: 26). Il explique aussi la grande influence culturelle du peuple Sawa qui a non seulement contribué à plusieurs influences sur le plan linguistique, lexical, du vocabulaire, mais également musical, ce qui est particulièrement évident dans les styles de *bolobo* (ou *bolbo*) et *ambassebé* qui se trouvent aussi chez les Bassa.

Parmi les Bassa de l'intérieur, le guitariste Olivier Clovis de la région du Sanaga Maritime démontre une relation de l'assiko à plusieurs styles populaires précédents, expliquant qu' « avant, l'assiko il y avait le *bekele*, il y avait le *sekele*, il y avait la *maroungo*, le *makouné* »<sup>4</sup> (Bonga, 2012 : 5:47). La source la plus révélatrice se trouve dans un documentaire affiché sur l'Internet, qui semble avoir été produit en 2012 pour un

---

<sup>4</sup> Voir le vidéo *DOC ASSIKO 1* : <https://www.youtube.com/watch?v=XZnBxGcIYHU>

programme culturel au Cameroun. Il présente des entrevues avec des joueurs d'assiko et érudits bassa. Il présente son évolution en termes de rassemblement progressif de plusieurs styles répandus qui se trouvaient à l'époque parmi plusieurs ethnies connexes de la région. Une interview avec le prof. Bitjala Kody permet de détailler ce propos :

C'est simplement que les Douala, les Bassas, les Beti et autres, comme j'ai dit, à l'origine ont le rythme comme *l'ambassebé*, comme le *makossa*, comme *l'assiko*, et pourtant la « *bottle dance* », qui utilise cette bouteille au départ, qui ont partagé le même pas de danse qui s'est progressivement diversifié et qui a donné naissance, à mon avis, aux rythmes que nous connaissons aujourd'hui qui sont l'assiko, proprement dit. Même les Eton ont ce même rythme d'assiko, et très bien. À l'origine, c'est toujours avec cette même bouteille. Apparemment, c'est ce rythme de la bouteille qui rythme également les pieds et qui a donné naissance à cette danse qui s'est décalée sur toute la côte, et même à l'intérieur chez les Eton. (ibid ; 2:03)

D'ailleurs, dans une communication directe, le musicien Zagor Essouma, un Eton (sous groupe des Beti), affirme cette vue d'ethnie apparentée et connexe comme source de ce style partagé, et les localise dans les pratiques traditionnelles :

Ce qu'il faut comprendre, c'est que tous les rythmes d'Afrique centrale, notamment du Cameroun, qui sont modernisés, viennent des danses, des pratiques traditionnelles et ces pratiques traditionnelles se faisaient avec des instruments traditionnels, tels que le *nkuu*. D'autres étaient exclusivement chantées et on commençait à mettre des instruments, et ainsi de suite. Donc, l'assiko Eton vient d'une danse traditionnelle. Tous les peuples qui sont au centre du Cameroun, ont un seul ancêtre commun, donc ils ont pratiquement les mêmes traditions. Il y a un ancêtre commun ; il a eu une famille et chacun de ces enfants a grandi et a pris un territoire, et l'autre est parti et ils se sont éloignés. Avec le temps, en s'éloignant, il garde une racine commune, mais il y a comme une mutation, il y a des choses qui changent. L'assiko, notamment est une des preuves formelles qui prouve que les Eton et les Bassa ont vraiment un ancêtre commun. Ça veut dire qu'ils sont des peuples vraiment proches. Même au niveau linguistique, il y a des mots, des phrases qui se ressemblent. (Communication personnelle, Novembre 2015, Montréal)

Zagor et Atna expliquent que dans chaque cas respectif, l'assiko était joué originalement sur le xylophone et a reçu son nom après l'introduction de la guitare. Noah décrit « une assiko, *hard*, musclé, rapide et saccadé » des Eton et des Bassa (en le contrastant avec une assiko plus lente des Bulu), ou « la guitare solo est très prépondérante ainsi que la percussion ». Il note enfin que « la guitare solo joue divers rôles d'accompagnement et de chorus successifs intercalés de chants » (ibid: 28).

À travers des développements dans le domaine de la technologie qui soutenait la diffusion de la musique pendant l'ère d'indépendance au Cameroun, la forme d'assiko

s'est concrétisée. Elle fut largement attribuée aux Bassa. Durant cette période, les Camerounais qui commençaient à se déplacer en plus grand nombre vers les centres urbains qui ont gardé le goût pour des formes traditionnelles (Nyamnjoh, Fokwang ; 2005). Dans le documentaire sur assiko, on met l'emphase sur la place de cette musique dans la continuité de la culture Bassa. Selon le narrateur, « chez les Bassa, l'assiko reste aujourd'hui une affaire des ancêtres, car ce n'est pas donné à tout le monde de jouer l'assiko, vous êtes choisi...mystiquement pour pratiquer cette gymnastique des sens ». On entend ensuite, dans le même programme, une interview menée avec une *mbombog* qui place l'assiko dans la continuité du lignage Bassa à travers le temps, en le décrivant comme « un don qui part d'une essence ; un don qui part d'une ligne quelconque ; toute chose a une ligne, c'est pour ça que les jeunes qui chantent l'assiko aujourd'hui, ils sont dans la lignée, qu'on appelle le *mbog matouk*, c'est-à-dire ils émettent des chants signifiant l'effet naturel ». Donc, pour les garants de la culture Bassa, les significations de cette musique semblent avoir survécu leurs adaptations aux instruments électriques qui étaient attribués largement aux innovations de Jean Bikoko dans les années soixante.

### 1.3 L'assiko de Jean Bikoko

Selon Maxwell (2009), Bikoko est né en 1939, près du village Eséka dans la région Bassa du Nyong et Kellé. Il apprend à jouer la guitare dans son adolescence, s'inspirant des techniques des guitaristes locaux et en construisant ses propres instruments, des « guitares en ronce ». Après quelques années d'instruction à l'école Catholique, Bikoko a quitté son village pour trouver du travail. De jour, il travaillait dans la construction et de nuit, il animait des soirées dans des bars locaux. Il a développé des compétences lors de ses performances sur ce que Maxwell décrit comme « le circuit d'assiko », qui frayait un chemin entre les villes de Eséka, Mésondo et Edéa, et à travers tous les villages qui se trouvent entre ces derniers, ainsi que des détours aux quartiers Bassa de Douala où Bikoko a pris contact avec le guitariste Alexandre Ekong qui jouait fréquemment pour les émissions de radio de la capitale. Cette rencontre l'a poussé à faire ses propres enregistrements et diffusion à la radio. La réponse positive suscitée par ces premières chansons a mené à la création de la maison de disque *Africambiance* de laquelle naquit

ses premiers succès. Selon Bikoko, interviewé par Noé Ndjebet Massoussi, il faisait autant d'argent à l'époque qu'« à Edéa aussi, je me mariais au moins cinq fois par jour. Au point que je suis parti d'Edéa avec 47 femmes. » (2007).

Mis à part le fait qu'il admet la pratique traditionnelle de la polygamie qui agaçait les missions chrétiennes, Bikoko démontre à plusieurs reprises une connexion profonde aux cultures bassa du *mbog*, ce qui fit monter la colère des régimes postcoloniaux. Dans son interview, Massoussi le décrit comme « l'artiste qui a sorti l'assiko du maquis ». En raison de la nature des paroles typiques de cette musique, qui traitaient des affaires quotidiennes d'importance, et du fait que cette musique était propre aux Bassa, elle est devenue très populaire à l'époque de la lutte anticoloniale. L'assiko a constitué une plateforme idéale pour exprimer des doléances et pour la dissémination des idées politiques en opposition au gouvernement. On voit dans plusieurs de ses chansons et albums des références au *mbog* ou au chef du maquis lui-même, Ruben Um Nyombé<sup>5</sup>.

Comme on a vu au chapitre un, le développement de la musique de guitare « moderne » et électrifiée en Afrique postcolonial était souvent impliquée dans les stratégies de consolidation du pouvoir politique. Au Cameroun, par contre, une méprise générale envers les musiciens était observée. Nyamnjo et Fokwang (2005) note un niveau de suspicion élevé envers les musiciens de l'époque, en citant le cas de Manu Dibango, qui a quitté le pays en 1964, un an après son retour du Congo, à cause de l'« atmosphère nocive » du régime Ahidjo. L'effet direct du régime politique sur le développement de la musique au Cameroun s'intensifiera après l'arrivée au pouvoir du Bulu<sup>6</sup>, Paul Biya en 1982. Sous ce nouveau régime, le style Béti du *bikutsi*, basé sur une danse funèbre des femmes, était mis en avant par le gouvernement et utilisé comme outil de propagande (ibid). En faisant référence à la politique de *Renouveau*<sup>7</sup> instituée par Biya, l'assiko est

<sup>5</sup> Parmi les chansons enregistrées sur *Africambiance*, plusieurs traitent directement du Nyobé et du maquis. Maxwell (2009) a offert deux chansons d'une collection, envoyée aux émissions de radio *Voice of America* en 1974 : *Bonlana Man Ma Nan*, un hommage à Nyobé, et *A Ma Wanda Boga Bes* qui est un appel aux maquisards à quitter la forêt et à continuer la lutte par la voie politique, après le meurtre de Um Nyobé. Plus tard, en 1985, Bikoko sortira l'album *Sai Mbog* et dans les années 2000, *Ruben Um Nyobé*.

<sup>6</sup> Ethnie lié au Béti.

<sup>7</sup> Le nom donné au plan politique de consolidation culturelle et économique instituée par Biya en 1984 comme réponse à l'agitation politique.

devenu un style marginalisé, et Bikoko lui-même est tombé sous le scrutin gouvernemental. Massoussi note en particulier que ses albums « *Sai mbog* et *Hikii jam ligwé nguen*<sup>8</sup>, qui ont fait couler beaucoup d'encre et de salive, lui ont valu un interrogatoire [sic] de police, non sous le régime Ahidjo, mais bien sous le Renouveau » (ibid). La dévalorisation de ce style semble être aussi persistante que la gouvernance de Paul Biya qui demeure président depuis plus de trente années d'un des pays considéré comme le plus corrompu d'Afrique centrale. Bikoko craignait, juste avant de mourir en 2005, le manque de soutien gouvernemental face à ses efforts pour la promotion culturelle camerounaise. Cette dévalorisation de la musique Bassa, couplée au mépris croissant des traditions du *mbog* mènera au déclin parmi les bassa de la pratique de l'*assiko* jusqu'à ce jour.

## 2. Les éléments musicaux et la danse.

Comme la plupart des traditions musicales en Afrique, l'*assiko* est une forme d'expression culturelle *participative* dont les éléments constitutifs de la musique et de la danse sont pensés pour faciliter l'inclusion des participants actifs, peu importe leur niveau. Cela s'effectue généralement à travers la structure dite *d'ostinato à variation*, ce que Arom note comme étant la caractéristique prédominante des traditions musicales de l'Afrique Centrale (ibid).

Torino résume les caractéristiques typiques des musiques participatives qui s'appliquent directement à l'*assiko*. Dans sa structure, l'*assiko* se caractérise par des formes cycliques, des ostinatos courts et ouverts qui sont répétés de façon redondante et qui sont soutenus par un groove régulier. Les débuts et les fins des « pièces » ne sont pas strictement prescrits, mais s'introduisent graduellement afin de ne pas déstabiliser les participants non initiés avec d'abrupts changements. La création de la variation est intensive, c'est-à-dire, se produit à l'intérieur du cycle avec peu de contrastes extrêmes à travers les sections. La virtuosité individuelle n'est pas promue en tant que telle, mais s'exprime

---

<sup>8</sup> Cette chanson attaque directement la corruption de l'époque de Ahidjo, et semble avoir eu de l'impact lors du règne de Biya. Les paroles du refrain se traduisent ainsi : « voler l'argent du pays, voilà qui ne peut éternellement durer. Une maxime qui s'applique à merveille au régime corrompu du Cameroun actuel. L'*assiko* est une musique de vérité et de justice ». <https://www.youtube.com/watch?v=zFraSnxYW0o>

dans le contexte des sections de « participations séquentielles », par exemple dans des sections où les danseurs prennent chacun un solo. La texture de la musique participative est souvent très dense, ce qui camoufle les interjections des participants moins adeptes. En général, l'assiko se déroule dans un esprit de jeu, dans une forme non prescrite, mais composée d'une « collection of resources refashioned anew in each performance like the form, rules, and practiced moves of a game » (2008: 59).

L'instrumentation minimum d'une représentation d'assiko typique consiste en une guitare accompagnée par une bouteille qui joue son *timeline*. Selon Atna, dans sa transformation du *bekele*, l'assiko a retenu une formation « d'orchestre », qui comprend le xylophone le *mbe* et le *nkuu*. Jean Bikoko est souvent crédité pour le développement et la modernisation de cet ensemble. Dans ses premiers enregistrements, toujours à la guitare « sèche » (acoustique), il incorpore un lamellophone qui joue des notes graves<sup>9</sup>. Avec l'introduction de la guitare électrique, on voit aussi la guitare basse et la batterie. Plus tard, on notera l'utilisation de la boîte à rythmes qui permet de remplacer les percussions.

Une présentation typique d'assiko consiste en une combinaison d'un certain nombre de sections qui détient chacune sa particularité rythmique. Ces sections sont variées et se déroulent à travers une hiérarchie préconçue, laquelle laisse également une certaine liberté d'adaptation.

L'assiko se joue dans deux contextes principaux, celui de l'animation de l'évènement communautaire du village, et aussi comme musique de divertissement dans des bars à spectacle et se présente dernièrement dans un contexte festivalier. Qu'il se trouve dans son contexte urbain ou rural, il partage pour la plupart les mêmes éléments. Dans son mode festivalier, il sert de musique d'animation pour les évènements communautaires, où des ensembles comprenant plusieurs danseurs initiés performant des chorégraphies

---

(RealC38, 2013)

<sup>9</sup> De par la description qu'en fait Maxwell (ibid), et de par sa sonorité, on peut supposer que cette instrument ressemble à la *marimbula*, une type de « *sanza* » que l'on trouve au sein des communauté afro-latines de l'Amérique Latine.

élaborées, qui incluent des sections solo où les danseurs ou danseuses expriment leur individualité. On voit aussi des sections qui reproduisent ou représentent l'aspect de « transe » de la danse de guérison du *bekele*. Celle-ci prend la forme de séquences où le danseur réalise un «tour de force», le plus souvent en utilisant une bouteille de bière comme accessoire, par exemple, en la balançant sur sa tête tout en dansant ou en soulevant un casier de bouteilles de bière entre ses dents.

## 2.1 La *clave*.

L'*assiko* se distingue par son *timeline*, ou *topos*<sup>10</sup> rythmique, appelé par son nom en Amérique latine, *clave*, ou en bassa, *likalo*, ou même par l'onomatopée, le *chakré*. Ceci se joue à une très haute vitesse - entre 170-180 temps par minute - sur une bouteille vide en verre avec des ustensiles en métal. Comme le suggère son nom en espagnol, la *clave* d'*assiko* fonctionne comme la « clef » permettant de comprendre un style donné ; il est la formule rythmique qui identifie le style et sert de point de repère pour tout autre instrument ainsi que pour les danseurs. Il se distingue des divers *claves* des musiques urbaines de l'époque, en ce qu'il se joue avec les deux mains.

Atna représente la *clave* de l'*assiko* à travers la notation rythmique occidentale, incluant la métrique spécifique de 4/4, donnant le rythme suivant :



Fig. 1. *Clave Assiko Bassa* [Audio 3]

La *clave* de l'*assiko* Bassa est plus facilement visualisée en décortiquant les parties de la main gauche et de la main droite :

<sup>10</sup> « A *topos*, is a short, distinct, and often memorable rhythmic figure of modest duration. About a metric length or a single cycle, usually played by the bell or high-pitched instrument in the ensemble, and serves as a point of temporal reference. It is held as an ostinato throughout the dance composition. Although *topoi* originated in specific communities as part of specific dances, they have by now moved from their communities of origin into a centralized, multiethnic, or detribalized space. The main catalyst for this migration is interethnic contact through boarding schools, government bureaucracy, trade, rural to urban migration, church, cultural troupes, and radio. The connotations of some *topoi* have thus been abandoned or transformed, even while the structural autonomy has been consolidated » (Agawu, 2003: 73)

4/4	1				2				3				4				
M.G.	X			X			X			X			X				
M.D.	X		X		X		X		X		X		X			X	

*Fig 2. Clave Bassa : Les deux mains.*

En reprenant la présentation des points de similitudes entre les métriques occidentales et le concept du cycle dans la musique africaine (c.f. chapitre 2), on note que la *clave* assiko tel que joué par Atna, et dans les enregistrements de Jean Bikoko, ne perd pas trop de signification dans son encadrement métrique de 4/4. Selon la perspective de la métrique occidentale, on note l'accent sur le premier temps à travers les frappes concomitantes des deux mains, ainsi que la division égale en « croches » de la pulsation par la main gauche. Dans la conception africaine, on peut voir cette division comme représentation des unités plus petites (c.f. chapitre 2), et les frappes de la main gauche qui produisent une ligne contramétrique. On note aussi l'accent régulier sur le deuxième croche du temps deux. De cet aspect, les attaques des premières trois temps forment un polyrythmie de 6 contre 4 qui est brisé par le déplacement de la dernière attaque de la main gauche laquelle tombe juste après le quatrième temps.

Atna semble diviser le clave en deux. Il souligne une symétrie entre le regroupement des temps un et deux, et celui des temps trois et quatre. Il renforce cette conception du regroupement dans une vidéo qui démontre le déroulement d'une présentation d'*assiko* [Vidéo 8]. Dans cet exemple, il utilise des onomatopées pour communiquer la bonne performance du *clave*, en utilisant un ton haut pour la première moitié de la figure et un ton bas pour la deuxième<sup>11</sup>.

Atna décrit ces cellules rythmiques comme des formulations prélinguistiques, subconscientes, comme « des axes, qui ne sont pas visibles, qui ont une surface réelle dans un genre d'univers géométriques ». Un tel lien entre le « monde invisible » et la

<sup>11</sup> On note aussi l'utilisation de la main pour marquer les temps tel un chef d'orchestre.

géométrie en relation avec la structuration des *topoi* rythmiques dans la musique africaine n'est pas sans précédent dans la culture bantoue. Kubik démontre un exemple de la relation spatiale entre des figurations géométriques<sup>12</sup> et la musique du peuple Tusona de l'Angola de l'Est ainsi que parmi les Vute des *grassfields* de Cameroun (2010).

Une comparaison du clave Bassa avec celle des Eton [Audio 4], comme démontré par Zagor Essouma, offre aussi un point de repère entre les variations du *clave* assiko à travers sa migration parmi les diverses ethnies de la région. Zagor utilise aussi les vocables pour démontrer la *clave* de l'assiko Eton, ce qui donne le rythme suivant :



Fig. 3. Clave Assiko Eton

Le clave assiko Eton selon Zagor, montre une différence légère dans la figure de deux croches qui tombe sur le dernier temps du cycle au lieu des trois doubles-croches du clave Bassa. Cela ajoute une accentuation supplémentaire sur le quatrième temps où les deux mains frappent simultanément, en créant l'impression d'une division du cycle qui, par le placement des accents, donne 3+3+2<sup>13</sup>. Cela fait en sorte que l'on aperçoit un regroupement de trois figures rythmiques marqué par chaque frappe simultanée.

## 2.2 La Danse assiko.

Comme plusieurs musiques traditionnelles africaines, la musique de l'assiko ne peut être comprise dans sa totalité sans prendre en considération la danse. Dans la structure de l'assiko, la musique et la danse procèdent de paire. Les spécificités musicales, rythmiques et mélodiques de chaque nouvelle section sont souvent minutieusement reproduites par les danseurs.

<sup>12</sup> Il note en particulier une relation entre la conception de la fabrication des textiles, avec les modèles de *warp* et *woof*, dans plusieurs aspects de la musique bantoue (2010 : 316). Wognon note aussi une géométrie sacrée chez les bassa qui symbolise les origines de l'homme (2010: 44).

<sup>13</sup> L'évocation sous forme de rythmes additif sert simplement ici à reproduire l'impression auditive, et non à suggérer cette conception comme intrinsèque aux musiciens d'Afrique centrale.

L'assiko est alors un style de danse qui met l'emphase sur la contacte entre le pied nu du danseur et la terre. Le mot *assiko* lui-même signifie le « plan des pieds ». Selon les initiées du style *assiko*, le mot dérive du bassa, *isi*, qui veut dire *terre*, et *ko* qui veut dire *pied*. Les mouvements des danseurs consistent principalement en des mouvements discrets, mais complexes, des pieds, lesquels s'effectuent debout ou parfois accroupis et qui donnent l'impression de se déplacer en flottant au-dessus du terrain. On note une rotation régulière des reines ainsi que des mouvements tournants des épaules. Le torse et la tête restent généralement très fixes, avec les mains étendues, les palmes pointant vers le sol, ajoutant de temps en temps des interjections.

Les mouvements caractéristiques des danses africaines ont souvent évolué selon le contexte et les traditions locales. Les mouvements typiques d'un style peuvent correspondre à un mouvement quotidien nécessaire à la vie communautaire dans une région donnée (Lomax, 1968 ) ce que Bakare et Manns décrivent comme « a language of kinesthetic expression, a movement vocabulary deriving from their mode of living » (2003: 221). Dans le cas de l'assiko, on note une relation entre les mouvements subtils des pieds et l'aire géographique des Bassa qui ont habité des terres marécageuses des régions côtières et fluviales où la manière de se déplacer nécessitait souvent un «light floating foot placement to avoid being bogged down » (ibid). Ces même auteurs notent aussi cette caractéristique de la danse *assiko* des peuples côtiers Ijaw de la région voisine du delta Nigérien « where the footwork of the dances consists mostly of shuffles» (ibid). Une influence possible plus directe peut dériver de la manière traditionnelle de traiter les noix dans la préparation de l'huile de palme, laquelle était la responsabilité des femmes. Celles-ci creusaient un trou au bord d'un fleuve qu'elles remplissaient avec de l'eau et des pierres, roulant ensuite les noix sous leurs pieds pour enlever leurs coquilles. Atna atteste néanmoins que les pas d'assiko sont restés enracinés dans les mouvements de la danse *bekele*.

L'effet de lévitation produit par les mouvements des pieds typiques de l'assiko sont soulignés par le choix de vêtements. Le costume traditionnel consiste en un pagne long et

un t-shirt sans manches. Le narrateur du documentaire d'assiko le décrit en soulignant sa place au sein de la tradition bassa :

De la jeunesse de l'assiko à nos jours, on n'allait pas sur la place des fêtes exécuter cette danse sans se préparer spirituellement et physiquement. Le danseur devait d'abord, sur le plan spirituel, évoquer ses ancêtres pour une assistance franche et sereine pendant l'exécution de [cette] danse. Après un ensemble de rites, il devait jeter ses vêtements, constituer d'un démembré [t-shirt sans manches], d'une paille, d'un vieux tissu au sol avant de les ramasser un par un pour se revêtir le corps. (ibid ; 13:43)

On voit aussi le port d'un tissu sur la tête pour les hommes, lequel semble servir à marquer qui est le chef de la troupe de danse lors de l'exécution de la chorégraphie, et à maintenir la cohésion des changements de pas pendant le déroulement de la danse. Maxwell et Massoussi (ibid) attribuèrent à Jean Bikoko l'insertion du mouvement des reines dans la danse assiko ainsi que la « ceinture » du pagne qui accentue ces mouvements. Cependant, ils ne nous renseignent pas au sujet de l'origine ou de la fonction de cette inspiration. Tout cela ajoute au mystère qui entoure les origines de l'assiko et la danse *bekele* en particulier.

Une étape significative dans son évolution est arrivée avec l'interdiction faite aux femmes de participer comme initiée à cette danse au début des années soixante. Devant la nature patriarcale de la société Bassa à l'époque, l'introduction des femmes à cette danse « réservée qu'aux hommes déjà circoncis et initiés par les grands maîtres »<sup>14</sup> on peut présumer que ce changement était le résultat des conditions sociales très spécifiques et sans précédents. Puisque ce développement date de la période juste après la fin du premier maquis des bassa, ou une majorité d'hommes était impliquée dans la lutte anticoloniale, dans laquelle plusieurs ont été tués, on peut présumer la nécessité de préserver cette tradition à travers l'initiation des femmes. Le lien entre la danse *ngola*<sup>15</sup> des femmes, qu'Atna décrit comme étant « l'autre nom du *bekele* », nous donne au moins

<sup>14</sup> Narrateur du film *Doc Assiko* (Bonga, 2012 ; 15:22)

<sup>15</sup> Un des seuls « documents » qui liste diverses formes de danse Bassa décrit le *ngola* comme suit : « Danse des femmes, danse profane, elle marque sans doute un grand événement qu'est le mariage ou le retour de la pêche féminine, ou la fin des travaux de maçonnerie. Mais elle est exécutée en plein jour par les femmes. Pendant la cérémonie de mariage, les filles de la famille de la jeune mariée, par leur chant, vantent les vertus morales et la beauté physique des filles de la famille et en particulier celles de l'heureuse élue ». Plus loin on décrit l'assiko comme « la danse la plus populaire (mais pas si profane qu'on pourrait croire) des Bassa. Beaucoup de théories circulent sur la genèse de cette danse. » (Francis, 2013)

un indice des syncrétismes qui ont été effectués à travers ce style.

Avec l'introduction des femmes au cercle de danse *assiko*, les mouvements des hanches et des reins ont provoqué des réactions dénonçant la suggestivité, ce qui a accompagné presque obligatoirement les danses d'origine africaine dans leur contact avec la culture chrétienne qui, historiquement, a nié toute représentation de la sexualité. Il est important de se rappeler que la sexualité est souvent un thème abordé directement dans la danse de nombreuses sociétés en Afrique, et qu'il a souvent des fonctions éducatives. Bakare et Mans notent que les allusions à la sexualité dans les danses sociales peuvent être aussi satirique ou festive, et ont la fonction de « relief mechanisms to dissipate in open dramatic action the psychological backlashes of the strict pre-marital sexual prohibitions characteristic of most African indigenous cultural mores » (ibid: 228). Les allusions directes à la sexualité à travers la danse *assiko* sont un aspect moins présent dans les présentations en contexte festivalier<sup>16</sup>, mais plusieurs exemples peuvent être observés dans des contextes urbains<sup>17</sup>. On note que les mouvements des hanches sont accomplis par tous les danseurs, peu importe leur sexe. Pr. Bitja'a Kody résume ce point ainsi :

Certains pensent qu'il est très suggestif parce que les mouvements des reins que les danseurs d'*assiko* utilisent ne sont pas du tout évident à pratiquer et également on se dit qu'il faudra être un initié pour pouvoir réaliser ces différents mouvements, autant les reins que les pieds...un peu aussi les épaules parce que c'est tout cela qui participe de la danse *assiko*. (Bonga, 2012 : 17:53)

Les sections de solo sont souvent caractérisées par des épreuves de force qui démontrent l'équilibre et la maîtrise du danseur. Atna explique ces sections comme des vestiges de la transe de la danse de guérison *bekele* comme il est traduit en contexte urbain pour prendre l'air spectaculaire, ou les participants « ajoutent des créations qui exigent le dépassement de soi ». Ces démonstrations sont pour la plupart effectuées avec la bouteille de bière. L'ouverture de la bouteille de façon atypique et le soulèvement d'un objet lourd d'une caisse de bouteilles au-dessus de la tête en utilisant seulement les dents sont les exemples les plus fréquents. C'est un autre motif, avec son exploitation du niveau spatial

<sup>16</sup> Voir la prestation du groupe *Encyclopedie d'Assiko*, <https://www.youtube.com/watch?v=aOJhnosI22k>.

<sup>17</sup> Voir, 4:50 du video *Olivier de Clovis ASSIKO GROUP*, <https://www.youtube.com/watch?v=6pN1olig8RY>, et 5 :49 de JEAN BIKOKO ALADIN, <https://www.youtube.com/watch?v=r8LiZmtHKjc>, pour avoir une idée.

en balançant une ou plusieurs bouteilles au-dessus de la tête en pleine exécution de la danse, qui est le plus significatif des liens spirituels (Bakare et Mans 2003). C'est donc ces épreuves qui sont les plus fortement représentatives de la spiritualité pour les participants, car c'est « lors de l'exécution de l'assiko que l'on comprend toute la signification mystico-religieuse de cette danse à travers les postures des danseurs en état de transe avancé »<sup>18</sup>. Pour les participants, l'état de transe réalisé par les danseurs assiko leur permet de communiquer avec le monde invisible, « d'ouvrir les portes de l'au- de là »<sup>19</sup>. Ce genre de rite de transe collective correspond à ce que Rouget identifie comme la transe « possessionnelle » ou « l'esprit d'une divinité venant dans le monde des humains et habitant momentanément le corps et l'esprit d'un adepte » (1985, cité en Becker 2005: 466). Atna décrit aussi ces situations de « transe communielle » ou l'état se produit à travers des événements de prières collectives où la possession peut se réaliser non seulement chez le danseur, mais chez les participants non-initiés qui sont tout à coup capables d'émettre des « messages rythmiques ».

### 2.3 Le déroulement typique de l'assiko

Il n'existe aucune information sur le déroulement d'une présentation d'assiko ou sur les sections qui le composent. Pour donner une idée de la structuration de cette musique, je présente une analyse de l'extrait de la présentation d'assiko créé par Atna, lequel montre un déroulement simple, et en même temps, offre des modèles musicaux qui donnent une idée des caractéristiques musicales de chaque section. Pour ce qui est de l'analyse de la danse, je tire mes analyses des vidéos de présentation de la troupe de danse Bassa d'Atna, du troupe *Encyclopedia Assiko*, d'une prestation *live* de Jean Bikoko, filmée dans les années quatre-vingt, ainsi que des vidéos créés par Atna avec la troupe d'assiko avec laquelle il était en contact au Cameroun.

Arom note que « with few exceptions, all folk music is organised so as to develop variations from an implicit model » (ibid : et que leurs formulations les plus simples sont

<sup>18</sup> [19:58] *Doc Assiko 1* : <https://www.youtube.com/watch?v=XZnBxGcIYHU>

<sup>19</sup> Ibid

souvent celles qui sont enseignées aux plus jeunes. On peut donc constater que le même processus de transmission de modèles simples s'appliquera aux matériaux d'enseignement d'Atna, pour les débutants, et que son exemple d'un déroulement représente ce qu'Arom appela un « modelised score » : qui offre des caractéristiques partagées par chaque variation de la section en question. Par le biais de l'identification de ces sections et des vidéos de différentes présentations de l'assiko, nous devrions être en mesure d'isoler les éléments qui caractérisent les sections principales.

Selon Atna, l'assiko consiste en cinq sections principales, avec leur pas de danse respectifs : le *bog bes*, *ntumbu*, *sekele*, *majo*, *sege sege*. Il note aussi que chaque section fut modifiée à travers les générations pour en comprendre actuellement « neuf...avec les sous-groupes ». Sa limitation du nombre de sections à neuf n'est pas si arbitraire qu'il n'y paraît. D'ailleurs, Atna explique qu'il existe plusieurs variations possibles à partir des modèles de base de chaque section. Son choix de limiter le nombre de sections à neuf, pointe vers l'influence du symbolisme du système *mbog* en ce qui a trait à la structuration de cette danse, ou au moins à la façon dont il est conçu et décrit. Ce chiffre se trouve à plusieurs reprises dans la structuration de divers aspects de la tradition Bassa. Biya note que :

Plus qu'aucun autre, 9 est le nombre par excellence chez le bassa...il est en étroite liaison avec la vie et la mort d'une part, et les esprits de l'autre [...] tout d'abord il est la somme de 4, nombre de femmes liées à la féminité, et de 5, celui des hommes liés à la masculinité. Hors l'union de la masculinité et de la féminité engendrent la vie et le bassa sait que l'enfant reste neuf périodes lunaires dans le sein de sa mère avant de naître normalement. Selon le document de la thèse de J. Mboui [<sup>20</sup>]; « ce sont neuf hommes qui sont sortis de la Grotte ». Mais le nombre neuf, sous forme négative, rejoint le côté non plus de la vie, mais de la mort. En effet, le système d'interdits attachés à la médecine bassa, à l'art divinatoire, aux diverses initiations fait intervenir le nombre 9. Ainsi, avant de soigner, le guérisseur effectuera neuf fois un même geste, prononcera neuf fois une formule de bénédiction ; de même, le patient aura avalé neuf boules d'herbe écrasée, observé une continence sexuelle pendant neuf jours. La rupture des interdits liés au non-respect du nombre 9 annule l'effet attendu et rend inaccessible le but poursuivi. Le nombre neuf est aussi lié au monde des esprits. (ibid : 39-40)

Les deux sections principales sont le *bog bes* (qui veut dire *avancé*), et le *Ntumbu* qui est la section « d'animation ». Atna décrit leurs déroulements à travers un vocabulaire

---

<sup>20</sup> Mboui. J., *Textes et documents basa (Sud-Cameroun) ; Mbok liaa, le pays de la Grotte ou le savoir social du peuple basa*, 2 vol., XXXII, 553 FF, dactylo, carte h.t., thèse 3<sup>e</sup> cycle, Ethnologie, Brodeaux, FLSH, 1967. p. 342.

harmonique occidental qui comprend des accords et des progressions « rythmiques » basés sur un genre de « cycle de quinte rythmique ». Une clarification de ce concept est hors du champ de cette étude, mais Sloboda, en résumant Pressing (1983), note la possibilité d'une telle conception de l'organisation rythmique : « the ability of rhythm to give a listener a fine-grained sense of temporal location within the metrical unit through asymmetric subdivision of time units suggests that, in some sense, complex rhythmic structures perform the same kind of cognitive functions that are supported by diatonic tonality in our culture » (1985: 259). De ce point de vue, la combinaison des sections *bog bes* et *Ntumbu* dans un contexte de danse opèrent comme les accords de tonique et de dominante du système tonal, dans leur qualité d'alternance entre la tension et la relâche, traduite au niveau rythmique, et kinésique en une alternance entre une section relativement calme et une section rythmiquement plus complexe, lesquelles peuvent supporter une plus grande variété de mouvement.

Cette référence au système tonal n'est toutefois pas sans repère sur le plan harmonique. On note aussi que ces deux catégories conservent d'une façon moins stricte leur association aux accords de tonique et de dominante. L'*assiko* se joue invariablement en utilisant les accords qui semblent correspondre à la gamme diatonique de *do* majeur. L'harmonie des sections *bog bes*, reflète principalement l'accord de tonique, et la section *ntumbu*, l'accord de dominante, même si une alternance entre les deux à l'intérieur du même cycle, est très courant. Ce rapport entre le système tonal et la structure de la danse dans la musique moderne d'influence traditionnelle a été observé par White (2006) qui le note, par exemple, dans sa description de la structure de la *rumba* congolaise des années soixante-dix, où les pièces alternent entre une section fondamentale et une section d'animation, le *seben*, dérivée du chiffre *seven* en anglais qui se réfère à l'accord de dominante.

La section *Bog Bes* se place toujours au début, et parfois à la fin de la « pièce ». Elle soutient invariablement l'introduction des danseurs sur scène. Sa caractéristique principale est une démarcation claire du *tactus* qui est indiquée avec une frappe très courte, ainsi que la ligne mélodique « syncopée » qui commence sur la croche du

deuxième temps.

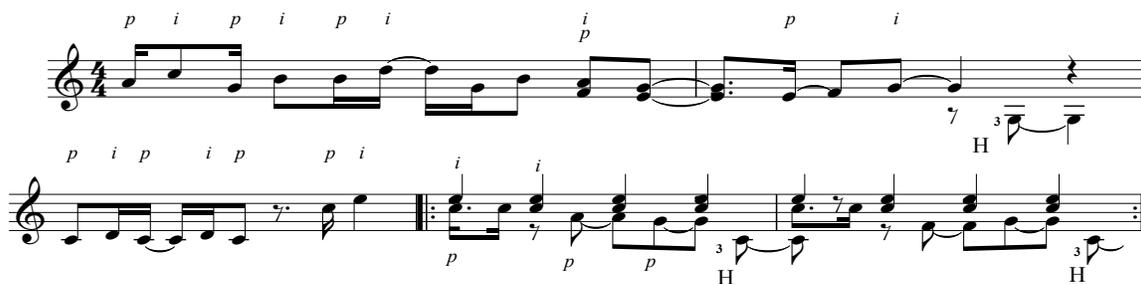


Fig. 4 *Bog Bes* [Vidéo 8 ; 2:20 – 3:04]

Le pas principal de la section *Bog Bes* est caractérisé par un mouvement subtil des pieds. Le pied droit se déplace légèrement en avant en faisant une rotation de 45 degrés à droite sur les temps un et trois du cycle, en même temps que le pied gauche s'avance petit à petit en soulevant le talon.

Les sections sont raccordées, parfois directement ou bien par le biais d'une autre section ou des « ponts » de caractère mélodique et rythmique distinct. Dans son exemple d'un contexte simple, qu'il appelle « le déroulement propre de la tradition, *maestro* », Atna lie les sections par des ponts qui ont une certaine similarité dans leurs continuités rythmiques et harmoniques. Ces ponts servent à prévenir les danseurs lors des changements de pas et leur donne le temps nécessaire pour s'ajuster<sup>21</sup>.

Dans son exemple d'une présentation d'*assiko*, Atna retourne à une section *Bog Bes* par le biais d'un pont :



<sup>21</sup> Dans plusieurs styles percussifs d'Afrique, la guitare prend le rôle de « *maestro* » qui annonce les changements de section. C. Waterman (1991) la trouve par exemple dans la musique *Juju* nigérien, où le guitariste King Sunny Ade utilise toujours la même cellule rythmique et mélodique pour annoncer la fin d'une section. Dans l'analyse du jeu du guitariste du groupe *Encyclopedia of Assiko*, cette fonction est accomplie en frappant fort un rythme en tierces, et on le note aussi dans le jeu de Jean Bikoko (Bikoko en Live 00:55 – 1:04). Atna semble être le seul guitariste d'*assiko* chez lequel j'ai pu observer cette construction de ponts d'une manière qui lie des motifs entre les deux sections.

Fig. 5. Pont et Bog Bes. [Vidéo 8 ; 8:18 – 9:20]

Les mesures une et deux consistent en une ligne descendante de tierces. Atna note que cette progression est dérivée d'un passage typique à la « guitare traditionnelle » le *hilun*, qui était l'instrument accompagnateur de la récitation des épopées Bassa (Wognon 2010). La phrase termine sur un *sol* qui procède à la section centrée sur *do*, avec les deux dernières notes qui établissent un lien direct avec la section *Bog Bes* qui suit. Un aspect qui relit chaque variation du *Bog Bes* dans la présentation d'Atna, ainsi que celle de Jean Bikoko, est la frappe sur la deuxième croche du quatrième temps, laquelle donne un accent et une particularité timbrale à travers la technique du *hammer* effectuée indépendamment des attaques de la main droite avec le troisième doigt de la main gauche (on parlera de ce type de frappe plus dans la prochaine section).

La phase *ntumbu* est caractérisée par une augmentation de l'intensité sonore et kinésique de la part des musiciens et danseurs. C'est donc dans cette section que les mouvements des reins, qui tournent continuellement durant l'exécution des pas, deviennent le plus accentués. Une comparaison entre les diverses présentations *d'assiko* analysées par nous-même, en collaboration avec Atna, révèle quelques particularités de cette section. Si la section *bog bes* semble rester bien encadrée par sa période de huit temps, le *ntumbu* joue avec cette démarcation stricte de la période, créant des lignes contramétriques avec des accentuations régulières dans les notes graves sur les « temps faibles ». Dans l'exemple qui suit, tiré d'une vidéo d'une présentation *live* de Jean Bikoko accompagné par des danseurs, on trouve un léger décalage, d'une demi-croche entre la note grave et le *hammer*, décalage se produisant deux fois par mesure :



Fig. 6. Ntumbu Bikoko

Sur le plan harmonique, la septième (*fa*) de « l'accord » de dominante est accentuée, ce qu'on ne trouve pas dans la section *bog bes*, même si on trouve parfois une alternance entre *sol* majeur et *do* majeur. On peut également observer ceci dans la première section *ntumbu* dans le plan où Atna est aussi introduit avec son pont qui partage des matériaux

connexes:

Fig. 7. Pont et Ntumbu [Vidéo 8 ; 6:20-7:19]

On note d'abord que chaque figure du pont commence et termine sur « un temps faible »<sup>22</sup>. Tout comme au *clave*, cette position dans la mesure correspond à l'accent de l'attaque simultanée des deux mains. Ce pont, avec le silence qui marque le début du cycle, est créé pour faciliter la pratique du placement sur « le temps faible » et démontre clairement comment un pont peut être lié au section qu'il introduit. Dans la section *ntumbu*, cet accent est en quelque sorte doublé afin de créer une contre-ligne consistante. Dans l'exemple précédent, il est créé par les notes graves, *sol* est *do*, accentuées par le *hammer*, ce qui donne une pulsation secondaire régulière contramétrique qui, dans ce cas, correspondant à la signature rythmique 4/4, ce qui donne :



En comparant plusieurs exemples de *ntumbu* d'Atna et de Jean Bikoko, nous pouvons conclure que sa ligne contramétrique peut varier, ce qui indique que c'est le caractère contramétrique général qui définit le *ntumbu* et non pas son placement exact dans le

<sup>22</sup> Pendant mon apprentissage de cette section, Atna ma signalé l'importance de bien placer la première note du pont sur le deuxième croche du deuxième temps, car j'avais tendance à la sentir sur le troisième temps, ce qui a requis plusieurs corrections avant que cela ne devienne naturel. Cette difficulté était également reliée aux notes choisies. Pour les auditeurs occidentaux, on entend l'idiome cliché des degrés. 5,6,7,1 de la gamme de *do* majeure, qui, à la guitare, est particulièrement associé à la musique *country*.

cycle.

On peut résumer les différences entre ces deux sections principales de la façon suivante : la section *Bog Bes* se caractérise par sa démarcation claire et continue du *tactus*<sup>23</sup> avec une plus grande possibilité de variations dans son contenu mélodique et rythmique à travers la même section. Le *ntumbu* est défini par ce qu’Atna appelle son « caractère stationnaire », c’est-à-dire, dans la création d’une ligne contramétrique régulière.

Malgré la liste des pas principaux, Atna m’a conseillé de ne pas rechercher des catégories absolues dans la danse assiko, et sa description du déroulement d’une présentation révèle de nombreuses combinaisons d’étiquettes<sup>24</sup>. Cette fluidité qui existe souvent dans la catégorisation de la musique africaine est aussi notée par Arom, qui conseille aux occidentaux de se méfier face à la question de la catégorisation, expliquant qu’en Afrique : « mental categories are never as radical as they are in Western culture. One category is not necessarily opposed to another, does not exclude it on the binary principle; on the contrary, two categories may converge to the point where they overlap to some extent, cross each other, rather than exclude each other» (ibid 34).

C’est cette situation qui se présente lors de toute tentative d’identification des caractéristiques distinctives des autres sections. Par exemple, dans sa description de la pièce *Goutte d’Eau*, il note une section *ntumbu-majo*, après l’avoir originalement identifiée comme une section *ntumbu-sekele*, ce qui renforce l’idée que certaines sections sont extrêmement similaires. Les marques identificatrices des trois sections autres que celles nommées par Atna - *majo*, *sekele*, *segege* - sont peu représentées dans les exemples du répertoire étudié dans cette recherche .

---

<sup>23</sup> La notion de *tactus* précède la conception d’accentuations régulières des schémas métriques. À l’origine, il désignait spécifiquement chaque entité d’une pulsation isochrone plutôt que tout regroupement périodique d’impulsions égales. Arom note son sens original Latin de « touching » ou « striking » ou «the bending of the finger to mark each...[individual beat]» (ibid: 189). Dans la section *bog bes* initiale du plan de Atna, cette dernière définition peut être appliquée littéralement puisqu’il marque chaque temps individuel avec une légère flexion de son doigt de la main gauche pour créer les attaques régulière en staccato.

<sup>24</sup> Il utilise le mot « mouvement » pour parler des différences entre les sections, en le définissant comme « la façon d’accentuer une situation donnée ».

Atna décrit la section *Majo* comme une section ayant une possibilité harmonique plus large, qui « démontre l'ouverture de l'homme Bassa... sa capacité à avoir des horizons plus larges ». C'est dans ces sections que l'on trouve souvent diverses influences soit traditionnelles, soit occidentales. Par exemple il note l'utilisation des mélodies influencées par les *maum* - les chansons épiques bassas - ainsi que les lignes de jazz en style be-bop et les « riffs de blues » typiques<sup>25</sup>. Sur le plan rythmique, cette section est caractérisée par une accentuation régulière de chaque temps faible et par des mélodies staccato organisées en croches autour du premier et deuxième temps de la mesure :



Fig. 8. *Majo* « Blues »

Les sections *sekele* et *segege* sont les sections typiquement les plus brèves. Le *sekele*<sup>26</sup>, selon Atna, consiste en deux types qu'il ne nomme pas. Cependant il identifie deux paliers du pas *sekele* lors de la présentation de la troupe Encyclopedie d'Assiko. Dans cette section, la musique passe de la phase *ntumbu* à la phase *majo*, ensuite au pas *sekele* à travers un changement de figure mélodique. Les pieds restent tout droits et les talons passent à un mouvement en alternance, encore plus subtil. Dans le deuxième palier, les danseurs continus d'avancer avec le même pas, mais ils sont maintenant accroupis, ce qui accentue le mouvement des cuisses.

Le *segege* est une section qui démontre le lien direct qui peut se produire entre un musicien et un danseur pendant une présentation d'assiko. Ce pas ressemble à celui de la *sekele*, mais s'effectue pendant que le danseur recule. Dans la démonstration qu'en fait Atna, il inverse la figure mélodique de la phrase *sekele* précédente pour correspondre au nouveau geste du danseur. Ces genres de liens directs entre mouvements mélodiques et corporels se produisent à plusieurs reprises pendant une présentation typique d'assiko.

<sup>25</sup> Voir le vidéo, *Assiko avec Atna Njock alias Zekuhl à la guitare (Yaoundé, Cameroun)*, 1:00.

<https://www.youtube.com/watch?v=CxCtratOi3U>

<sup>26</sup> Wognon ajoute à notre exploration des liens avec des danses nigériennes en décrivant le *Sekele* comme « une danse venue du Nigéria. De l'ôngô ou koso, une danse rythmique et syncopée, de m'baye, une variante

Une des plus frappantes, soit une variété qui se produit pendant la section *ntumbu* ou *sekele*, s'appelle *nayor* (ralenti). Le danseur, dans sa partie solo, fait des mouvements au ralenti et exagérés des hanches, lesquels sont suivis par des figures mélodiques à la guitare étirées sur le plan rythmique<sup>27</sup>. On note en général une plus grande interaction entre le musicien et le danseur dans les sections de « solo », mais il faut aussi noter que cette correspondance se produit à divers degrés tout le long de la présentation, souvent à travers l'intervention du chant.

#### 2.4. Le chant.

Comme dans plusieurs traditions musicales africaines, le chant se classe avec la parole, prenant le rôle prédominant en tant que transmetteur de la culture. Il peut donc être vu comme étant à l'origine de la musique pour l'homme bassa (Wognon, 2010: 162) Dans le contexte de l'*assiko*, le responsable du chant est aussi le guitariste, un rôle qui affirme l'importance de cette position dans l'orchestre. Comme musique popularisée, enregistrée, le chanteur peut aussi reproduire des chansons tirées des albums du guitariste animateur, ou d'autres guitariste/chanteur dans la lignée *assiko*<sup>28</sup>.

L'inspiration pour les paroles émane souvent des événements quotidiens, qui fait des commentaires sur des sujets du jour, ou même sur le contexte spécifique de la présentation, mais reste aussi enracinée dans la culture traditionnelle bassa : « l'*assiko* véhicule un ensemble de messages basé sur la réalité de la vie quotidienne. Il parle de l'amour, de la misère il raconte l'histoire des héros, des pionnières du monde. Il est le carrefour de la connaissance intime du monde des vivants et des morts ». (Bonga, 2012 ; 18:38)

Dans le contexte d'une présentation avec les danseurs, le chant peut être introduit dans

---

de hikwé [une danse des jeunes], dans la partie ouest du pays basaa" (2010: 165).

<sup>27</sup> Voir vidéo *Encyclopedie D'Assiko*, à 5 :00, <https://www.youtube.com/watch?v=aOJhnos122k>

<sup>28</sup> Les premières « chansons » d'*assiko* enregistrées ont été modifiées pour se conformer aux contraintes de temps imposées par le format d'enregistrement . Les premières chansons de Jean Bikoko (voir Maxwell (2009)) ont été construites pour la plupart autour d'une section *bog bes*, comme il n'avait pas de danse à accompagner. Son chant sur ces enregistrements est caractérisé par une ligne descendante, est harmonisé en

n'importe quelle section. Atna distingue les variations sur une section particulière, par exemple, il peut avoir une *ntumbu* chantée, animée, ou annonciatrice. Selon la compétence du guitariste, les sections « chantées » sont souvent simplifiées pour faciliter l'exécution du chant ainsi que la section animée laquelle est plus souvent de caractère instrumental et d'une certaine complexité rythmique. Dans les sections annonciatrices le chanteur a le rôle de diriger le déroulement de la danse et de signaler, par ces paroles, les changements ou prolongements de sections.

Il peut aussi introduire ou commenter les mouvements spécifiques des danseurs, comme dans le cas de la section *nayor*, mais aussi contribuer à l'ensemble rythmique et mélodique qui supporte un mouvement particulier. Le chant peut avoir autant un rôle spirituel que coordinateur :

C'est le chanteur qui dicte sa loi. Il renseigne les danseurs sur ce qu'il devrait faire et dire. Il coordonne leurs pas, les entraîne dans les galeries souterraines de la méditation ancestrale. Leur ouvre les portes de l'au-delà, les orientant du début à la fin. Le danseur par sa chorographie est à la merci du chanteur. (ibid ; 17:26)

Ces rôles transparaissent aussi à travers les descriptions d'un exemple de « continuité gestuelle » indiqué par Agawu, qui lie les significations du chant aux gestes des danseurs:

La gestuelle utilisée dans l'*assiko* joue un rôle crucial dans l'harmonie des deux mondes. Chaque geste traduit un langage, une idée, un message, une pensée, un savoir, une histoire à décrypter dans l'expression affichée par les danseurs<sup>29</sup>. (ibid; 17:00)

### **3. Le vocabulaire gestuel et harmonique du jeu de la guitare *assiko*.**

Comme on a noté dans le premier chapitre, la particularité esthétique d'un style de jeu de guitare est enracinée dans l'interaction de la morphologie de l'instrument, le corps du musicien, et les contraintes imposées par le répertoire en question qui ressort du foyer culturel et personnel du musicien. On a vu l'approche gestuelle « rationalisée » de la guitare classique qui est sortie de l'impératif de produire un son clair et d'une projection idéale pour le contexte d'une salle de concert occidentale et le lyrisme de son répertoire

---

quartes, des traits musicaux du chant d'Afrique Centrale.

<sup>29</sup> Cette vision est rappelée par Atna à plusieurs reprises lequel décrit les mouvements des danseurs en solo comme exprimant des attitudes, ou des émotions.

romantique. Dans le style folk blues, la variation de la position du pouce de la main droite est à la source de l'esthétique générale de toute une région, mais a aussi servi à permettre aux guitaristes individuelles de se distinguer à travers leurs innovations personnelles. L'exposition des styles de guitares *fingerstyle* des années cinquante en Afrique a démontré plusieurs correspondances gestuelles avec les styles afro-américains, qui à travers le support des doigts inférieurs posés sur la table sonore, favorise la précision rythmique et la création d'un groove.

Parmi ces styles africains, le jeu de la guitare assiko se distingue par sa vitesse élevée, soutenue par une gestuelle particulière. Tel que mentionné dans le deuxième chapitre, l'origine de la guitare est attribué aux Espagnols qui ont montré aux Bassa les premiers accords. Malgré son utilisation apparente des accords fondamentaux du système tonal, le jeu de guitare assiko a été nourri par le foyer culturel bassa. Donc, l'assiko, dans sa forme « classique », se caractérise par une pauvreté harmonique, se limitant principalement aux « three common chords »<sup>30</sup> dans la première position de la guitare, *do*, *sol* (7), et parfois *fa*. Toutefois, l'intérêt est créé et soutenu par le tempo rapide et la variété rythmique, facilité par des innovations gestuelles. Tel que le mentionne Nyobe Michel, « si quelqu'un n'était pas initié à l'*assiko*, il ne pouvait pas le jouer, parce que ça implique des frappes spéciales que les autres guitaristes n'ont pas, ce qui est encore le cas actuellement. Il faut bouger l'*assiko*, il faut émettre<sup>31</sup> qui a déjà joué ça » (ibid: 16:20).

### 3.1 Le jeu de Jean Bikoko

Tout comme pour le jeu typique des autres styles de guitares africaines déjà vus dans cet ouvrage, le jeu de la guitare *assiko* utilise seulement le pouce et l'index de la main droite avec les autres doigts positionnés sur la table sonore. Depuis l'introduction de cet

---

<sup>30</sup> Kubik note a plusieurs reprises que l'utilisation de ces trois accords n'est pas nécessairement pensée d'une façon fonctionnelle. Par exemple, en décrivant le jeu de Pierre Gwa, il note que «each of the three chords, once learned from other guitarists with a more western conceptualization, seem to have lost their western functional implications; They have been reinterpreted in that they are only nominally regarded as C, F and G» (2007: 31)

<sup>31</sup> Nous n'avons pas voulu changer le vocabulaire utilisé par notre informateur. Il emploie le terme «émettre» dans le sens de «iradier», inonder d'ondes, ce qui fait référence à l'aspect mystique de cette pratique.

instrument, la technique de jeu de l'assiko fut développée graduellement par plusieurs guitaristes à travers le territoire bassa. Ces guitaristes originaux créent des lignes de guitare qui forment le vocabulaire constitutif du répertoire avant sa popularisation dans l'aire d'indépendance et l'électrification par Jean Bikoko « Aladin ». Ce fut avec Bikoko que l'approche technique de ce style atteignit son apogée.

La position de la main droite de Jean Bikoko correspond à ce que Cohen caractérise comme étant la position « lutiforme » de la main droite [Tableau 7]. Dans cette position, le pouce est adducté et positionné en arrière de l'index. Cohen décrit la difficulté que cette position représente pour le guitariste :

To sound the strings the index finger has to sweep sideways across them or pull toward the palm at a steep angle. Because the thumb is already adducted, playing the melodic figures against an alternating thumb from this position is nearly impossible, and playing a melodic figure on one string with both thumb and finger is slightly harder than that. (1996: 462)

Comme le jeu de la guitare de Bikoko se caractérise par des figures rythmiques et mélodiques rapides qui s'effectuent à travers une alternance du pouce et de l'index, la citation précédente nous fournit la problématique permettant de comprendre le rôle des innovations gestuelles qui sous-tendent le titre de “génie” de la guitare qui lui est attribué. Afin d'exemplifier le tout, nous prendrons un extrait de la chanson *Bi Pom Bi Nol Sara*, enregistrée aux radios Douala, dans les années soixante.

The image displays a musical score for the song "Bi Pom Bi Nol Sara" by Jean Bikoko. It is written in 4/4 time and consists of two systems of music. The first system features a melodic line in the treble clef and a guitar accompaniment in the bass clef. The melodic line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The guitar accompaniment is highly rhythmic, with fingerings such as 5-3-1, 0-3-0-1-3-0-1-3, and 0-1-3-1-0-2-0-3. The second system continues the melodic line with notes like G4, A4, B4, C5, and D5, and the guitar accompaniment with patterns like 0-0-2-0-0-3-3 and 0-0-0-0-2-0-0-3. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'i' (accents), and articulation marks like 'H' (hairpins).

Fig. 9. Jean Bikoko : *Bi Pom Bi Nol Sara*. [Audio 5 ; Annexe I<sup>32</sup>]

Bikoko débute avec une phrase *ad libitum* reflétant la progression de base de I-IV-I-V7-I. Ceci correspond parfaitement à ce que Kubik a noté comme relevant d'une pratique standard de l'époque, parmi les guitaristes de l'Afrique centrale, particulièrement chez ceux des régions forestières de l'intérieur, qui construisaient leurs propres instruments. Ces guitaristes commençaient invariablement leur performance par leur chanson, que Kubik nomme une "introductory tuning check phrase". Sa description du guitariste Pierre Gwa, du C.R.A, rencontre aux années soixante pourrait être appliqué sans modification à l'analyse de l'intro de *Bi Pom Bi Nol Sara* :

This is played in free rhythm, first playing the two notes, bass and treble, that form the tonic chord then continuing with a run in arpeggio style through what represents a descending F chord, Then back to C, playing the C chord in arpeggio, and finally testing or alluding to a G chord. (2007: 27)

Parmi les autres enregistrements de Bikoko de cette période, on trouve la même phrase au début de plusieurs chansons. La nécessité de cette section sort du fait que les mécanismes d'accordage et l'intonation d'une guitare fabriquée à la main seraient moins fiables que celles d'une guitare manufacturée. En partant de telles considérations, selon Atna, l'accord des guitares de cette région était légèrement plus grave que le 440 (vers 433). On peut déduire soit l'influence d'un système d'accordage propre aux patrimoines culturels de la région bassa, comme il est évident qu'une phrase qui compose tout le contenu harmonique et mélodique serai utile pour bien équilibrer tous les intervalles.

L'analyse des exemples ci-dessous démontre les techniques distinctes de Bikoko<sup>33</sup>. À travers cet exemple on observe plusieurs techniques communes à travers les style *folk blues* qui furent déjà expliquées au chapitre un. Par exemple, la note de *fa* grave qui se joue avec le pouce de la main gauche, et un *pull off* sur la première corde aux mesures trois. D'ailleurs, on note dans la main gauche, l'utilisation du pouce et l'index en

<sup>32</sup> Voir Annexe I pour l'explication du système de tablature.

<sup>33</sup> La méthode d'analyse du jeu extrêmement rapide de Bikoko (et d'Atna) s'effectuait à l'aide du logiciel *Sonic Visualiser*, qui permet de ralentir les extraits sonores sans modifier la hauteur ou nuire à la qualité de l'audio. Cela a facilité la transcription des extraits, et permis ensuite de faire la comparaison du résultat timbral entre ceux de l'enregistrement et mon propre jeu. Une fois satisfait d'avoir obtenu un tel doigté reproduisant précisément le timbre de Bikoko, je le testais en le montant graduellement au tempo original.

alternance rapide pour jouer l'introduction. Cette alternance est similaire aux techniques du «thumb cross run» du folk blues, que Cohen désigne comme étant « plus qu'impossible » dans une position « lutiforme ». Un guitariste qui n'a pas l'habitude de jouer de cette manière n'aurait aucune difficulté à accepter ce propos. Mais après plusieurs mois de pratique, l'ingénuité de cette position de base devient claire. Dans cette position, la main est placée presque parallèlement aux cordes, ce qui permet de garder la position de repos naturel de ces deux doigts. Le pouce n'a donc aucune nécessité à garder une certaine tension entre les attaques. En plus, le placement du pouce derrière l'index réduit la distance du mouvement nécessaire pour se déplacer d'une corde à l'autre et optimise l'attaque en alternance employée pour le jeu rapide des mélodies, car il n'a plus besoin d'effectuer la rotation plus large qui caractérise les positions classiques et *Piedmont* (c.f. chapitre 1). Dans cette section, l'on note également l'utilisation du *brush stroke*, aux deux doigts, ce qui crée la texture harmonique<sup>34</sup>.

La deuxième section se classifie comme *bog bes* par son accentuation du *tactus* en combinaison avec l'accent sur la dernière croche de la mesure, qui suggère l'accord de dominante à travers un « hammer double » avec le troisième et le quatrième doigt de la main gauche. Avec la main droite, Bikoko crée l'impression d'un chevauchement de deux lignes distinctes en pinçant la première série de notes harmonisées. Cela donne à chaque note un caractère timbral spécifique qui ne serait pas possible s'il utilisait un *brush stroke*. Sur le troisième temps, on trouve un exemple prodigieux de la « cross finger technique » qui a si impressionnée Low (c.f. chapitre 1), mais cette fois, dans le contexte d'un tempo beaucoup plus élevé. Ce geste permet à Bikoko de créer une ligne d'accompagnement rythmique qui remplit l'espace entre les notes mélodiques.

Dans les sections « solos », les improvisations de Bikoko s'effectuent souvent en forme de ligne harmonisée en tierce (doubles cordes). On en trouve un bon exemple dans la même chanson :

---

<sup>34</sup> On voit aussi l'utilisation d'une extension rapide de l'index pour frapper plusieurs cordes à la fois.



Fig. 10 Improvisation *Bi Pom Bi Nol Sara* [Audio 6]

Bikoko utilise une combinaison de tierces « pincées » et « *brushed* ». Dans son attaque de tierces pincées, on note la position « lutiforme », où l'index et le pouce se croisent. Chaque doigt attaque la corde sur laquelle il est placé au début de l'attaque, donc chaque note de la tierce est attaquée par le doigt qui lui correspond.. Cela fait en sorte que chaque note garde sa particularité timbrale qui ressort du poids et direction de l'attaque de chaque doigt. Cette technique est accentuée, ou amplifiée. Quand les deux doigts suivent leur trajectoire respective, ils font résonner la corde adjacente. Cette technique de pince amplifiée peut aussi être conçue comme deux *brush strokes* qui s'effectuent simultanément en direction opposée. Cette technique se trouve aussi parmi le vocabulaire gestuel d'Atna, qui, on verra, ajoute ses propres innovations au système gestuel de son maître.

### 3.2 Le jeu d'Atna Njock.

Dans son jeu du style assiko, Atna partage des techniques fondamentales produisant l'esthétique de Bikoko. Cependant, il existe des points divergents qui nous informent sur les innovations apportées par Atna, le premier étant la position de base de sa main droite [Tableau 8]. En comparant les mains droites de ces deux guitaristes, on note que dans chaque cas, l'annulaire et l'auriculaire sont placés sur la guitare pour supporter la main. Le doigt majeur est laissé libre de bouger naturellement en sympathie avec les mouvements de l'index, pour ne pas bloquer la première corde et pour permettre à l'index et au pouce de se déplacer facilement sur toutes les cordes. Dans le cas de Bikoko on voit qu'il place les doigts directement en dessous de la table d'harmonie. En considérant qu'à la guitare « sèche » la main droite doit être positionnée au-dessous du trou sonore (et non pas sur la manche) pour obtenir le son le plus fort et qui projette le plus, on peut déduire que Bikoko a effectué ce changement de position de base pendant sa transition à la guitare électrique. Sur la guitare électrique, il y a généralement moins de tension dans

les cordes, et le volume est moins le résultat de la force de l'attaque comme il est contrôlé par les boutons qui contrôlent l'amplitude du *pick-up* et de l'amplificateur. Cela lui a permis d'adopter une position même plus stable que celle de sa technique à la guitare sèche. Quant à Atna, si l'on compare son jeu sur les deux types de guitares, on voit qu'il garde la position de la guitare sèche dans chacun des cas. Ses innovations apportées ressortent sans conteste de son expérience de percussionniste initié.

### 3.2.1 L'influence des instruments de percussion

Même si sa virtuosité à la guitare est évidente, Atna demeure enraciné dans sa formation aux instruments de percussion, le *nkuu*, le *mbe* et le xylophone. Comme ses instruments font partie de son «enculturation» et de sa formation musicale reçue en très bas âge, ce n'est pas surprenant d'observer que cette influence s'exprime à travers son jeu de guitare. Cela est particulièrement mis en évidence par son utilisation des techniques « d'étouffement » des cordes qui constituent sa principale innovation dans ce style.

En ce qui concerne le jeu de la guitare qui s'effectue avec les doigts, il y a plusieurs façons d'étouffer les cordes, soit avec les doigts de la main gauche, de la main droite, ou les deux en combinaison. Dépendamment de la position des doigts de chaque main, on peut produire des degrés d'étouffement. Par exemple, si le bord de la main droite est placé près du chevalet pour que les doigts soient toujours capables d'attaquer les cordes, cela étouffe légèrement le son tout en gardant la hauteur de la note. Dans la main gauche, les doigts peuvent se relâcher individuellement pour arrêter la vibration de la corde. C'est cette technique qu'Atna emploie avec le premier doigt (de la main gauche) pour créer les attaques courtes de la section *bog bes* [Fig. 4]. Il emploie aussi souvent le même doigt, positionné sur *do* (premier fret, deuxième corde), en changeant légèrement son position pour bloquer la première corde tout en appuyant sur le *do* de la deuxième corde. Cette technique est ensuite combinée au *brushstroke* de la main droite pour frapper deux cordes à la fois, ce qui produit deux timbres distincts en même temps, celui de la note de *do* et le timbre percussif de la première corde complètement étouffée. Cela est bien démontré dans une variation de la section *bog bes* tiré du plan d'un contexte assiko :

Fig. 11. *Bog Bes 2* (Vidéo 8 ; 3:44 – 4:00)

La position de la main droite qui, sur la guitare électrique, reste au-dessus du *pick-up*, aide à renforcer le son percussif, en permettant de surmonter la tension rajoutée à la première corde par son étouffement.

Atna parle souvent de la nécessité de respecter le rythme de la clave, qui « tient tout l'univers de la danse assiko ». C'est par le biais de l'étouffement des deux premières cordes qu'il démontre un cas extrême où la clave est joué presque entièrement :

Fig. 12. *Bog Bes « Goutte d'Eau »* (Audio 7 ; 00:00)

Dans la figure précédente, Atna emploie une deuxième technique d'étouffement pour créer une texture mélodique et rythmique plus riche. Dépendamment de la position exacte du doigt qui bloque une corde, il est possible de lui donner un timbre percussif tout en préservant la hauteur de la note bloquée. Dans la figure précédente, le premier doigt bloque la première corde assez légèrement pour que le *do* sonne toujours. L'auriculaire (quatrième doigt) de la main gauche est employé aussi pour bloquer légèrement les notes de *re* et *sol* qui se trouvent sur la troisième *frette*, respectivement des deuxième et première cordes. Ces deux façons d'étouffer se combinent pour créer une ligne mélodique de timbres percussifs qui complètent la figure de croches qui se produit dans les notes plus graves.

Cette technique d'étouffement est celle qui lie son jeu de guitare aux autres instruments de percussion tels que le *nkuu*, et le xylophone<sup>35</sup>. Dans sa démonstration du jeu au *nkuu*, Atna montre comment il peut créer des phrases en reproduisant les modulations des tons haut et bas à partir des deux lèvres de ce tambour de bois. Ensuite, il transmet ces mêmes phrases à l'intention de la danse en remplissant les espaces entre les tons avec les tons neutres produits par les frappes exercées sur les côtés du tambour. En produisant une esthétique similaire, Atna « rythme » ces lignes mélodiques, en ajoutant des notes étouffées à travers des attaques rapides qui alternent le pouce et l'index. Une analyse proche de sa façon de reproduire des phrases en bassa à la guitare dépasse la portée de ce projet. Cependant, l'utilisation de la guitare pour reproduire les phrases à la manière du tambour a déjà été documentée. (Carrington 1971, 1949). Atna affirme qu'il est capable de le faire, mais que ça ne fait pas forcément partie du rôle du jeu de la guitare dans la musique assiko. On peut néanmoins déduire que ce processus est semblable aux contraintes posées par la reproduction des tons de la langue en onomatopées et que le principe de reproduction des *modèles* des divers tons d'une langue bantou peut être transmis à n'importe quel instrument, ou objet capables de produire au moins trois hauteurs différentes.

Comme nous avons vu dans chapitre un, lors de la contacte entre la guitare et les traditions musicales en Afrique de l'Ouest, le xylophone était l'instrument privilégié. Cela peut être partiellement expliqué par les correspondances morphologiques qui ne sont pas nécessairement évidentes aux non-initiés. Le xylophone est un instrument de percussion à sons (*pitched percussion instrument*) avec plusieurs couches timbrales. Sa trace sonore combine le son percussif de l'attaque, la hauteur de chaque clé, l'amplification de cette hauteur à travers les résonateurs attachés en dessous, qui dans certains cas sont modifiées par des mirlitons, ces trous couverts par la cire ou un morceau de sac en plastique, ce qui crée un effet de distorsion. Quant à la guitare, cet instrument a été exploité dans plusieurs traditions musicales pour ces qualités percussives. Par

---

<sup>35</sup> Le *mbe* semble garder son propre rôle d'accompagnement. Le rythme de ce tambour a eu plus d'influence sur la guitare basse puisque les deux instruments partagent un registre plus grave.

exemple, la guitare flamenco utilise plusieurs techniques comme le *tambourra*, et la *golpe*, où les cordes ou la table sonore sont frappées avec la main. Dans les styles de guitares développés aux États-Unis pendant le 20<sup>e</sup> siècle, sa capacité de modification timbrale a été le plus exploitée dans les styles développés par les Afro-américains.

Au Cameroun, on trouve un exemple d'influence du xylophone sur le développement du jeu de la guitare à travers la musique des orchestres de xylophones qui fut populaire dans les centres urbains pendant les années cinquante. Ces orchestres, dont le groupe de Richard de Zoetele fut un des plus populaires, ont été un symbole de la conservation de l'identité camerounaise en face du mépris des colonialistes, et qui fut impliqué dans le développement du style populaire de *Bikutsi* à la même époque. La demande croissante pour une esthétique moderne a engendré le transfert de cette musique aux guitares électriques. Le guitariste Messi Martin se positionne à l'intersection de ce changement, auquel il a participé par son innovation timbrale de la modification du timbre de sa guitare avec un morceau de papier tissé entre les cordes près du chevalet, ce qui imite le timbre du xylophone. C'est donc l'introduction d'un fin morceau d'éponge qui est le changement le plus immédiatement perceptible de la prééminence de l'influence du xylophone sur le jeu de guitare d'Atna, et donne un autre point de divergence avec celle de son maître Bikoko<sup>36</sup>.

Sur le plan harmonique et gestuel, les deux instruments partagent aussi plusieurs aspects. La standardisation de l'accordage des xylophones aux gammes heptatoniques de *do* majeur<sup>37</sup> pendant les années cinquante au Cameroun a créé une nouvelle correspondance avec la guitare *assiko* qui se jouait déjà généralement en *do* majeur. Comme il a déjà été démontré, en raison de l'introduction, en Guinée, de la musique traditionnelle de xylophone avec la guitare à la même période (chapitre un), l'approche gestuelle des deux instruments se ressemblent. Les techniques de jeu utilisées pour chaque instrument sont percussives et produisent des attaques qui créent ainsi une superposition de lignes. Une

---

<sup>36</sup> La différence la plus importante entre les foyers des guitaristes et démontrée par le fait que Bikoko était un guitariste autodidacte, pas un musicien initié aux rites de la culture bassa.

<sup>37</sup> C'était en fait cet instrument qu'Atna a joué pendant sa formation à l'école Limbamba. Kubik note ce développement comme étant responsable du conditionnement «of the younger generation in formerly

analyse d'une variation d'une section *bog bes* jouée par Atna sur le xylophone démontre ce lien :



Fig. 13. *Bog Bes*, xylophone (Vidéo 9 ; 4:06)

On note que le maillet de la main droite, à l'exception du quatrième temps de la mesure marque le *tactus*, et le maillet gauche, les notes graves, ce qui correspond respectivement à la fonction des doigts de l'index et du pouce dans son jeu de guitare.

La manière dont les doigts se déplacent en alternance sur la table d'harmonie reflète aussi une conception harmonique qui découle du jeu du xylophone où il n'existe pas une démarcation stricte entre les registres grave et aigu, propre aux conceptions gestuelles de la guitare classique. Cela ressort aussi d'une conception harmonique prévalente en Afrique subsaharienne, que Kubik nomme « le span process » (ibid 2005). Cela fait références aux méthodes d'harmonisation des mélodies, qui proviennent du chant, où la note d'accompagnement d'une mélodie est choisie en sautant la note précédente dans une gamme donnée. Le fait que le xylophone est accordé selon les gammes diatoniques masque ce processus, car la création des accords dans le système tonal occidental procède d'une façon similaire, et démontre aussi une prévalence de lignes mélodiques harmonisées en tierces. C'est dans les sections improvisées qu'on voit le plus clairement ce processus :



Fig. 14. *Atna improvisation*. (Vidéo 8 ; 13:47)

Dans un exemple de ce qu'Agawu décrit comme le « stylised speech mode », on note dans l'exemple suivant que les lignes mélodiques procèdent en motion d'étapes en alternance (*alternating stepwise motion*), évitant de grands sauts, ce qui caractérise aussi l'improvisation au xylophone, et qui a aussi été observé dans le chant de Jean Bikoko et dans son jeu de guitare (c.f. fig 10).

#### 4. Assiko actuelle : Analyse de la pièce Assiko, *Goutte d'eau*.

Pour conclure notre exposition des influences qui forment le jeu d'assiko d'Atna Njock, on propose une analyse de la pièce *Goutte d'Eau* [Annexe V ; Audio 7] tirée de son album le plus récent, afin de voir comment les influences déjà citées s'expriment à travers sa création musicale actuelle. L'analyse permettra également de voir un exemple de comment une musique de scène est modifiée dans le contexte d'un album. En tant que style qui fut consolidé pendant la période d'expansion rapide de l'industrie du disque et de la radio en Afrique, l'*assiko* a nécessairement subi des modifications dans sa forme afin de s'adapter aux formats du disque 78rpm qui, à l'époque était capable d'enregistrer à peu près quatre minutes de musique sur chaque côté du disque. Les premiers enregistrements de Jean Bikoko avaient tendance à rester dans le mode *bog bes*, sur lequel il créait des lignes mélodiques chantées. Ces chansons étaient ensuite reprises dans les sections *bog bes* dans un contexte de spectacle. Parmi ces enregistrements des années soixante, collectés par Maxwell (2009), un seul fait entendre la section *ntumbu*<sup>38</sup>. On peut déduire que dans le contexte des formats courts de ces disques et de leur diffusion à travers la radio ou par les gramophones des salons des classes moyennes, une section d'animation prolongée en support des danseurs n'était pas une priorité. Ce n'était qu'avec les enregistrements sur disque 45rpm des années soixante-dix et quatre-vingt, lesquels supportaient des pistes plus longues, que la section *ntumbu* est devenue prédominante.

*Goutte d'Eau* reflète cette tendance. La pièce débute avec la section *bog bes* (c.f. fig. 12), laquelle reproduit le rythme de clave par le biais des attaques étouffées. Après une

<sup>38</sup> Voir *Jean Bikoko & Son Ensemble Federal 67, Papa Ngono Njok*, <http://blogs.voanews.com/music-time-in-africa/2009/09/16/jean-bikoko-aladin-the-king-of-assiko/>

introduction chantée, Atna passe à un pont « jazzé » [mm. 11-19] qui rappelle en même temps le « *introductory tuning check phrase* ». Ce pont commence avec une figure ascendante, harmonisée en octaves, ce qui était une caractéristique marquante du jeu du guitariste de jazz, Wes Montgomery. La section emploie le chromatisme du style *be-bop* en exposant un accord de sol, avant de se poser brièvement sur *do* et de suggérer une « cadence plagale<sup>39</sup> » de IV-I dans la clef de *do* et de passer ensuite directement à une section *ntumbu* « chantée ».

La section *ntumbu*, tel que mentionnée, se caractérise par sa suggestion de l'accord dominant ainsi que par la création d'une pulsation « secondaire » régulière. Cette section *ntumbu* se distingue par l'emploi de l'accord de *do7*, au lieu de *sol7* qui devrait inévitablement apparaître dans la clef de *do* majeur. Le choix de *do7* découle du fait que l'*assiko* est enregistré, la limite de temps que revêt le support nécessite de passer plus rapidement à la section qui détient un plus grand intérêt rythmique, tout en ne brisant pas trop abruptement le lien avec la tonalité fondamentale de l'introduction. La position de cet accord sur la guitare permet également un plus grand choix de notes, qu'il exploite pour créer un cycle contenant plusieurs lignes « contramétriques ». L'accord de *do7* en première position lui permet d'effectuer l'alternance entre *sol* et *do* sur la quatrième croche du premier et du troisième temps, avec le *hammer* du troisième doigt de la main

---

<sup>39</sup> Kubik a démontré la conception indigène des progressions harmoniques dans la musique d'Afrique subsaharienne, notant que « in most African music, cycles are sub-divided into two, four or eight tonal-harmonic segments." (2010, vol 2: 44). En référence à la musique de guitare en particulier, il note que "foreign observers first became aware of cyclic form in African music only when such forms began to appear in songs dressed u in Western "harmonies" provided by their instrumental accompaniment by guitars etc." (ibid: 45). La création des accords en Afrique subsaharienne est souvent le résultat d'une préférence pour l'usage du parallélisme dans la création harmonique. En référence à la cadence plagale, O.O. Bateye explique: "the subdominant (plagal) cadence is (resulting from the frequent tendency toward parallelism in African music) the favoured cadence and not the perfect cadence, which is the norm in classical western music...Cadential patterns are frequent in African music and invariably result as a consequence of melodic movement either by thirds, fourths, or fifths - that is as a consequence of what may be referred to as shadow harmony" (2005: 61-74)

<sup>39</sup> On a vu dans la section précédente, que cette technique, partagée par Bikoko et Njock est le geste qui rend possible la création de la contrametricité qui caractérise la section *ntumbu*. Le troisième doigt de la main gauche est capable d'effectuer une *hammer* sans attaque de la main gauche. Cela crée un troisième mode de percussion (à partir de l'index et du pouce de la main gauche) qui peut être déployé indépendamment des attaques de la main droite.

gauche<sup>40</sup> et en même temps, de laisser accessible la septième de l'accord (si bémol), ce qui n'est pas possible dans une variation *ntumbu* composée de l'accord du *sol7*. Atna exploite cette possibilité pour créer une deuxième pulsation « contramétrique » égale, qui s'exprime à travers l'alternance entre *do* et *si bémol* sur la deuxième croche de chaque temps, tout en gardant une ligne percussive « étouffée » sur la première corde qui alterne également entre les notes *sol* et *do*.

On passe ensuite, abruptement à une nouvelle section [m. 43], qu'Atna décrit comme une deuxième *ntumbu* instrumentale « à court terme » en raison de son prolongement typique et du caractère animateur qui peuvent supporter des solos de percussion. Cette *ntumbu* consiste en une courte section d'un caractère improvisé qui mène à une figure répétée qui nous donne un exemple typique de l'approche d'improvisation dans les traditions musicales de l'Afrique subsaharienne, en ce qu'il n'est pas « libre », mais respecte un matériau bien défini. Dans ce cas, on trouve que la note descendante de la transition crée la gamme pentatonique anhemitonic -*do, la, sol, fa, re* - qui forme la base harmonique et mélodique de cette section. La figure répétée qui forme le cœur de cette section *ntumbu*<sup>41</sup> est par exemple construite à partir de la gamme génératrice sous sa forme ascendante, et l'improvisation qui la précède est organisée autour de deux *bicordes* de *re-sol*, et *fa-la*, générés par cette gamme. La progression est renforcée par le mouvement entre *sol* et *fa* de la guitare basse. L'alternance de ces deux *bicordes* est une instance de «root progression» qui se réfère aux séquences courtes des notes fondamentales graves et les mélodies qui se déplacent en relation au centre tonal des structures *multipart* dans la musique traditionnelle en Afrique subsaharienne.

L'identification de cette méthode de création harmonique nous fait réévaluer l'utilisation de l'accord de *sol7*, comme marque de la section *ntumbu*. Blacking a noté que l'approche harmonique du «root progression» en Afrique s'entend même au «Tonic, Subdominant-Dominant, strumming that one hears on guitars» (1959: 23) et que la combinaison des notes fondamentales qui se déplacent continuellement, et les progressions harmoniques

---

<sup>41</sup> Les autres marques identificatrices d'une section *ntumbu* sont le tonalité fondamentale de *sol*, et le

non résolues donnent aux musiques « that quality of perpetual motion, which is a prominent feature of much African music» (ibid). Cela est bien illustré par les sections de solo de Bikoko (c.f. Fig 10).

Revenant aux sections *ntumbu* d'Atna et de Jean Bikoko, on note que l'accord de *sol7* est suggéré, il consiste en la fondamentale (*sol*) et la septième (*fa*), mais omet dans chaque cas la note sensible (*si*). Dans le solo de Bikoko, il est clair que la note sensible n'est pas conçue en tant que telle et que le jeu fréquent de la seconde majeure, *sol* et *fa* (le septième degré de *sol* 7) suivi par un accord de *do* majeur, est plus précisément explicable par l'emploi du *scalar clustering* (Arom, 1985), une autre technique répandue dans la création harmonique africaine, laquelle permet n'importe quelle combinaison de notes qui se trouve dans la gamme de base. Donc, cette seconde majeure peut être vue comme une réinterprétation de la bicoorde *fa* et *sol*, adjacent<sup>42</sup> qu'il joue lors des sections solos. Vue selon cette perspective, le *sol* joué sur la cinquième corde opère comme une transposition d'une octave pour mieux se conformer à l'accord de *sol* typique de la première position de la guitare.

C'est à travers les paroles de cette section *ntumbu* qu'Atna exprime ses liens à la culture bassa en donnant en même temps un exemple très clair de la façon dont la mélodie vocale est gouvernée par les contours de la langue tonale bantoue. Dans l'explication donnée dans la pochette, Atna décrit cette chanson comme étant un « hommage au bienfait de l'eau qui guérit ». Les paroles démontrent sa philosophie naturelle et universelle, en faisant allusion à l'eau comme force unificatrice, la source de vie et de l'humanité. Mais le thème de l'eau renvoie aussi à un aspect spécifique de la culture du *mbok*, que nous avons expliqué au chapitre deux, celui de l'eau médicinale qui est la responsabilité de la confrérie du *Nsoo Mbok*. Ce lien est solidifié par le dernier couplet du premier palier *ntumbu* [m. 49] où il chante « *oh goutte d'eau, source de vie, qui guérit ton corps, sortie de la roche* ». On voit une référence directe à l'histoire des origines des Bassa de la pierre percée de *Ngok Lituba*.

---

rythme qui joue en contramètre avec le tactus marqué par la clave.

<sup>42</sup> Qui se trouve sur la quatrième corde à la troisième frette (*fa*) et troisième corde à vide (*sol*).

Dans la prochaine section de *Goutte d'Eau* [m. 57], Atna passe à une section qu'il décrit comme « *ntumbu-majo* » ou « *majo* dominant », et plus précisément « une *majo* qui utilise le caractère stationnaire du *ntumbu* ». Il arrive à cette section par un pont qui harmonise la gamme diatonique de *do* en sixte majeure, jouée avec un caractère de xylophone sous forme de frappes alternées, qui nous ramène au centre tonal de *do* avec le changement de la note fondamentale dans la guitare basse. Malgré la courte durée de quatre mesures du pont, Atna réussit à intégrer des traits rythmiques qui introduisent la section suivante. Les figures de croches se croisent aux mesures 60 et 61 et se distinguent par son caractère rythmique *majo* typique, et introduisent le matériau mélodique de la prochaine section. Tel que mentionné, la section *majo* se caractérise par un ostinato rythmique de deux croches sur le premier et quatrième temps de la mesure. Dans cette section « hybride », où les catégories se chevauchent, Atna garde le caractère de *ntumbu* en créant une contramétrie avec des accents réguliers sur les notes de *do* qu'il fait ressortir avec un accent « timbral » à travers le poids de l'attaque du pouce.

Dès qu'il arrive à la section *ntumbu-majo*, les paroles sont chantées en bassa [Tableau 9]. Atna introduit les couplets avec une figure descendante chantée, qui introduit la gamme pentatonique hémitonique -*sol*, *fa*#, *mi*, *re*, *do* - à travers une rythmique contramétrique. En comparant les mélodies de ses paroles chantées en bassa et les indications minutieuses de leurs tons indiqués par sa légende [Tableau 10] qu'il inclut dans la pochette, on voit que ses mélodies chantées se conforment précisément aux indications tonales données. Ce phénomène peut être observé dès le début de la chanson où l'on voit que l'intonation des mots correspond à la hauteur des notes et que l'éventail mélodique est limité afin d'éviter de grands sauts et de maintenir l'intelligibilité des paroles.

Dans les couplets chantés en français, le contenu mélodique est élaboré et les sauts mélodiques sont plus larges. Le couplet qui commence à la mesure 24 est sous-tendu par la gamme de *do* pentatonique mineure articulé à la guitare basse, et l'accord dominante *do*7 à la guitare. Atna commence la section en *do* majeur avant d'introduire le *mi* bémol. L'effet total de la combinaison des notes de la gamme pentatonique majeure donne le

mode *dorien*. L'utilisation des modes dans une contexte non modal est aussi un outil compositionnel de la musique traditionnel en Afrique subsaharienne, et représente ce que Kubik (2005, 2010) décrit comme la « modalisation ». L'inclusion d'un *mi bémol* dans la mélodie vocale qui sonne contre le *mi bécare* de l'accord dominant rappelle aussi la tonalité du blues.

On a déjà noté la description d'Atna expliquant les caractéristiques de la section *majo* comme une expression de « l'ouverture de l'homme bassa ». C'est la section qui permet une gamme plus large d'influences et qui démontre la créativité du guitariste. Après un deuxième couplet, Atna passe à une section de frappes d'un caractère harmonique dissonant [m.72], qu'il introduit par une série de tierces chromatiques ascendantes. Ensuite, il maintient le caractère dissonant de la gamme pentatonique introduit par le chant, en exploitant le « triton »<sup>43</sup> créé entre *fa#* qui sonne contre le *do* fondamental. Il élabore cette section à travers une autre improvisation « jazzée », dans le style be-bop, fortement chromatique avant de retourner aux figures triton, et avant d'effectuer une sorte de retour en renversant la ligne chromatique en tierces qui revient aux « cadences plagales » créées par les bicordes, *fa-la* et *do-mi*. Il effectue un retour aux premières figures mélodiques de la section *majo*, en chantant une dernière fois la figure de la gamme pentatonique descendante sur le vocable « O », suivi par un vocable percussif pour signaler le retour à la section *bog bes* de l'introduction de la pièce. Tel un retour à la « tête » dans une chanson de *jazz*, la pièce se termine avec une répétition complète de l'introduction à travers une réitération du pont initial.

## Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons exploré la musique de guitare *assiko* dans le but de décortiquer autant que possible les diverses influences qui ont formé ce style dit *syncrétique*. Les deux premières sections présentent des origines possibles au Nigeria, une arrivée au Cameroun, et une diffusion parmi les divers peuples de ce pays ainsi que son développement comme marque d'identité particulière du peuple Bassa. On a explicité

---

<sup>43</sup> Kubik (2000, 2005), Kehinde (2011) ont démontré l'utilisation de cet intervalle comme partie des caractéristiques générales des échelles en Afrique subsaharienne.

la nature participative de l'*assiko* à travers la présentation de ses diverses sections principales, leurs pas de danse et leurs caractéristiques musicales particulières, ainsi que leur fonction de « communication » entre musiciens et danseurs.

Les dernières sections visent à comprendre la base gestuelle de ce style à travers une analyse proche de la technique de jeu de son créateur le plus célèbre. En comparant l'approche de Jean Bikoko avec celle d'Atna Njock, on a été capable d'identifier l'influence directe de son foyer de percussionniste initié de la culture bassa qui s'inscrit à travers sa gestuelle, en exploitant les possibilités inhérentes de la morphologie de la guitare. L'analyse de sa pièce *assiko, Goutte d'Eau*, a servi comme point culminant de ce mémoire qui nous a permis de voir comment le foyer culturel, l'approche personnelle d'Atna et sa gestuelle dans le style *assiko* se manifestaient dans une création moderne. Cela nous a permis de poser un regard détaillé sur les processus de l'*hybridité* ou de *syncrétisme*, adjectifs fréquemment employés lors de la caractérisation de la musique des artistes africains en contexte transnational au XXI<sup>e</sup> siècle, et de concrétiser les mécanismes à travers lesquels la tradition musicale est préservée dans une certaine musique populaire actuelle.

## Conclusion

Ce mémoire de maîtrise a examiné le rôle du geste dans la réalisation d'un syncrétisme musical entre des traditions africaines et occidentales. Pour ce faire, il exposa diverses techniques de guitare dites *fingerpicking*, agissant comme une caractéristique de la création musicale d'un musicien d'origine bantoue Atna Njock. En prenant le style et en même temps le répertoire de guitare camerounaise dit *assiko* comme point central, nous avons discuté des particularités du foyer culturel et du style de jeu de ce guitariste initié à la tradition Bassa, dont l'approche musicale montre une propension pour les combinaisons de différents styles africains et afro-américains. L'objectif de cette étude était de combler certaines lacunes dans la connaissance de la pratique musicale Bassa et de produire une description holistique de la progression d'un style musical, en prenant en compte autant que possible chaque niveau d'influence contribuant à former le musicien, en tenant compte de son corps comme de l'environnement culturel dans lequel ses gestes ont été conditionnés. Il s'est agi d'une tentative de représentation d'une musique populaire africaine « moderne » passant du niveau macro de ses origines culturelles et historiques, au niveau micro de la gestuelle d'un musicien initié, laquelle s'exprime par sa technique d'interprétation.

En tentant de comprendre le développement de l'*assiko* et de proposer une analyse de ses divers syncrétismes selon une progression logique, nous avons vite été forcé d'abandonner notre espoir de reconstruire une chronologie précise du développement du répertoire en raison de sa dispersion parmi un certain nombre de groupes ethniques et linguistiques et de des difficultés insurmontables que représentait cette tâche dans le contexte d'une histoire orale. Cependant, bien que la «recette» exacte de l'*assiko* demeurera probablement introuvable, son rôle au sein de la société Bassa a toutefois pu être saisi. La coïncidence de plusieurs facteurs a fait en sorte que l'*assiko* est devenu une musique associée principalement aux Bassa. Dans ses formes premières, l'*assiko* a fonctionné comme un «passe-partout» pour accompagner d'anciens rituels dansés enrobés par des goûts plus modernes, ce qui permettait aux ouvriers migrants de conserver quelque chose de la musique de leur village d'origine dans un nouveau contexte urbain.

L'introduction de la guitare électrique a coïncidé avec la propagation rapide de la musique via des réseaux de radio et d'enregistrement à une époque où les croyances et pratiques traditionnelles commençaient à être réévalués et réaménagés. Cette période de transformation a atteint son apogée lors de l'assassinat d'un dirigeant politique vénéré, suivi d'une longue lutte pour l'indépendance, laquelle coûta la vie à plusieurs Bassa et plaça leur système traditionnel d'organisation politique et sociale dans la ligne de mire de l'administration coloniale. Dans la foulée de ces événements traumatisants, il va de soi que l'*assiko*, en tant que musique munie de qualités curatives, combinant des éléments de tous les différents groupes disparates de Bassa, allait devenir très populaire.

L'histoire de la guitare en Afrique donne de nombreux exemples du rôle de la guitare dans la consolidation des mouvements politiques et comme exutoire pour les populations marginalisées (cf. chapitre 1). Waterman fait remarquer que, "under conditions of pervasive political and economic change, music continues to play a crucial role as a medium of symbolic transaction and a means of forging and defending communities" (1990: 8) et que « African popular music provides a window on the experiences and values of groups characteristically excluded from dominant institutionalized means of representing history » (ibid: 10). L'ascendance de Bikoko comme « champion » du style ne peut être ainsi considérée sans rendre compte de l'effet qu'elle a pu avoir l'histoire politique des Bassa. Ses enregistrements largement diffusés au cours de la période de transition ont donné aux Bassa une voix publique, laquelle leur avait été refusée par les dirigeants coloniaux. En outre, sa maîtrise de la guitare, en particulier, a fonctionné en tant que symbole des désirs d'une continuité des valeurs traditionnelles et de l'accès aux fruits du progrès économique. La guitare, comme nous l'avons vu, a souvent été un « instrument of desire » (Waksman, 1999), c'est-à-dire, un symbole de statut et de la mobilité sociale. Dans la culture Bassa, l'apparition de la guitare moderne vient se superposer au jeu de la « guitare traditionnelle » connue en Bassa sous le nom de *hilun*. La position de respect et de pouvoir qui était conférée aux guitaristes *assiko* trouve son précédent dans le rôle du joueur du *hilun* qui était responsable de la récitation des épopées historiques Bassa. Bien que la sonorité des guitaristes *assiko* était apparemment moderne, ils ont caché des processus compositionnels ancrés dans la pratique musicale de la tradition orale et suivi

les mêmes modes de pensée et les mécanismes culturels qui maintiennent le culte des ancêtres. Les lignes musicales qui ont fait l'histoire de la guitare ont été créées par chaque vague successive de guitaristes *assiko* et ont été conçues dans le cadre d'une tradition continue. Chaque guitariste poursuivait l'écriture de ses lignes tout en les modifiant selon leur propre créativité. Les danseurs initiés, qui ont développé des pas précis et créé de nouvelles sections musicales ont suivi ce même processus. Ils ont laissé le style ouvert au développement continu. De cette manière, la créativité des mouvements physiques des guitaristes et des danseurs joue un rôle essentiel dans la vitalité de l'*assiko*.

Dans cette optique, le vocabulaire gestuel spécifique des guitaristes d'*assiko* prend une importance particulière. Les innovations techniques du Bikoko, l'ergonomie de la position précise de sa main droite et sa manière d'attaquer les cordes ont supporté la répétition prolongée des cycles rythmiques courts dans un tempo extrêmement rapide, facilitant ce qui allait se traduire par la production de préférences musicales régionales tout en soutenant une esthétique qui repose sur la densité du *timeline* de l'*assiko*. Son surnom « Aladin » dérive du fait que son public le perçoit comme un « génie de la guitare », ce qui montre que son succès en tant qu'artiste était inextricablement lié à sa technique de jeu et constituait un nouveau repère dans le développement du style.

Se décrivant comme porteur de sa tradition, Atna, en collaboration avec un maître danseur initié *assiko*, a plus récemment commencé le travail de création de nouvelles lignes de guitare à ajouter à toute cette suite créative. C'est ce processus de recréation et de développement qui est la source des concepts souvent déroutants de « tradition » et « modernité ». Son extension du style de guitare de Bikoko à travers l'imitation des instruments de percussion et l'incorporation d'éléments « occidentaux » est une preuve que “every enactment of tradition opens tradition to transformation” (Waterman :10) et qu'à la musique traditionnelle s'y inclut nécessairement des processus pour répondre aux changements inévitables de la vie. Biya contextualise cet effort de la part d'Atna, notant que l'homme Bassa se « réapproprie sa culture en la recréant continuellement, et cette recréation camoufle une autogenèse. De nouveau, selon le parallélisme et la correspondance du macrocosme et du microcosme, la multiplicité culturelle sera

maîtrisée par les liens de génération soumettant les divers comportements aux gestes unificateurs antérieurs, originaires et déterminants » (Biya 1987 : 112).

Tout au long de notre étude du style de guitare *assiko* pratiqué par Atna Njock, la question de l'authenticité a été omniprésente, car elle semblait être celle qui guider son approche créative<sup>1</sup>. Comme en témoigne son dernier album *i Bolo* (traduit : au travail), il montre en effet un intérêt pédagogique à transmettre la combinaison exacte des styles qui formaient la base de chaque piste, indiquant, pour chaque chanson, le nom du rythme traditionnel à côté de sa signature du temps. Il ira même jusqu'à souligner l'authenticité des sections ostensiblement syncrétiques de sa musique, prenant, par exemple, une section d'improvisation en style *be-bop* comme exemple de « tradition ». En explorant ce propos à travers l'analyse musicale de *Goutte d'Eau*, nous avons commencé à comprendre que peu de pièces de sa production musicale ne pouvaient être expliquées par les modes traditionnels africains de la créativité. En outre, l'*assiko* contient des sections où l'intégration d'éléments « étrangers » est explicitement autorisée, ce que Wognou a noté a toujours fait partie de la société bassa : « car si [les bassa]... qui vivent aujourd'hui ensemble, parlent la même langue, obéissent au même système de valeurs malgré divers emprunts dans leurs contacts avec d'autres, c'est parce qu'elles ont su intégrer ces éléments nouveaux sans toutefois aliéner leur culture originelle » (2010:40). Les techniques de jeu spécifiques des guitaristes *assiko* sont donc considérées comme une extension de cette « culture d'origine », et comme on a vu, l'analyse de la gestuelle peut être fort utile pour enquêter sur les propositions d'authenticité et découvrir ainsi des rapports et références importantes de certains musiciens à un répertoire donné.

Pour un initié « garant » de la tradition tel Atna Njock, vivre à l'étranger limite nécessairement les façons dont une tradition peut s'exprimer. Toutefois, le mécanisme central de commande de la vénération des ancêtres reste immuable, car « le milieu culturel dans lequel [l'homme bassa] évolue lui apprend que quoi qu'il fasse... il doit

<sup>1</sup>Cette préoccupation pour l'authenticité de la part l'homme Bassa est aussi exprimée par Wognou, qui note que « le Bassa actuel s'acharne à la recherche de l'authenticité du monde noir ». (2010 : 64).

s'assurer avant tout de l'acquiescement des ancêtres. » (ibid : 65). Cette reconnaissance de ceux qui l'ont précédé constitue la totalité de son univers musical. Par sa conception « linguistique » de la musique, et de par son approche pédagogique, il continue à sa façon le travail entamé par son père. Mais sa vénération dépasse celle, typique, des relations père-fils pour entrer dans le monde des esprits qui caractérise la cosmologie Bantu. C'est donc, dans sa technique de jeu, qui a été conditionnée et bénie par son maître Bikoko à travers les mécanismes de reconnaissance de la culture Bassa, que la tradition est inscrite et confirmée dans le mouvement même des doigts sur les cordes.

Pour conclure, nous avons démontré dans ce travail que la gestuelle peut avoir une influence importante sur le développement d'un style musical devenu syncrétique. Atna Njock joue ainsi couramment une multiplicité de « langages » musicaux sans trahir les racines du lignage ancestral Bassa auquel il appartient. Sa façon d'incorporer les éléments ostensiblement hybrides, telle l'imitation des instruments traditionnels comme la percussion, et l'incorporation des idiomes étrangers sont en fin de compte vus par les Bassa eux-mêmes comme demeurant dans la continuité de leur tradition.

## Bibliographie

---

- Agawu, V. K. (1995). *African rhythm: A Northern Ewe perspective*. New York: Cambridge University Press.
- Agawu, V. K. (2003). *Representing African music: Postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge.
- Aguado, . G. D., & Fossa, F. (1980). *Méthode complète pour la guitare*. Genève: Minkoff Reprint.
- Arom, S. (1985). *African polyphony and polyrhythm: Musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bahuchet, S. (1993). *La rencontre des agriculteurs: Les Pygmées parmi les peuples d'Afrique centrale*. Paris: Peeters.
- Bahuchet, S. (February 01, 2012). Changing Language, Remaining Pygmy. *Human Biology*, 84, 1, 11-43.
- Baily, J. (1985). Music Structure and Human Movement. In P. Howell, I. Cross, R. West, (Eds.), *Musical Structure and Cognition*. London ; Orlando : Academic Press
- Baily, J. (January 01, 1987). Principes d'improvisation rythmique dans le jeu du rubāb d'Afghanistan. -188.
- Baily, J. (January 01, 2001). L'interaction homme - instrument: Vers une conceptualisation. *Le Geste Musical*, 125-142.
- Baily, J. & Driver, P. (1992). *Spatio-motor thinking in playing folk blues guitar*. (In: The world of music 34 (1992).)
- Becker, J. (2004). *Deep listeners: Music, emotion, and trancing*. Bloomington: Indiana University Press.
- Becker, J. (January 01, 2005). Musique et transe. *Musiques Et Cultures*.
- Bennett, A., & Dawe, K. (2001). *Guitar cultures*. Oxford: Berg.
- Biya, N. (1987). *Etre, pouvoir et génération: Le système mbok chez les Basa du Sud-Cameroun*. Paris: L'Harmattan.
- Blacking, J. (1973). *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Blacking, J., & Association of Social Anthropologists of the Commonwealth. (1977). *The Anthropology of the body*. London: Academic Press
-

Blacking, J., Kealiinohomoku, J. W., & International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences. (1979). *The Performing arts: Music and dance*. The Hague: Mouton.

Blacking. (1959) "Problems of Pitch, Pattern, and Harmony in the Ocarina Music of the Venda." *African Music* 2(4):15-23.

Blench, R. (2009). *A Guide to the Musical Instruments of Cameroun: classification, distribution, history and vernacular names*. Unpublished manuscript.

Bousson, F. (2006). *Les mondes de la guitare*. Paris: L'Harmattan

Brown, E. D. (1994). *The guitar and the mbira: Resilience, assimilation, and pan-Africanism in Zimbabwean music*. (In: *The world of music* 36 (1994).)

Bureau, R. (January 01, 1964). Flux et reflux de la christianisation camerounaise. *Archives De Sociologie Des Religions*, 9, 17, 97-112.

Carrington, J. F. (January 01, 1971). The musical dimension of perception in the Upper Congo, Zaire. *African Music*, 5, 46-51.

Charry, E. (2000). *Mande music: Traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa ; audio examples for the musical transcriptions*. Chicago: University of Chicago

Charry, E. S. (1994). *The grand Mande guitar tradition of the Western Sahel and Savannah*. (In: *The world of music* 36 (1994).)

Charry, E. S. (2000). *Mande music: Traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press.

Charry, E. S. (January 01, 1996). Plucked lutes in West Africa: An historical overview. *Galpin Society Journal*, 49, 3-37.

Chernoff, J. M. (1979). *African rhythm and African sensibility: Aesthetics and social action in African musical idioms*. Chicago: University of Chicago Press.

Chomsky, N. (1965). *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: M.I.T. Press.

Cohen, A. M. (December 01, 1996). The Hands of Blues Guitarists. *American Music*, 14, 4, 455-479.

Collins, J. (2005). The Decolonisation of Ghanaian Popular Entertainment. Retrieved January 7, 2015, from <http://bapmafafricanmusicinfo.page.tl/Decolonisation-of-Ghanaian-Popular-Entertainment-.htm>

---

- Conway, C. (1995). *African banjo echoes in Appalachia: A study of folk traditions*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Coolen, M. (January 01, 1984). Senegambian archetypes for the American folk banjo. *Western Folklore*, 43, 117-132.
- Davies, N. (1994). *The guitar in Zulu maskanda tradition*. (In: The world of music 36 (1994).)
- Dawe, K. (2010). *The new guitarscape in critical theory, cultural practice and musical performance*. Farnham, Surrey, England: Ashgate.
- Desroches, M., & Guertin, G. (January 01, 2005). Musique, authenticité et valeur. *Musiques Et Cultures*.
- Duncan, C. (1980). *The art of classical guitar playing*. Princeton, N.J: Summy-Birchard Music.
- Evans, D. (2001). The guitar in the blues music of the deep South. In Bennett, A., & Dawe, K. *Guitar cultures*. Oxford: Berg.
- Giuliani, M., & Caliendo, E. (1964). *Metodo per chitarra*. Ancona: Edizioni Musicali Bèrben.
- Griaule, M. (1952). La connaissance de l'homme noire. *La connaissance de l'homme au XX siècle: Texte des conférences et des entretiens organisés par les "Rencontres internationales de Genève" : 1951*. Neuchatel: Editions de la Baconnière.
- Guthrie, M., & International African Institute. (1948). *The classification of the Bantu languages*. London: Pub. for the International African Institute by the Oxford Univ. Press.
- Hanna, J. L. (January 01, 1973). African Dance: The Continuity of Change. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 5, 165-174.
- Herbst, A., Nzewi, M., & Agawu, V. K. (2003). *Musical arts in Africa: Theory, practice, and education*. Pretoria: Unisa Press.
- Hornbostel, E. M. (1928). *African Negro music*. London: Oxford University Press.
- Hornbostel, E. M., Sachs, C., & Hornbostel, E. M. (1961). *Classification of musical instruments*. London.
- Hourantier, M. J., Werewere, L., & Schérer, J. (1979). *Du rituel a la scène chez les Bassa cu Cameroun*. Paris: A.-G. Nizet.
-

- In Stone, R. M., Mukuna, K. ., & O.K. Jazz. (1997). *Latin American Musical Influences in Zaïre*. (Garland Encyclopedia of World Music Volume 1: Africa.)
- Joseph, R. (January 01, 1974). Ruben um Nyobe and the 'Kamerun' rebellion. *African Affairs : the Journal of the Royal African Society*, 73, 293, 428-448.
- Joseph, R. A. (1977). *Radical nationalism in Cameroun: Social origins of the U.P.C. rebellion*. Oxford: Clarendon Press.
- Kauffman, R. A. (January 01, 1980). African rhythm: A reassessment. *Ethnomusicology*, 393-415.
- Kaye, A. L. (1998). *The guitar in Africa*. (Garland encyclopedia of world music : Volume 1, Africa / Ruth M. Stone, editor, 350-369.)
- Kazadi, . M. (1994). *The changing role of the guitar in the urban music of Zaire*. (In: The world of music 36 (1994).)
- Keil, C., & Feld, S. (1994). *Music grooves: Essays and dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.
- Koetting, J. T. (1970). *An analytical study of Ashanti kete drumming*.
- Kubik, G. (1965). *Neue Musikformen in Schwarzafrika: Psychologische und musikethnologische Grundlagen*. Sonderbeilage zur Zeitschrift. Afrika Heute 4: 1-16
- Kubik, G. (January 01, 1979). Pattern Perception and Recognition in African Music.
- Kubik, G. (1998). *Central Africa: An introduction*. (: The Garland encyclopedia of world music / Ruth M. Stone, editor, 1, 650-680.)
- Kubik, G. (2008). *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi
- Kubik, G. (2010a). *Theory of African music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kubik, G. (2010b). *Theory of African music: Volume II*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Kubik, G. (January 01, 2005). The African Matrix in Jazz Harmonic Practices. *Black Music Research Journal*, 25, 167-222.
- Kubik, G., Mwenda, J.-B., & Okello, F. (2003). *African guitar: Solo fingerstyle guitar music from Uganda, Congo/Zaire, Malawi, Namibia, Central African Republic and Zambia ; (Mwenda Jean Bosco, Faustino Okello, Pierre Gwa, Daniel Kachamba, Moya Aliya Malamusi, Erasmus N. Ndara, Mose Yotamu)*. S.l.: Vestapol Productions.
-

Lacasse, S., Desroches, M., Stévançe, S., & Bibliothèque numérique canadienne (Firme),. (2014). *Quand la musique prend corps*.

Lecomte, H. (January 01, 1996). À la recherche de l'authenticité perdue. *Cahiers De Musiques Traditionnelles*, 9, 115-129.

Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Lomax, A., In Erickson, E. E., & American Association for the Advancement of Science. (1968). *Folk song style and culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.

Low, J. (1982a). *A history of Kenyan guitar music: 1945-1980*. (In: African Music 6 (1982)

Low, J. (1982b). Shaba diary: A trip to rediscover the “Katanga” guitar styles and songs of the 1950s and ‘60s. Wien-Föhrenau: E. Stiglmayr.

Low, J., Maathuis, F., Jackman, K., & Stefan Grossman's Guitar Workshop Inc. (2007). *African fingerstyle guitar*. New Jersey: Stefan Grossman's Guitar Workshop Inc.

Mbaku, J. M. (2005). *Culture and customs of Cameroon*. Westport, Conn: Greenwood Press.

Mbep, R. (2010). *Les sentiers initiatiques: Exemple des "chambres" mpoo-bassa du Cameroun*. Paris: L'Harmattan.

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Messina, J.-P., & Slageren, J. (2005). *Histoire du christianisme au Cameroun: Des origines à nos jours : approche oecuménique*. Paris: Karthala.

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.

Minyem, C. J. M. (2013). *Rationalité africaine et développement économique: L'école du savoir africain*.

Neeley, P. (January 01, 1996). Drummed Transactions: Calling the Church in Cameroon. *Anthropological Linguistics*, 38, 4, 683-717.

Nettl, B. (January 01, 2007). La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales. *Unité De La Musique*.

---

Njock, P. E. (1978). *L'univers familial de l'enfant africain*. Québec: Centre international de recherche sur le bilinguisme.

Nketia, J. H. K. (1974). *The music of Africa*. New York: W.W. Norton.

Nyamnjoh, F. B., & Fokwang, J. (January 01, 2005). Entertaining repression: Music and politics in postcolonial Cameroon. *African Affairs*, 415, 251-274.

Oluwaseyi Kehinde, Dissonance and Chromatic Inflections in Traditional African Music, *British Journal of Arts and Social Sciences* ISSN: 2046-9578, Vol. 3 No. 1, published 2011, British Journal Publishing, Inc. 2011

Papillon, M., & Holler, R. (2011). *La main du guitariste: Anatomie, technique et performance*. Montauban: Alexitère.

Perlman, K. (1980). *Fingerstyle guitar*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall.

Rice, T. (January 01, 2005). Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale ?. *Musiques Et Cultures*.

Rouget, G. (1985). *Music and trance: A theory of the relations between music and possession*. Chicago, Ill. [u.a.: Univ. of Chicago Press.

Rycroft, D. K. (January 01, 1961). The guitar improvisations of Mwenda Jean Bosco. *African Music*, 2, 81-98.

Rycroft, D. K. (January 01, 1962). The guitar improvisations of Mwenda Jean Bosco: Part II. *African Music*, 3, 86-102.

Schmidt, C. (1994). *The guitar in Africa*. (The world of music (Wilhelmshaven), 36.) Berlin: International institute for traditional music.

Schmidt, C. E. (January 01, 1998). Kru mariners and migrants of the West African coast. *Garland Encyclopedia of World Music*, 370-382.

Seeger, P. (1962). *How to play the 5-string banjo: A manual for beginners*.

Shearer, A. (1963). *Classic guitar technique: Volume 1*.

Shearer, A. (2000). *Classic guitar technique: Volume 2*. Van Nuys, CA: Alfred.

Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford [Oxfordshire: Clarendon Press.

Sloboda, J. A. (2005). *Exploring the musical mind: Cognition, emotion, ability, function*. Oxford: Oxford University Press.

Sor, F. (1981). *Méthode pour la guitare*. Genève: Minkoff Reprint.

Stone, R. M. (2000). *The Garland handbook of African music*. New York: Garland  
Tennant, S., Gunod, N., & National Guitar Workshop. (1995). *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*. Van Nuys, CA: Alfred Pub Co.

Tracey, H. (January 01, 1967). Musical appreciation in central and southern Africa. *African Music*, 4, 1966-1967.

Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Unesco. (1972). *African music: Meeting in Yaoundé (Cameroon) 23-27 February 1970, organized by Unesco*. Paris: La Revue musicale.

Waterman, C. A. (1990). *Jujú: A social history and ethnography of an African popular music*. Chicago: University of Chicago Press.

Waterman, C. A. (January 01, 1997). Our tradition is a very modern tradition: Popular music and the construction of Pan-Yoruba identity. *Readings in African Popular Culture / Edited by Karin Barber*, 48-53.

Waterman, R. A. (1952). *African influence on the music of the Americas*. Chicago: University of Chicago Press.

White, B. W. (2008). *Rumba rules: The politics of dance music in Mobutu's Zaire*. Durham: Duke University Press.

Wognon, J. M. E., & Centre for Linguistic and Historical Studies by Oral Tradition. (2010). *Les Basaa du Cameroun: Monographie historique d'après la tradition orale*. Ouagadougou (Burkina Faso: Harmattan Burkina.

Yetna, J.-P. (January 01, 2002). Les Bassa et Mpoo du Cameroun à la recherche de l'unité perdue. *Anthropos*, 97, 2, 551-552

## Resources Internet

Handarmdoc, (2010, Decembre 6<sup>th</sup>), *Movements of the Finger, Thumb and Wrist*. [video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=vlwAoKpSI7s>

Folk Seattle, (April 8<sup>th</sup>, 2010), *Elizabeth Cotton Part 1*. [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=dgQEokuCRZ0>

Jack T, (April 24, 2012), *MISSISSIPPI JOHN HURT Lonesome Valley (1965)*, [video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=9gytJemzNTM>

---

Agawu, K. (2014, May 29<sup>th</sup>). *Tonality as a colonizing force in African Music*. [Video File] Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=z\\_sFVFsENMg](https://www.youtube.com/watch?v=z_sFVFsENMg)

Maxwell, H. (2009, September 16<sup>th</sup>). *Jean Bikoko Aladin The King of Assiko*. Retrieved from <http://blogs.voanews.com/music-time-in-africa/2009/09/16/jean-bikoko-aladin-the-king-of-assiko/>

Bonga, O. (2012, June 19<sup>th</sup>). *DOC ASSIKO I*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=XZnBxGcIYHU>

Massoussi, N. (2007, January 26<sup>th</sup>). *Chagrins d'un homme seule*. Retrieved from <http://www.peuplesawa.com/fr/bnnews.php?nid=622>

RealC38. (2013, November 13<sup>th</sup>). *Jean Bikoko Aladin - hiki djâm li gwée ngèn (Wanda ntet - production abbia)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=zFraSnxYW0o>

Francis. (2013, May 2<sup>nd</sup>). *MBOG BASSA: Danses traditionnelles*. Retrieved from [http://adina-bassa.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=26:mboq-bassa-danses-traditionnelles&catid=15&Itemid=110](http://adina-bassa.com/index.php?option=com_content&view=article&id=26:mboq-bassa-danses-traditionnelles&catid=15&Itemid=110)

Bakabeyond. (2010, February 22). *Encyclopedie d'Assiko at "Camtogether Under the Volcanoe"*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=aOJhnosI22k>

C Hopson. (2009, February 18<sup>th</sup>). *Olivier de Clovis ASSIKO GROUP*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=6pN1olig8RY>.

thoms903. (2013, September 20). *JEAN BIKOKO en live*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Se99IygD7vY>

BolboArt. (2013, May 20). *Assiko avec Atna Njock alias Zekuhl à la guitare (Yaoundé, Cameroun)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=CxCtratOi3U>

Fournier, N. (2014, June 17<sup>th</sup>). *Blind Blake – Guitar Chimes*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=WVLtka6s1Sg>

Mrbidjoo. (2010, September 28<sup>th</sup>). *JEAN BIKOKO ALADIN*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=r8LiZmtHKjc>

GtrWorkShp. (2010, January 21<sup>st</sup>). *Big Bill Broonzy 1957: 3 songs*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=N-pShRISHnQ>

Chanda, A. (2014, August 4<sup>th</sup>). *The Land Where Blues Began (Alan Lomax)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=XIj1wyK1cPI>

---

Tjomb, S. (n.d.). Le Mbog et son organisation. Retrieved September 12, 2014, from <http://www.eco-spirituality.org/f-cmr03.htm>

Pulsation [Def. 3]. (n.d.). In *Merriam Webster Online*, Retrieved February 24, 2015, from <http://www.larousse.com/en/dictionaries/french>

Njock, P.E. *PROTOCOLE D'INTERVIEW ADRESSE AU Dr. Pierre Emmanuel NJOCK*. (2011) Retrieved from [http://www.litenlibassa.com/pdf/Interview\\_DrNjock7.pdf](http://www.litenlibassa.com/pdf/Interview_DrNjock7.pdf)

Ndongo, C. (2002, Mars). Patriarch, Savant et Grand-Prêtre [Video file]. Retrieved from [http://www.dailymotion.com/video/xito4m\\_mbombog-njie-bileck-masanik-manguete\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xito4m_mbombog-njie-bileck-masanik-manguete_news)

WorldSrv. (2012, September 4<sup>th</sup>). *Bouba et Sakona Sacko (RTM)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=seP0K4vA1Vw>

Michal Shapiro. (n.d.). *Aboubacar « Badian » Diabate : Malian guitar master*. Retrieved from <https://vimeo.com/29841019>

### **Enregistrements**

Sibanda, G., Tracey, H., & International Library of African Music. (2004). *The legendary George Sibanda: From Bulawayo : 1948, '49, '50, '52*. Utrecht, the Netherlands: SWP Records

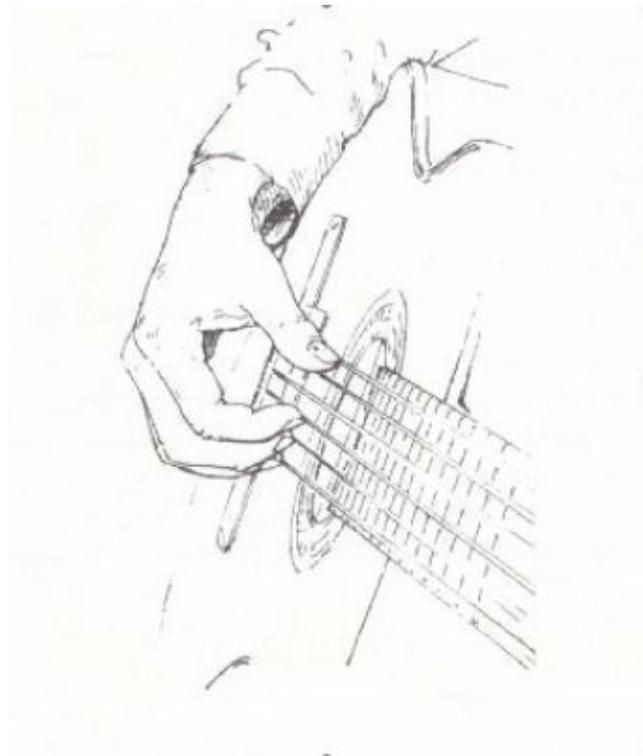
Tracey, H. (1973). *Musical instruments 6-7: Guitars 1-2*. Kaleidophone.

Jean, B. M. (1995). *Mwenda wa Bayeke: African guitar legend ; the studio album*. Cambridge, Mass: Rounder.

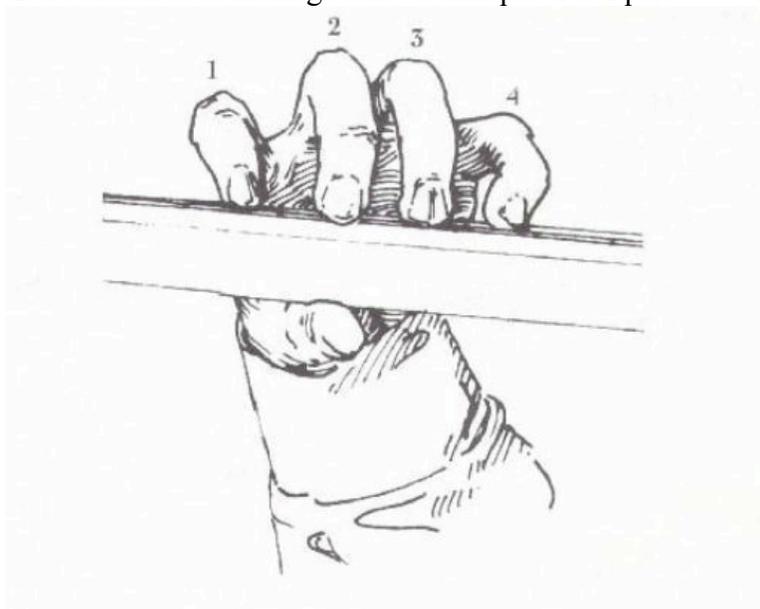
---

## Tableaux

1. Position de la main droite: technique classique.



2. Position de la main gauche: technique classique



3. Position de la main droite: style *Piedmont*



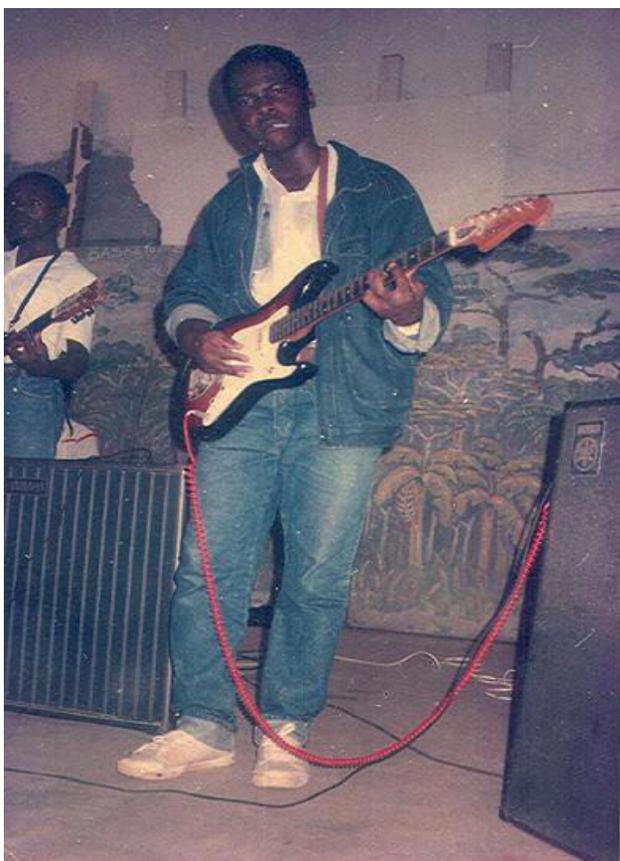
4. Position de la main gauche: style *Piedmont*.



5. Le Collège Libamba circa 1948.



6. Atna Njock: pendant ses études au collège libamba



7. Jean Bikoko: position de sa main droite.



8. Atna Njock: position de sa main droite



9. Paroles: *Goutte d'Eau*

**GOUTTE D'EAU**  
Rythme Assiko en 4/4  
Hommage aux bienfaits de l'eau qui guérit.

Mbálè é è e, mbálè  
Mbálè ó ó ó, mbálè

Que j'aime, ta vérité  
Toute nue, habillée de mes bras  
Goutte d'eau, souviens-toi la mer  
Par où passe la nuit, le jour  
J'y suis canot noyé, d'immensité

Que j'aime ta foi  
Surprise à de longs jours de toi  
Même les arbres savent aussi  
Si je leur parle d'amour

M'allumer le cœur, m'indiquer la route  
Le jour, la nuit est ton pays

Moi, je suis chercheur  
À pas pieds nus, à peaux de pierre  
Contre la brique ou contre l'herbe

J'interroge les étrangers

Oh mon sang, oh ma fièvre  
Océan, oh ma sève

Goutte, goutte d'eau sur ta main  
Goutte, goutte d'eau sur les toits  
Goutte, goutte d'eau ici même

Oh goutte d'eau  
Source de vie  
Qui guérit ton corps  
Sortie de la roche

Ó ó ó ó ó ó  
Mè yé mé jób í njèl à lóga  
Béngè málíga máná mǎ béglé njé  
Málép má háj  
Tí ná bót málép, málép bá nógbènè  
Tí ná bót málép, málép bá nyó  
Tí ná bót málép, málép bá nlémbèl

Mè yé mé kèè mu í nlóŋ mè támá  
Béngè málíga máná mǎ béglé njé.  
Málép má háj  
Tí ná bót málép, málép bá nyó  
Tí ná bót málép, málép bá nlémbèl  
Tí ná bót málép, málép bá nógbènè

Njèndí, njèdì

Ó ó ó ó ó ó  
Mbálè é è e, mbálè  
Mbálè ó ó ó, mbálè



## 10. « Aide pour lire la langue Bàsàa »

**Aide pour lire la langue Bàsàa**

Comme la plupart des langues Bantu, le Bàsàa est une langue musicale à plusieurs tons :

Le ton haut : á  
Le ton bas : à  
Le ton montant (bas-haut) : ǎ  
Le ton descendant (haut-bas) : â  
Le ton moyen (neutre) : a

Les lettres particulières sont les suivantes :

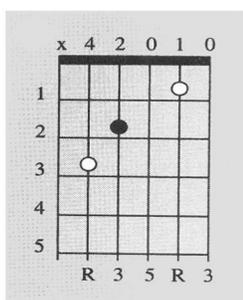
b = un b implusif  
c = se prononce comme « tch » dans Tchad.  
ε = se prononce comme « ai » dans le mot lait.  
ŋ = se prononce comme « ing » dans le mot camping.  
ɔ = se prononce comme « o » dans le mot or.

Pour plus d'informations : [www.litenlibassa.com/dico](http://www.litenlibassa.com/dico).

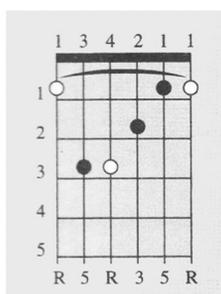
# Annexe I

## Les accords communs de la première position

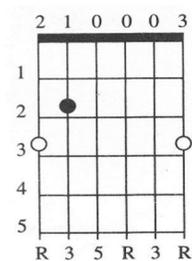
### C Major



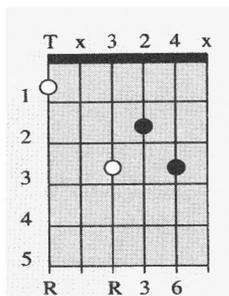
### F Major



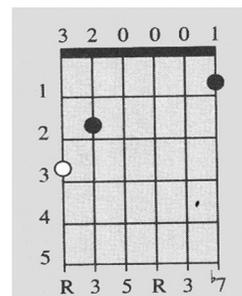
### G Major



### F6



### G7



## TABLATURE EXPLANATION

TAB illustrates the six strings of the guitar.  
Notes and chords are indicated by the placement of fret numbers on each string.

The image shows a musical score with a treble clef staff and a guitar tablature below it. The staff contains a whole note chord (C major), followed by a whole note chord (C major), and then an arpeggiated C major chord. The tablature consists of six lines representing the strings, with fret numbers placed on the lines to indicate fingerings. The first measure shows a whole note chord with fret numbers 12, 13, 0, 0, 2, 3. The second measure shows a whole note chord with fret numbers 0, 0, 2, 3. The third measure shows an arpeggiated C major chord with fret numbers 0, 1, 0, 1, 0, 2.

T	12	0	0
A	13	0	1
B	0	2	0
	3	3	2

String ⑥, 3rd fret    String ①, 12th fret    A "C" chord    C chord arpeggiated  
String ③, 13th fret

## Annexe II

Kru guitar song : *Abana kili, mi dai-o*

Guitar

The guitar score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff, labeled 'Guitar', contains three measures of music with right-hand (RH) techniques labeled R1, R2, and R1. The second staff contains three measures of left-hand (LH) techniques labeled L1a, L2a, and L3a. The third staff contains three measures of music with RH techniques labeled R1, R2, and R1, with the first measure marked 'repeat 5 times' and the second measure marked 'repeat once'. The fourth staff contains three measures of music with LH techniques labeled L1b, L2b, and R1.

R1 R2 R1

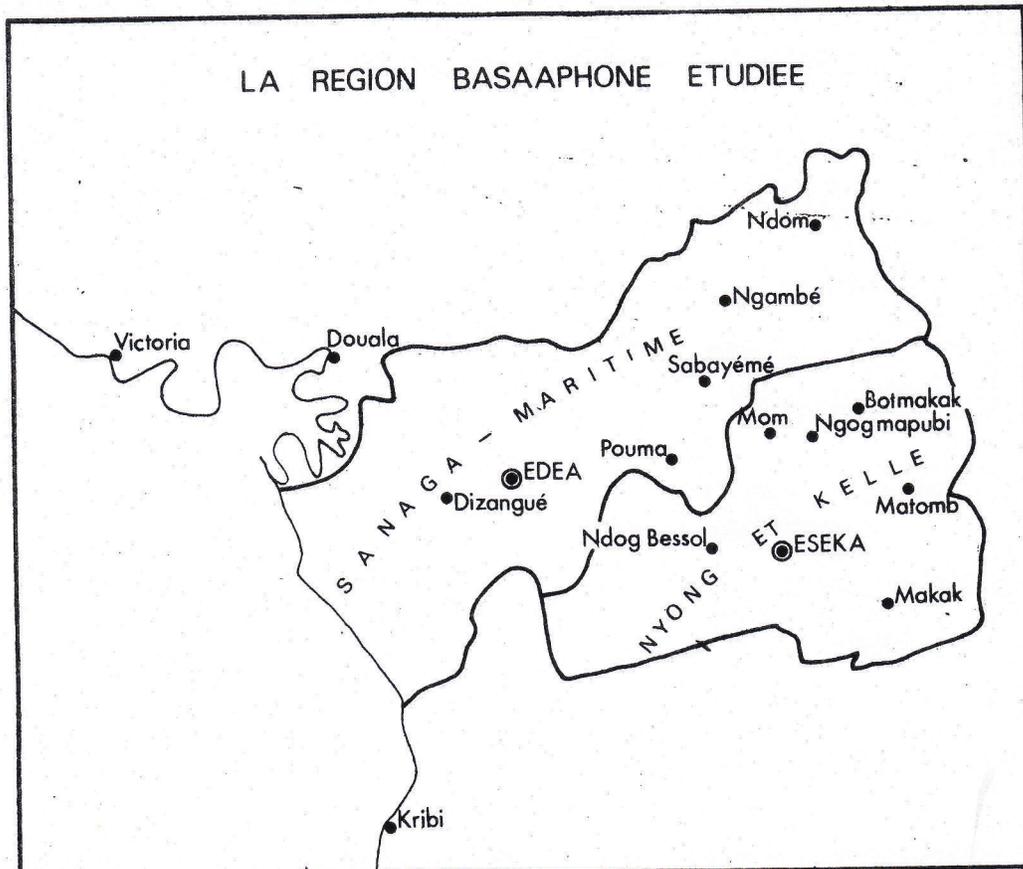
L1a L2a L3a

R1 repeat 5 times R2 repeat once R1

L1b L2b R1

### Annexe III

Carte du pays Bassa.



## Annexe IV

## “Give Me Good Fish, Water of the Barrage” – P.E. Njock

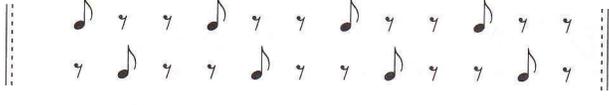
“*Leñ me litós a kum dʒegi*” (“Give Me Good Fish, Water of the Barrage”).  
 Song in Bassa, Cameroon, used for teaching simple percussive patterns to children. Transcribed by Pierre Emmanuel Njock, from Maka, Cameroon.  
 (Reproduced from Njock 1970:22)

I 

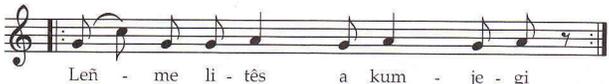
II 

III  right hand  
left hand

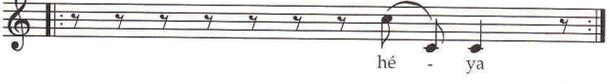
IV  right hand  
left hand

V  right hand  
left hand

VI 

VII   
Leñ - me li - tès a kum - je - gi

VIII   
hé - ya

IX   
hé - ya

Njock gives the following performer's instructions to the drummers:

— means that the note should be struck with the ball of the hand

▲ means that it should be struck with the finger tips.

## **Annexe V**

Transcription de *Goutte d'Eau*

Atna Njock

Voix

Guitar

Guitare Basse

Clave

4

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

7

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

10

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

13

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

16

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

19

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

21

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

24

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

27

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

30

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

33

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

36

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

39

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

42

**35**

Voix

Guitare

Guitare Basse

**35**

Clave



55

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

sor - tie de la roche

58

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

gliss.

61

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

64

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

67

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

70

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

*gliss.*

72

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

81

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

84

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

87

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

90

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

92

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

95

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

98

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

101

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

104

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

107

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

110

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

113

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

116

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

119

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

122

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave

125

Voix

Guitare

Guitare Basse

Clave