

fois, ils ont été absolument émerveillés. « C'est une corbeille remplie de bonnes choses... du pain, de la viande, du café, du sucre, du miel! » déclarait pittoresquement l'un d'eux à quelques blancs qui s'étonnaient de le voir devenu un néophyte zélé. Et leur bonheur est tel que, durant un temps, ils perdent tout intérêt dans leurs contes et leurs chants nationaux.

Soyons heureux de ce que l'Évangile, qui a procuré à la race blanche l'affranchissement, est maintenant prêché à sa sœur, la race noire.

Et cependant qu'on me permette de terminer par un vœu. Il paraîtra sans doute mesquin à plusieurs de mes lecteurs, mais il est plus fondé qu'il n'en a l'air.

Puissent les Africains, tout en devenant des chrétiens majeurs, conserver leur grâce enfantine! Délivrés de la superstition maudite du paganisme, éclairés par une instruction et une civilisation croissantes, puissent-ils cependant garder leur originalité et continuer à se raconter, de génération en génération, les innocentes et pittoresques histoires que leurs ancêtres leur ont léguées!



Günad, Hewi A.

Les chants et les contes des Ba-Rouga de la baie
de Delagoa.

Lausanne: Georges Bridel et Co, 1897



TABLE DES MATIÈRES



	Pages.
Introduction	5

PREMIÈRE PARTIE

Les chants des Ba-Ronga.

I. Le clan des Ba-Ronga	17
II. Instruments de musique et système musical des Ba-Ronga	21
III. Les chants de circonstance	34
IV. Les chants de Rongué	40
V. Chants d'amour et chants de noces	43
VI. Chants des porteurs	46
VII. Chants de deuil	50
VIII. Chants des exorcistes	51
IX. Chants de chasse et chants de guerre	53

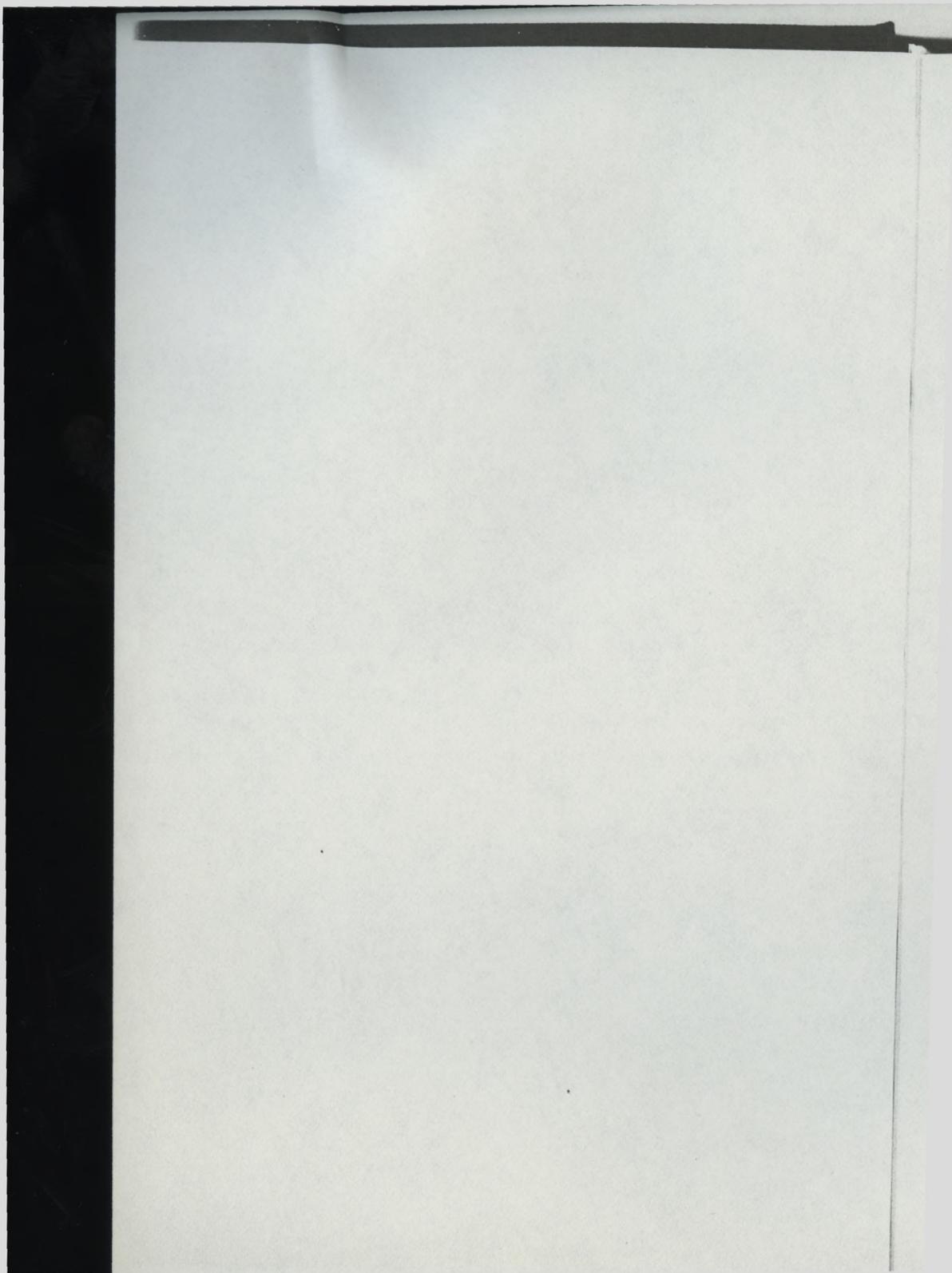
SECONDE PARTIE

Les contes des Ba-Ronga.

	Pages.
I. La place des contes dans la vie des Ba-Ronga	69
II. Mes conteurs	71
III. Caractère littéraire de ces contes	74
IV. Les divers genres des contes ronga. Leur valeur philosophique	79
CHAPITRE PREMIER. — Les contes d'animaux 86	
I. Le Roman du Lièvre. <i>Premier cycle</i>	90
II. Le Roman du Lièvre. <i>Second cycle</i>	98
III. L'Épopée de la Rainette	109
IV. Le Lièvre et la Rainette	127
V. Le Lièvre et l'Hirondelle	131
VI. Le Lièvre et la Poule.	135
VII. La sagesse du Caméléon	136
CHAPITRE SECONDE. — La sagesse des petits 143	
VIII. L'Homme-au-grand-Coutelas	144
IX. Piti, le berger	151
X. Moutipi	158
XI. Le Petit Détesté.	170
CHAPITRE TROISIÈME. — Les contes d'ogres 195	
XII. Nyandzoumoula-ndéngéla, le mangeur d'hommes	198
XIII. Ngoumba-ngoumba	200
XIV. Nouamoubia, le vainqueur des ogres	203
XV. Namachouké, ou la curiosité punie.	221

	Pages
CHAPITRE QUATRIÈME. — Les contes moraux.	227
XVI. La Jeune fille et la Baleine	229
XVII. La route du ciel.	237
XVIII. Halandi et Mayindana	242
XIX. Nabandji, la Fille aux crapauds	246
XX. Le chat de Titichane.	253
XXI. La femme paresseuse.	257
XXII. L'année de la famine.	260
XXIII. Saboulana, l'amie des dieux.	264
XXIV. La bienfaisance récompensée	270
CHAPITRE CINQUIÈME — Les contes étrangers	274
XXV. Les aventures de Djiwaò.	276
XXVI. Bonaouaçi	291
XXVII. Les trois vaisseaux.	304
XXVIII. Likanga (conte koua)	309
XXIX. Le jeune garçon et le Grand Serpent (conte musulman)	314
XXX. La fille du roi (conte portugais)	317







LES CHANTS DES BA-RONGA



I. *Le clan des Ba-Ronga* ¹.

Avant d'étudier la musique des Ba-Ronga, il ne serait peut-être pas inutile de savoir plus exactement dans quel coin du monde ils habitent. Le petit croquis géographique qui suit permettra au lecteur de s'orienter très rapidement. Les Ba-Ronga occupent les bords de la baie de Delagoa, laquelle forme le centre naturel de leur pays. De là ils s'étendent du côté du sud, dans les contrées de Tembé et de Ma-

¹ Dans le mot Ba-Ronga, la syllabe Ba est un préfixe qui indique le pluriel. Nous conservons cette syllabe caractéristique dans l'orthographe française en la séparant du radical par un trait d'union. Il ne s'agit donc pas de *Bas-Rongas*, comme quelques-uns l'ont cru ! Il n'y a point de haut et de bas pays dans la contrée de plaine qu'habite notre tribu ! Quand nous employons l'adjectif *ronga*, nous l'envisageons comme invariable, puisqu'il n'est pas encore incorporé à la langue.

poute, jusqu'aux frontières de la colonie de Natal et du Zoulouland. A l'ouest, ils touchent à ce fameux Souaziland que les Anglais et les Boers se sont longtemps disputé. Les districts de Matolo et de Nouamba occupent la portion occidentale du territoire des Ba-Ronga. Du côté du nord, on rencontre plusieurs petits royaumes contigus : Mabota, à quelques kilomètres de la ville de Lourenço-Marques, Ziblahla ou Mpfoumo, longue bande étroite qui arrivait jusqu'à la baie et comprenait jadis la cité portugaise elle-même dont l'emplacement était nommé Machaquène. Plus loin, ce sont les districts du Nondouane, de Chirindja et de Manyisa, ce dernier à cheval sur le fleuve Nkomati.

Le clan des Ba-Ronga peut compter cent mille âmes, tout au plus. Il a son parler spécial, qui varie lui-même selon les districts. Mais cet idiome n'est que l'un des dialectes du langage thonga. Cette langue, l'une des principales du groupe bantou, est parlée par une vaste tribu comptant plus d'un million d'individus, les *Ba-Thonga* ou *Landins* (appellation portugaise), dont les Ba-Ronga forment le clan le plus méridional. Il existe plusieurs autres clans thonga qui s'étendent au delà du Limpopo jusqu'à la Sabie, à mi-chemin entre le Limpopo et le Zambèze ¹.

¹ Voir pour plus de détails notre brochure sur *La tribu et la langue thonga* et la *Grammaire ronga*. (Georges Bridel et C^e, 1896.) Nous renvoyons aussi fréquemment le lecteur à un ouvrage en préparation sur *Les Ba-Ronga, leurs mœurs, leur religion, leurs superstitions*, qui paraîtra bientôt sous les auspices de la Société neuchâteloise de géographie.

devenue quelque peu prépondérante qu'à partir de 1856. A cette époque, un chef des environs de Lourenço-Marques, ce Machaquène dont le nom est resté à la colline qui domine la ville, s'est consacré à établir la suprématie des blancs sur tous les petits royaumes des Ba-Ronga, et il y a bien réussi. La guerre de 1894 à 1895 a eu pour résultat de rendre plus complète la soumission du pays aux autorités portugaises.

La proximité des Européens, durant ces dernières décades, a-t-elle transformé en quelque mesure le caractère et les idées du peuple indigène ? Assurément ! Nous trouverons des traces de cette influence jusque dans le folklore de la tribu. Néanmoins les idées et les coutumes originelles se sont conservées et cela d'autant plus intégralement qu'on s'éloigne de la baie, le seul point du pays occupé sérieusement par les blancs jusqu'à ces dernières années.

Quant aux aptitudes des Ba-Ronga, nous pouvons déclarer par expérience qu'ils sont grands chanteurs, grands danseurs et grands parleurs, comme à peu près tous les indigènes du sud de l'Afrique. Je serais tenté de croire qu'ils sont moins musiciens que les Zoulous, leurs voisins du sud, et les Ba-Tchopi, leurs voisins du nord-est. S'ils ont moins de génie d'invention, ils ont fait preuve, par contre, d'une grande facilité d'assimilation. Commerçants et voyageurs, ils ont su emprunter aux Zoulous leurs mélodies et aux Ba-Tchopi leur piano ! De cette manière, ils ont enrichi leur art musical et se sont créé une poésie lyrique plus variée qu'on ne le croirait. Le terme de *poésie* est peut-être

bien prétentieux et le mot *lyrique* encore plus. Néanmoins, cette expression convient tout à fait à ces productions littéraires africaines, car la musique y est inséparable des paroles. Tout s'y chante et, ajouterons-nous, tous ou presque tous les chants s'y dansent ! Ces trois éléments : la musique, la poésie, la danse, y sont donc intimement unis.

II. *Les instruments de musique et le système musical des Ba-Ronga.*

L'enfance de l'art, on la voit paraître, on l'entend passer lorsque les petits bergers ba-ronga rentrent le soir au village, poussant devant eux leur troupeau de chèvres et soufflant dans le simple tuyau de jonc (*nanga*) qui leur sert de *flûte*. Rien de primitif en fait de musique comme ces notes grêles formant la tierce, parfois la quinte, qui retentissent le long des sentiers dans le beau calme d'un soir africain. Et pourtant j'aime les petits pipeaux que fabriquent ces garçons qui vont, sommairement vêtus, par la campagne, et qui ébauchent des semblants de mélodies tout en guidant leurs chèvres mutines !

De la flûte des bergers à la *harpe unicorde* des jeunes gens, il y a progrès. Celle-ci se compose simplement d'un arc dont la corde est remplacée par une ficelle ou un mince fil d'acier acheté en ville. (Voir la p. 27, 1.) Au milieu du bois de l'arc se trouve fixée

unealebasse ouverte du côté de l'extérieur, et qu'on appuie contre sa poitrine en jouant : elle sert alors de caisse de résonance. Cet instrument se nomme le *chitchéndjé* et les grands garçons frappent sur la corde avec une baguette, ce qui produit un bruit monotone, mais assez mélodieux. Il existe d'ailleurs une forme plus compliquée de cette harpe unicorde, dans laquelle le fil de fer est partagé en deux parties d'inégale longueur par une ficelle qui le relie au bois de l'arc et à la caisse de résonance. Le son obtenu est d'une qualité supérieure, et surtout, comme la corde, bien tendue, est divisée en deux, on peut produire deux notes différentes selon qu'on frappe sur la portion inférieure ou supérieure de l'instrument. Au reste, certains artistes réussissent à varier leur mélodie en posant leur doigt à différents endroits, comme sur le violon. Je me souviens avoir entendu, dans une course au pays de Chirindja, un individu qui jouait délicieusement de cette façon une sorte de berceuse qu'il chantait en même temps.

Un jour, Matlahane, un garçon des environs de Rikatla, me donna un petit concert sur sa harpe unicorde. Il ne tarda pas à pencher la tête et à sucer le bois de l'arc en prenant des airs méditatifs.

— Pourquoi fais-tu cela ? lui demandai-je.

— C'est afin que ce que je dis dans mon cœur puisse passer dans l'instrument, me déclara-t-il.

Et de cette réponse je conclus que, toute primitive qu'elle soit, la harpe unicorde est capable d'exprimer les sentiments !

Plus puissantes sont les *timhalamhala*, les *cornes d'antilope*, avec lesquelles les hommes d'âge mûr font de véritables fanfares. La musique spéciale qu'on exécute sur cet instrument-là se nomme *bounanga*. Dans chaque district quelque peu important, les guerriers se réunissent autour de leur chef et durant les beaux soirs d'hiver, quand les greniers sont pleins et le pays tranquille, ils célèbrent la saison d'abondance en faisant sonner leurs trompes retentissantes. Puis, fanfare après fanfare s'en va exécuter les morceaux qu'elle a exercés, à la capitale, chez le chef suprême ; l'Europe n'a donc pas le monopole des concours musicaux ¹. Je me souviens, un certain soir de juin 1891, avoir tout à coup tressailli en entendant d'étranges et sonores harmonies du côté de l'est, tout près de Rikatla, au village de mon voisin. Je partis en hâte pour voir ce que c'était. L'obscurité était déjà profonde, mais là-bas, comme s'il y avait un incendie à l'orient, la lune se levait sur l'océan Indien. Arrivé au *kraal* du conseiller de Mozila, j'entendais toujours distinctement ces notes pleines et harmonieuses. Je découvris qu'elles partaient de beaucoup plus loin et l'on me dit que c'était la « *bounanga* » que les gens de Chifimbatelelo exerçaient à trois quarts d'heure de distance.

Au reste, à part sa sonorité superbe, cette musique ne différait guère de celle des pipeaux de bergers ;

¹ Cette coutume fort ancienne s'est conservée parmi les Baronga, tandis qu'elle est tombée dans les autres clans de la tribu thonga où l'influence des Zoulous de Goungounyane a transformé les mœurs.

c'étaient des tierces et des quintes qui se succédaient avec un rythme peu marqué. On eût dit que chacun jouait ce qui lui plaisait, et cependant l'effet n'était point désagréable du tout.

Si l'on ne tenait compte que de la flûte, de la harpe unicorde et des cornes d'antilope, on jugerait le système musical des Ba-Ronga extrêmement primitif. Rien dans les notes grêles ou sonores de ces trois instruments qui ressemble, même de loin, à notre gamme. Mais il en existe par bonheur un quatrième, auquel nous n'hésitons pas à appliquer le nom pompeux de *piano* (celui de xylophone conviendrait sans doute mieux), et il nous révèle un développement musical que les autres ne nous laissaient nullement supposer. Le nom indigène de cet instrument, c'est *timbila*, et, pour être exact et juste, il faut dire que les Ba-Ronga ne le fabriquent pas eux-mêmes, mais qu'ils se le procurent chez les Ba-Tchopi, une tribu fort curieuse et très différente de la nôtre, qui demeure au bord de la mer, au nord de l'embouchure du Limpopo. On le retrouve sous une forme très analogue à Madagascar, où il est appelé *marimba*, dit-on, et jusqu'au Zambèze¹. Le *timbila*² est répandu partout chez les Ba-Ronga ; les armées de Goungounyane, qui allaient régulièrement piller le pays tchopi, en ont rap-

¹ Voir Edouard Foa, *Du Cap au lac Nyassa*, p. 263. Le *marimba* des Ba-Tchékounda du Shiré a une double rangée de calebasses.

² *Timbila* est, à proprement parler, un pluriel.

Il m'a fallu plusieurs années pour m'en procurer un exem-

porté de nombreux exemplaires, et il est certain que le goût et l'oreille de notre tribu se sont beaucoup développés sous l'influence de cet instrument.

Or, il n'y a aucun doute possible : le piano nègre est construit d'après la même gamme que la nôtre, et il nous permet d'affirmer que les indigènes de l'est africain parmi lesquels cet instrument est répandu, connaissent et pratiquent cette succession de huit sons qui est à la base de notre système musical européen.

Les touches du piano, qui sont au nombre de dix (voir la figure des timbila représentant la face supérieure et la face inférieure de l'instrument, p. 27, 2 et 3), sont des traverses de bois dur, sonore, entaillées par-dessous de façon à produire chacune une note déterminée. Elles sont fixées au moyen de lanières sur une monture de bois, de manière à être suspendues, chacune d'entre elles, sur une petite caisse de résonance sphérique. Ces caisses ne sont point des calebasses proprement dites, mais les coques dures d'un fruit nommé le *sala*, qui abonde dans la contrée et dont nous aurons souvent l'occasion de parler. Dans ces coquilles de fruits, les luthiers tchopi ont pratiqué deux ouvertures : l'une droit dessous la touche, pour accueillir les ondes sonores, et l'autre en avant ; cette dernière est recouverte dans la règle

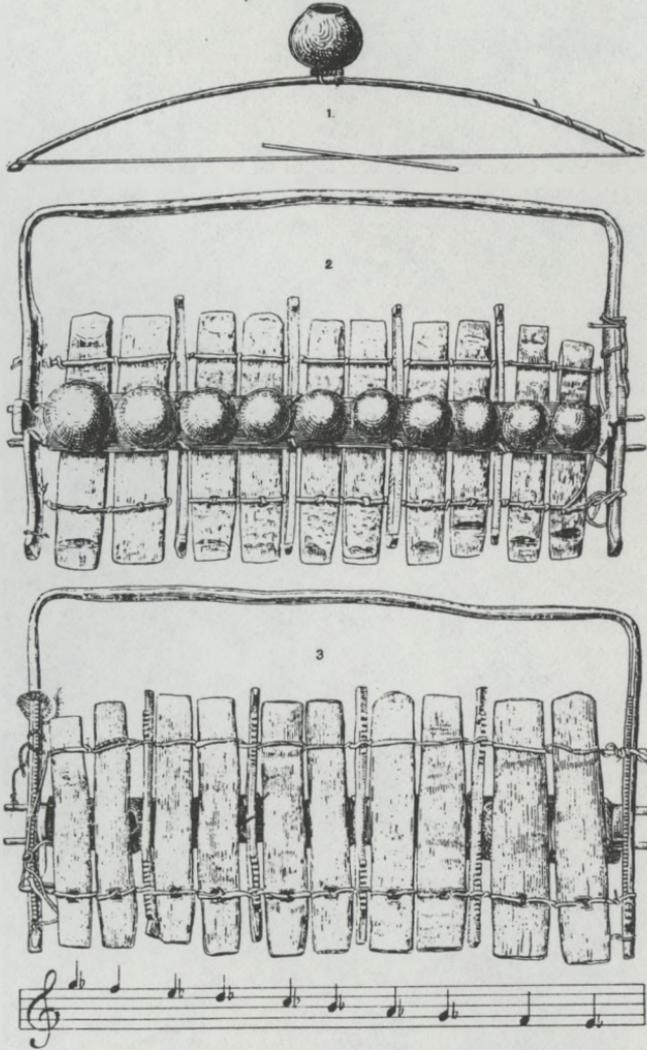
plaire. Chacun en Afrique, comme en Europe d'ailleurs, n'est pas disposé à vendre son piano au premier amateur venu ! La famine m'a rendu service ; un artiste pauvre, dont l'estomac souffrait, a consenti à me céder son timbila contre argent comptant en 1895.

d'un morceau de membrane de chauve-souris, véritable toile élastique qui est censée vibrer et augmenter ainsi la qualité du son. Grâce à sa monture, le piano est aisément transportable. On le pose par terre ; l'artiste s'accroupit devant et, armé de deux baguettes, se met à taper sur l'instrument comme Litz sur un Erhard ou un Pleyel ! (Voir la couverture.)

Écoutons-le frapper sur chacune des touches, en commençant par celle du bas. Ainsi que l'indique la portée que nous avons représentée sous la figure du piano, la 1^{re} note sera mi bémol, et la 8^{me} est juste à l'octave. C'est une gamme complète. Remarquons que la tierce tombant sur un sol bémol est une tierce diminuée ; il se trouve donc un demi-ton entre le 2^{me} et le 3^{me} intervalle comme dans les gammes mineures. Mais, par contre, les demi-tons entre le 5^{me} et le 6^{me}, et le 7^{me} et le 8^{me} qui se rencontrent dans les gammes mineures harmoniques manquent sur nos timbala, en sorte que le caractère mineur ne se poursuit pas tout du long. Par contre, si nous redescendons de la 8^{me} traverse à la 1^{re}, nous obtenons une gamme mineure mélodique parfaite.

Partons maintenant de la 3^{me} note et frappons les touches jusqu'à la 10^{me} ; nous aurons parcouru l'espace du sol bémol d'en bas au sol bémol d'en haut avec deux demi-tons entre le 3^{me} et le 4^{me} intervalle, et entre le 7^{me} et le 8^{me} : c'est une gamme majeure parfaitement juste, celle de sol bémol majeur qui a six bémols à l'armure. Ici aucun doute possible.

Nous avons donc dans ces dix notes une gamme



M. Barel del.

ETTINGER S.

Instruments de musique des Ba-Ronga.

majeure (celle en sol bémol) et sa correspondante mineure, celle en mi bémol. Celle-ci n'est pas absolument juste en montant, mais elle l'est en descendant. Que conclure de cet examen ? Les artistes sud-africains auraient-ils eu réellement l'idée audacieuse, géniale de réunir, dans un instrument qui n'a que dix touches, les deux tonalités majeure et mineure ? Ou bien ce prodige réalisé dans la mesure du possible dans le timbila que j'ai rapporté d'Afrique ne serait-il que l'effet d'une coïncidence curieuse, fortuite ?

Il existe au musée de Neuchâtel un autre timbila qui vient probablement d'Inhambane. La provenance n'en est pas absolument sûre cependant. La note inférieure est aussi un mi bémol. Il semblerait donc que ces pianos sont tous réglés selon un certain diapason, et ainsi s'expliquerait le fait certifié par les indigènes que les Ba-Tchopi forment de véritables orchestres dans leurs villages. Des bandes de pianistes se réunissent, se mettent en ligne, tout du long de la rue du village¹, et exécutent ensemble des morceaux connus. Il n'en résulte pas de cacophonie, puisque les instruments paraissent réellement être accordés.

D'autre part, la 3^{me} touche du timbila d'Inhambane forme avec la 1^{re} une tierce normale et non une tierce diminuée. Adieu donc le mode mineur !... adieu l'ingénieuse combinaison ! Il faudrait comparer entre eux des centaines de timbila pour décider si, en réalité,

¹ Les Ba-Tchopi construisent en effet des alignements de huttes, de vraies rues, tandis que les Ba-Ronga bâtissent leurs villages en cercle. (Voir *Les Ba-Ronga*, première partie.)

les pianistes africains ont eu l'intention de réunir les deux tonalités sur leur instrument. Nous n'avons pas eu l'occasion de faire cette comparaison. Laissons donc la question en suspens !

On pourrait aussi supposer que cette succession de dix notes, de dix sons, forme une sorte de tout, un ensemble harmonique que l'oreille primitive recherche¹. On a rapproché avec raison le timbila et ses dix touches de la harpe à dix cordes avec laquelle David accompagnait ses psaumes. Je croirais aussi volontiers que, un octave plus deux notes, c'est-à-dire dix intervalles, représente l'extension normale de la voix humaine chez les peuples primitifs. De tous les chants que nous avons recueillis, il n'en est pas un dont l'échelle soit plus étendue que cela.

Quoi qu'il en soit, nous affirmons, au nom de notre instrument, que les Ba-Ronga connaissent notre gamme de huit sons. Un puriste dira peut-être que certaines de leurs notes sont d'un tiers, d'un quart de ton trop haut ou trop bas. C'est vrai. Ils n'ont pas encore fait l'étude mathématique des intervalles, ignorent la quantité de vibrations que doit produire l'ut ou le sol réglementaire. Mais quand on songe qu'ils ont fabriqué ces dix touches au couteau, les entaillant, les brûlant au feu jusqu'à ce qu'elles soient arrivées à produire le son voulu, on ne pourra que s'émerveiller de la justesse relative de l'instrument.

¹ C'est l'idée de M. le professeur W. Cart, de Lausanne, qui a bien voulu nous aider dans l'étude de ce curieux et précieux instrument.

Dans leurs chants aussi, ces quarts de tons funestes au-dessus ou au-dessous de la note se font entendre parfois. Ils désorientent notre oreille, accoutumée à plus de précision ! et nous sommes forcés de corriger quelque peu certains sons pour les faire entrer dans le cadre rigide de notre portée musicale. Il a fallu — et nous ne nous en cachons point — préciser de cette façon plusieurs notes dans les refrains qu'on trouvera ci-dessous, lorsqu'il s'est agi de les écrire. Néanmoins plus l'oreille des indigènes se forme, plus ils chantent juste même leurs propres chants d'autrefois, et c'est pourquoi nous dirons, à propos de leurs faussets : les Ba-Ronga incultes ne chantent pas faux, ils ne chantent *pas encore* juste.

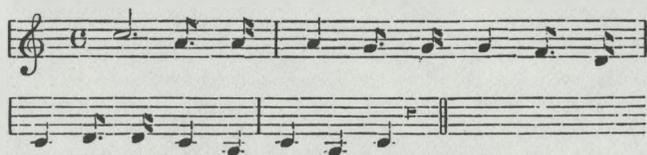
J'avais à Lourenço-Marques une école de jeunes gens qui se réunissaient tous les soirs pour apprendre à lire et pour exercer des cantiques. Il y en avait bien une soixantaine : beaucoup d'entre eux étaient de purs sauvages venus en ville pour gagner de l'argent et que le désir de s'instruire avait attirés chez nous. Je leur fis chanter la gamme ; au bout de dix minutes, ils y réussissaient parfaitement, et si quelque chose les embarrassait, c'était plutôt le nom des notes que la production des sons ! Au bout de quelques semaines, ce chœur noir — qui comptait des voix excellentes, aussi étendues, sonores, riches que n'importe quelle société chorale européenne similaire — était arrivé à exécuter très décemment à quatre voix le beau chant d'étudiants : *Prends tes plus belles mélodies*. Ce résultat aurait-il été possible si le sens de la gamme n'avait

pas existé préalablement dans ces oreilles encore incultes ?

Nous parlions de chœurs à quatre voix. Nos chrétiens les apprennent facilement. Mais les Ba-Ronga primitifs connaissent-ils les voix d'accompagnement ? Assurément. Nous les avons souvent ouïs chanter de curieux altos ou ténors, mais il nous a été impossible de découvrir jusqu'ici les lois de leur harmonie. Il nous souvient que l'impression causée par ces voix était agréable, mais étrange. C'étaient des accords nouveaux, insolites, une cacophonie pleine de charme et sous laquelle on devinait un système qu'il faudra tâcher d'étudier.

Un phénomène qui frappe tout de suite, dans leur musique, c'est que, presque toujours, le refrain commence sur une note élevée, puis descend, descend jusqu'à ce qu'il meure sur une note basse. On recommence tout en haut pour dégringoler de nouveau, et c'est, croyons-nous, la raison pour laquelle les chants de ces tribus paraissent généralement si tristes. Ils s'élancent, ils partent sur un ton triomphal, puis ils baissent, baissent et s'éteignent. C'est comme si l'âme faisait un effort soudain et retombait par degré, s'affaisant enfin dans le silence final. On attribue volontiers à leur tonalité mineure l'impression mélancolique qu'ils produisent. Mais la plupart de ceux que j'ai recueillis sont en majeur, et je ne m'explique ce caractère langoureux et triste de la musique des Ba-Ronga que par ce phénomène de perpétuelle descente qu'on remarquera sans peine dans les exemples ci-dessous.

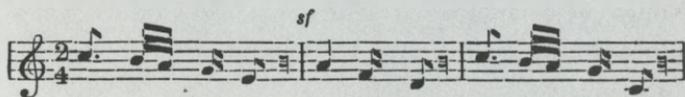
En voici un tout à fait typique. S'il est mélancolique, on ne saurait l'attribuer aux circonstances où se trouvaient les chanteurs. Bien au contraire. Ils étaient repus. Ils venaient de boire à leur soûl des cruches pleines de la fameuse bière dite *bokagne*, dont on fait de vraies orgies tous les févriers. C'est le moment de grande liesse, les bacchanales de la tribu, car alors mûrissent aux arbres les fruits nommés *makagne* avec lesquels on fait le breuvage en question. Et j'entendais les voix mâles d'une vingtaine d'hommes au village de mon voisin Mozila, dansant c'est-à-dire frappant alternativement et régulièrement du pied par terre en guise d'accompagnement. Il était impossible de saisir les paroles de ce sauvage et assez grandiose choral, mais la mélodie m'arrivait à travers les champs et la forêt dans le silence de la nuit (5 février 1893).



Comme on le voit, le thème part du do d'en haut pour aboutir au la d'en bas et finit sur le do. Cette courte mélodie couvre donc l'espace d'un octave plus une tierce, donc de dix notes, et c'est là précisément l'extension du piano nègre décrit ci-dessus. Rien de plus facile par conséquent que de l'exécuter sur le timbila.

Voici encore un refrain du même genre que des voix de femmes passablement éraillées chantaient

dans le lointain, dix, vingt, cinquante fois de suite (le 6 mars 1891).



La plupart du temps, ces chants ont deux parties, l'une, celle du solo, qu'on appelle *mousimi*, et l'autre le refrain en tutti qui est désigné par le mot *tekelela*. Ce système d'antiphonies est en rapport direct avec le genre de *danses* qu'exécutent les indigènes. Qu'on ne se représente rien de semblable aux polkas ou aux mazurkas de nos salons où des couples tourbillonnent plus ou moins gracieusement. La danse des Ba-Ronga comprend plusieurs genres dans le détail desquels nous ne saurions entrer ici. Mais, la plupart du temps, elle revêt la forme suivante : les exécutants sont disposés en cercle ou en demi-cercle, et tiennent en mains un ou deux bâtons. Le soliste se précipite au milieu de l'espace circulaire et lance les quelques mots et les quelques notes de son rôle. Puis tous les figurants entonnent de concert le refrain en élevant et en abaissant leurs bâtons avec des mouvements cadencés. Le rythme est marqué par les pieds qui frappent la terre à intervalles réguliers. C'est lourd et sauvage, décidément ! Le soliste reprend quand ils ont fini. Il varie quelque peu son thème, puis le refrain recommence, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'on soit fatigué. Quand on a bien rempli son estomac, et surtout au temps du bokagne, la danse peut se prolonger très aisément jusqu'au petit matin !

Ces orgies nocturnes ne suggèrent pas une poésie lyrique très spirituelle ni très littéraire. Mais les Ba-Ronga ne chantent pas seulement après boire. Nous allons donner une idée des divers genres de productions musicales qu'ils composent et, procédant du simple au compliqué, nous commencerons par les chants de circonstance.

III. *Les chants de circonstance.*

La muse aux cheveux crépus n'est point exigeante. Elle répand ses faveurs un peu sur tout le monde et, sans avoir même appris à l'invoquer comme le poète des nuits, tous, petits et grands, chantent naïvement les sentiments de leurs cœurs !

Voici, par exemple, une mélodie enfantine avec laquelle nous avons été souvent salués quand nous rentrions le soir, en wagon à bœufs, de la ville de Lourenço-Marques dans notre station de Rikatla, à vingt-quatre kilomètres au nord de la cité portugaise, mais en plein pays sauvage. Lorsque notre carriole, assez semblable à un char de bohémiens, descendait dans la longue dépression où dort le lac de Rikatla, elle passait à travers une région occupée par de nombreux villages. A peine avait-elle été aperçue par les enfants de la contrée que tous arrivaient au grand galop à notre rencontre : nudillons aux yeux très blancs, fillettes portant leurs petites sœurs sur le

nocence et la joie de l'enfance, les grandes filles élevant en l'air les nourrissons pour leur montrer la grosse machine blanche qui s'avavançait, ... et, là-bas, à l'ouest, l'œil d'or placide du soleil regardait encore toute cette scène et faisait briller la poussière avant de disparaître à l'horizon.

Voilà la muse des enfants. Elle leur a inspiré encore nombre de curieux refrains qu'on les entend répéter dans leurs jeux. (Voir *Les Ba-Ronga*, première partie.) Et maintenant passons à celle des jeunes gens.

Que de fois n'avons-nous pas entendu des troupes de fillettes ou de garçons aller par les sentiers en fredonnant longtemps un petit air, toujours le même, pendant un quart d'heure, peut-être ! C'était souvent durant la nuit, quand il y avait eu fête au village voisin, chez le petit chef. Et, un beau soir, ils passèrent si près que je pus recueillir distinctement les notes et les écrire ; la mélodie était charmante.

Ma - ri - bye ma no-no - ha ngopfu Ma - ti -
kwen ya ba - nwa - na Ma - ti - kwen ya
ba - nwa - na Ma - bye ma no - no - ha ngopfu¹.

¹ Ce chant est en zoulou. Nous le transcrivons librement en ronga et en français. Il nous a été expliqué par un jeune homme nommé Masousoule. A ce propos, disons que nous avons accom-

Puis elle s'éloigna, s'éloigna toujours davantage ; on n'entendit bientôt plus qu'un murmure là-bas, sur le penchant de la colline, derrière les buissons.

Le lendemain, je voulus savoir si j'avais bien transcrit les notes de ce chant. Nous étions en course. Assis sur le devant du wagon, j'avais tout près de moi mon petit cocher indigène, nommé Ngoumane, qui faisait cheminer les bœufs. Je commençai donc à fredonner tout doucement la chanson. Soudain le jeune garçon se retourne et me jette un regard profondément étonné. Était-il scandalisé ? Je le crois presque, mais il avait reconnu la mélodie : cela suffisait.

Après coup, je m'avisai que peut-être les paroles de ce chant étaient inconvenantes et j'allai aux renseignements. Il se trouva qu'elles étaient des plus innocentes ; c'est, semble-t-il, l'air favori des jeunes gens qui vont aux mines d'or du Transvaal pour extraire le précieux métal que les blancs transforment en livres sterling. Pour s'encourager dans leur voyage, ils chantent le long des chemins :

Les cailloux sont bien durs à casser — Au pays de l'étranger.
Au pays de l'étranger, — Les cailloux sont durs à casser !

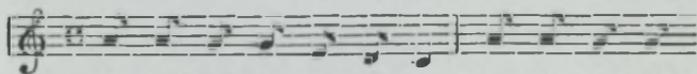
D'où venait donc la stupéfaction de mon petit cocher ? Pour les chrétiens noirs, les anciens chants païens rentrent volontiers dans la catégorie des choses défendues ou du moins très dangereuses. Leur répulsion pour toute cette littérature nationale m'avait fait

modé l'orthographe des mots ronga à la française dans la plupart des cas. Prononcer u et w : ou.

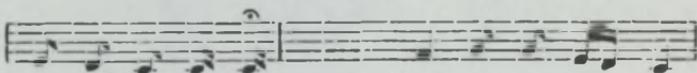
croire durant bien des années que les paroles chantées étaient généralement immorales et que la conscience réveillée de nos convertis les craignait pour cette raison. Il n'en est rien. Les chants et les contes populaires des noirs sont beaucoup plus purs qu'on ne le croirait. Sans doute, ils mentionnent souvent certains détails de la vie ordinaire qui sont soigneusement écartés de la littérature de nos pays au nom du goût et peut-être aussi d'une pruderie exagérée. Mais ils contiennent rarement des paroles réellement impures. Disons en passant, cependant, qu'il en existe quelques-uns qui sont d'une obscénité extrême. Mais on les exécute seulement dans des circonstances données ou en accomplissant certains rites du paganisme. Les uns sont chantés par les hommes quand ils déménagent les toits des huttes ou quand ils sortent de la forêt les pirogues qu'ils y ont fabriquées. Les autres sont exécutés par les femmes lorsqu'elles se réunissent pour demander la pluie (cérémonie du *mbélélé*, voir *Les Ba-Ronga*) ou quand il est né des jumeaux ou bien encore quand elles vont ramasser de nuit avec un soin spécial certains coléoptères dits *nono* qui rongent le maïs. Sauf cela, on peut dire que la littérature des Ba-Ronga est très innocente et que l'association contre la littérature immorale n'a pas encore besoin de fonder une branche dans leur pays !

Les jeunes gens chantent la dureté de leurs labeurs... et la dureté des cailloux. Voici une femme qui pleure son malheur en quelques notes, en quelques mots candidés, mais expressifs, que j'intitulerais volontiers :

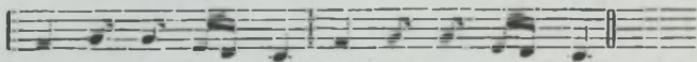
La complainte de la femme envieuse. Elle n'a point d'enfant. Ah ! qu'elle eût désiré devenir mère ! Mais ce bonheur, le plus grand de ceux que la hutte de l'Africain connaisse, lui a été refusé. Alors elle a été demander à quelqu'un de lui *prêter* un enfant. Personne n'y a consenti. On lui a offert, si elle en voulait, un mortier, un de ces mortiers de bois où l'on pile le maïs, et qui sont fort utiles à une ménagère, mais ne sauraient nullement remplacer le petit absent. Elle chante alors, toute triste et dépitée :



A ba bo - le - ki nwa - na ! Ba bo - le - ka
On n'veut pas m'prê-ter d'en - fant ! On n'veut m'prê-ter



tchu - ri ni nka - mba. Ngi ndi ma - nga - tlu !
qu'un mor - tier. Ah ! si j'étais un ai - gle !



Ngi ndi chi - mu - ngwe, Ngi 'nta ku u - tla !
Ah ! si j'é-tais un éper - vier, Comm' j'i - rais t'enle - ver !¹

Mais comme elle n'est point un oiseau de proie, elle devra s'en passer, la pauvre désolée !

Cette complainte est typique. Elle nous révèle l'origine de ces chants-là. Quelqu'un a une peine de cœur, il lui arrive tel ou tel accident, telle ou telle chance et il célèbre par un couplet de son invention son

¹ Obtenu d'un de nos évangélistes, Jacob Malamala, qui doit avoir recueilli ce chant dans le pays de Khocène.

heur et son malheur. La mélodie est-elle agréable, elle est répétée par d'autres, de proche en proche, jusqu'à devenir un véritable chant populaire qui sera chanté durant une ou deux saisons. De nouveaux airs lui succéderont et le supplanteront. C'est ainsi que beaucoup de productions musicales des Zoulous parviennent jusqu'au littoral de Delagoa.

Mais il arrive parfois que l'auteur de la chanson raconte sa petite histoire sous une forme énigmatique. Une femme qui a des désagréments chez elle s'amusera à les célébrer en déguisant sa pensée (*ku phamba*). Les poètes noirs sont très habiles à se servir de ce procédé littéraire. Si néanmoins la mélodie est jolie, elle aura la vogue. Tout le monde la chantera sans y comprendre un mot et ainsi se colporteront des chansons absolument impossibles à expliquer à l'heure qu'il est. C'est le cas d'une foule de compositions de de la lyre africaine, et en particulier des chants de Rongué.

IV. *Les chants de Rongué.*

Ce sont les plus caractéristiques et les plus originaux de tous ceux qu'on exécute sur le littoral de Delagoa, au dire de chacun. Mais ils se perdent de plus en plus en présence de l'invasion des chants zoulous appelés *Mouthimba* et *Moudjato*.

Il faudrait peut-être dire *danses* de Rongué plutôt que chants. Le Rongué était en effet un divertissement spécial auquel on se livrait après les moissons,

lorsque les greniers étaient bien remplis de maïs et d'arachides et que les Ba-Ronga disaient à leur âme : « Mange, bois et te réjouis. » Mais on exerçait avec grand soin ces danses nationales, et les jeunes gens devaient passer dans les prairies plusieurs semaines dans ce but. L'une des grandes solistes du temps passé, originaire du pays de Chirindja, m'a raconté par le menu la manière en laquelle on chantait, dansait et jouait le Rongué au temps où elle était jeune. Je parle de *jouer*, car il s'agit ici presque d'une représentation scénique, d'une ébauche de comédie en plusieurs actes fort curieuse et qui pourrait bien être propre aux Ba-Ronga.

Deux groupes se formaient : l'un composé des adultes, hommes et femmes, sortait du village et s'en allait dans les champs d'un certain côté ; l'autre comprenant les enfants s'en allait de l'autre et les deux troupes venaient à la rencontre l'une de l'autre jusque sur la place centrale du hameau circulaire.

Le *premier acte*, c'est la *marche des vieux*. Ils arrivent en clopinant, bâton en mains, se traînant péniblement et faisant semblant d'être tous atteints d'un formidable lumbago ou de telle maladie similaire. Ils chantent sur une mélodie primitive, sorte de cantilène, les paroles que voici :

Je cherche quelqu'un qui veuille bien me ventouser !
Aïe ! cette maladie ! ce maudit lumbago ! il est terrible !
Ma mère ! cette maladie m'empêche de marcher,
Je prends le manche de ma pioche, je vais aux champs
labourer,

La voilà qui m'empêche d'aller, cette vilaine maladie !
Et voilà que cela fâche mes parents de me voir assis sans rien faire.

L'autre chœur arrive à son tour (*second acte*) et exécute sa marche en chantant une autre histoire, celle d'un certain gendre qui chassa sa belle-mère et l'envoya mourir dans la brousse parce qu'elle était atteinte de petite vérole. On y entend même deux personnages, de véritables rôles qui se succèdent.

Le gendre. Je m'en vais ! je m'en vais avec dégoût.

Qu'on la chasse et qu'elle aille mourir dans le fourré !

Sa femme. Je suis émue de compassion quand je vois les ravages de la maladie qui défigure le visage ! Ici, dans notre village, nous avons perdu notre bonheur ! Nous ne nous témoignons plus de bonté entre parents ! C'est la faute de cette affreuse maladie. Voilà que mon mari chasse sa belle-mère ! Elle doit partir ! Il prononce des paroles méchantes. Elle passe par ici. La voilà qui s'en va ! Elle va mourir dans le fourré !

Après ce double chant, on se trouve réunis sur la place du village et l'on passe au *troisième acte*. C'est un « dialogue » (*chibalekana*) auquel personne ne comprend goutte, en paroles énigmatiques, semblables à nos *empros*, prononcé avec volubilité par deux comères au grand amusement de l'assemblée qui témoigne de son plaisir en se livrant à une danse sur place ou plutôt à des contorsions spéciales. Le *quatrième acte* s'appelle le « battement de mains » (*chiombelana*). Tout en frappant des mains en cadence on exécute un nouveau chœur pour glorifier le maître du village où l'on s'amuse si bien, et l'on conclut en disant :

L'écho de nos chants qui nous revient de là-bas, des huttes éloignées, ce sont les dieux qui nous l'envoient.

Enfin le *cinquième acte* consiste en chants divers dont voici la morale :

Il est un temps pour labourer et il est un temps pour les chansons.

Aujourd'hui c'est le temps des chansons ¹.

Plusieurs des chants de Rongué contiennent des allusions aux événements historiques de la contrée. Nous n'avons pas le loisir de les expliquer ici. Mais nous signalons aux littérateurs la comédie primitive exposée ci-dessus et qui nous paraît fort originale.

V. *Chants d'amour et chants de noces.*

Et les chants d'amour ? A première vue on serait tenté de supposer que les races vierges comme les Ba-Ronga, les peuples qui vivent plus près que nous de la nature en possèdent un grand nombre. C'est une illusion. L'amour tel que nous l'entendons n'est assurément pas totalement absent du cœur des jeunes gens et des jeunes filles de la tribu. Mais ce sentiment-là est loin d'avoir la poésie, la fraîcheur auxquelles on s'attendrait peut-être, et je n'hésite pas à attribuer aux

¹ Nous espérons donner une description plus complète des chants de Rongué dans l'ouvrage sur *Les Ba-Ronga*, cinquième partie.

coutumes immorales de la vie païenne (*ku gangisa*) cet affaiblissement du sentiment naturel et délicat de l'amour.

Voici cependant un véritable chant d'amour, naïf et énergique dans sa simplicité. C'est une jeune fille qui dit :

Demain, demain je pars, ô ma mère ! Demain je pars, ô mon père ! Je pars avec une hache ; avec cette hache je vais couper la souche, — la souche à laquelle mon ami s'est blessé, — mon bel ami dont la ceinture de peaux flotte pesante (jusque sur ses genoux), — celui pour lequel je retire ma jambe du chemin (afin qu'il puisse passer et s'asseoir près de moi).

Par cette souche qui barre le chemin, la belle décidée, usant de ce parler énigmatique auquel nous avons fait allusion déjà, veut probablement indiquer quelque personnage grincheux, quelque parent influent qui s'oppose au mariage.

Et, pour la contre-partie, voici la plainte d'un amoureux refusé, exhalant tout son dépit contre une jeune fille et l'accusant d'appartenir à une famille de cannibales !

Refuse-moi tant que tu veux, la belle !

Le maïs qu'on mange par chez vous, ce sont des yeux humains !

Les gobelets de par chez vous, ce sont des crânes humains !

Les racines de manioc de par chez vous, ce sont des tibias humains !

Les patates de par chez vous, ce sont des doigts humains !
Refuse-moi tant que tu veux ! Personne ne voudra de toi !

A rapprocher de la parole du Renard de La Fontaine : « Ils sont trop verts ! »

Il existe, il est vrai, des chants qu'on exécute au cours des innombrables cérémonies nuptiales, de vrais *chants de noces*. Mais au lieu de célébrer l'amour, le croirait-on ? ils consistent en insultes que les deux familles des époux se prodiguent l'une à l'autre. Ce trait de sauvagerie est assurément des plus curieux. Or il est parfaitement authentique. Tout du long de ces cérémonies interminables, on ne fait que s'accabler réciproquement de mauvais compliments ! (Voir *Les Ba-Ronga*, première partie.)

Ainsi le jour où la nouvelle mariée part pour le domicile conjugal, ses amies, les mères, les femmes d'âge mûr l'accompagnent et la plaignent pour les mauvais traitements auxquels ses beaux-parents la soumettront :

Où vas-tu, notre mère, où vas-tu ?

On t'apportera des paniers tout pleins de maïs à écraser,
ô ma mère !

Quand tu l'auras écrasé, on t'en apportera encore, ô
ma mère !

Quand tu auras balayé ta hutte, on te fera recommen-
cer, ô ma mère !

Quand tu auras plâtré le plancher, on te fera plâtrer de
nouveau, ô ma mère !

Quelque temps plus tard, les compagnes de la jeune épouse iront lui porter des pots de bière et voir comment elle se trouve. Ce sera l'occasion de chanter de nouveau la dureté des beaux-parents.

On lui refuse un mortier et un pilon.

On lui dit : « Va en chercher à la maison et reviens écraser ton maïs ! »

On lui refuse l'assiette à moudre quand elle veut l'emprunter.

On lui dit : « Va en chercher une chez vous et reviens moudre ! »

Tout cela se fait moitié en riant, moitié sérieusement,... et il faut que le mari prenne patience et qu'il se prépare à des compliments pires encore, car, après avoir bien bu et bien mangé, ces visiteuses acariâtres lui lancent en plein visage ces mots-ci :

Nyoka ya nyoka ! mbyana ya mbyana ! yi whee...
Serpent que tu es ! chien que tu es ! tu fais : oua-oua !

O tempora ! ô mores !

VI. *Chants des porteurs.*

Dans les pays civilisés, payer l'impôt c'est une corvée désagréable dont on se passerait bien. On y va, la mine longue, avec des airs de victimes ! L'Afrique est la contrée des surprises : là-bas on s'acquitte de ce devoir avec des sourires et de gais refrains ! Il existe même tout un cycle de chants que les femmes exécutent lorsqu'elles vont porter au chef les cruches de bière ou les paniers de maïs et de fruits qui constituent l'impôt annuel. Il faut l'avoir vu pour le croire. Eh bien, le 22 janvier 1893, j'en ai été témoin moi-même et c'était un spectacle vraiment charmant.

Par un sentier à quelque distance passa une procession de femmes ayant chacune sur sa tête un panier conique qu'elles tenaient bien droit, dans un équilibre parfait. Elles venaient du lac de Rikatla et se rendaient au village de Mozila, notre jeune souverain, chef en seconde instance sur ce petit district. Il avait beaucoup plu les jours précédents, et la mare de Rikatla ayant débordé était devenue une vaste nappe d'eau de quatre kilomètres de longueur. Frappées de ce phénomène qu'on n'avait pas vu, de mémoire d'homme, elles le célébraient tout d'abord dans leur chant : *Chuélé! chuélé!* disaient quelques voix en solo, et cette expression désigne précisément une grande étendue d'eau qui reluit au loin. *Nambyana ou télé!* (le petit lac est tout rempli) répondait le chœur des porteuses. Mais sur chacun de leurs paniers coniques on voyait paraître comme un monceau d'or : c'étaient des makagnes, des fruits qu'on prendrait, de loin, pour des reines-claude et qui servent à la fabrication de la bière dont nous avons parlé tantôt. Ces corbeilles de fruits vermeils, pour la troupe joyeuse, c'était comme les *brandes* pleines de nos vigneron par un beau jour d'octobre. Elles allaient verser leur précieux chargement chez Mozila, leur chef; sur la place, un tas déjà respectable de makagnes provenant d'autres villages parlait d'abondance et de libations prochaines. Tels les contribuables dans les corridors des préfectures allant acquitter leur mandat d'impôt!

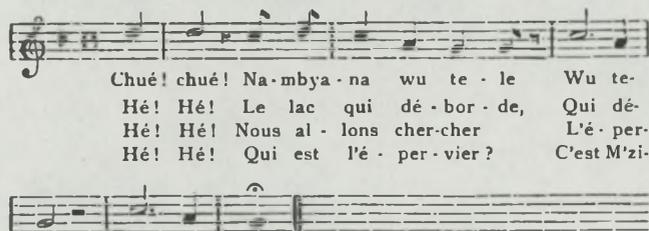
Et voici les paroles qu'elles chantaient sur un air joyeux quoique monotone :

Nous cherchons l'épervier qui est dans le ciel... Qui est l'épervier ? C'est Mozila ! c'est Mozila !

Quelle gloire pour le jeune chef (lequel par parenthèse était aussi pauvre que le dernier de ses sujets) de s'entendre comparer à cet oiseau mythique qui demeure dans le ciel et qui, au dire des natifs, est le porteur de la foudre ¹ ! Pour un jour le voilà devenu un « foudre de guerre », cet innocent et placide jeune homme.

J'ai noté la mélodie de ce chant de gloire qui dut remuer sensiblement le cœur de Mozila. La voici :

SOLI. TURRI.



Chué! chué! Na-mbya-na wu te-le Wu te-
Hé! Hé! Le lac qui dé-bor-de, Qui dé-
Hé! Hé! Nous al-lons cher-cher L'é-per-
Hé! Hé! Qui est l'é-per-vier? C'est M'zi-

le! Wu te-le!
borde! Qui dé-borde!!
vier Qui est au ciel...
la! C'est M'zi-la!

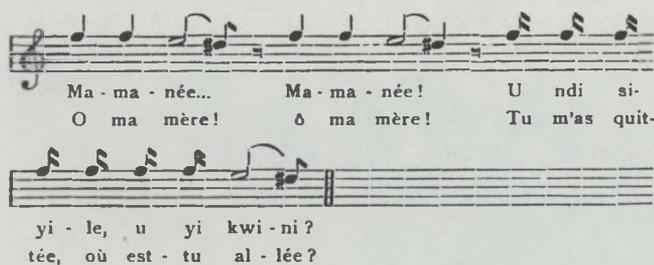
Ces chants des porteurs (ou des porteuses) ne s'exécutent pas seulement quand on a l'âme heureuse à la perspective de s'acquitter du noble devoir de l'impôt. Les refrains des amies de la nouvelle mariée, quand elles vont lui faire cadeau de cruches de bière, rentrent dans la même catégorie.

¹ Voir *Les Ba-Ronga*, sixième partie.

On appellerait aussi de ce nom (*tinsimo ta psiruala*) les mélopées gutturales que font entendre tous les jours les travailleurs déchargeant les bateaux à vapeur sur la plage de Lourenço-Marques. C'est un spectacle à voir que ces indigènes, vêtus de sacs, s'acharnant, vingt ou trente à la fois, autour d'une lourde pièce de machine destinée aux mines d'or de Johannesburg et qu'il s'agit d'aller déposer dans les magasins de la douane. Pour se donner du courage ils *grondent* sourdement des chants appropriés : arrivés à une certaine syllabe où se trouve un *h* fortement aspiré et qu'ils attaquent avec une vigueur particulière, les voilà qui font tous ensemble un effort musculaire puissant, soulèvent et mettent sur leurs épaules la charge énorme sous laquelle on les voit vaciller. Si le coup manque et que l'objet tombe, ils sautent de côté avec une habileté de chats pour éviter d'être écrasés. Il y a souvent avec eux un artiste soliste, un *mousimi*, qui ne porte rien du tout. Son travail consiste à entonner les refrains, à stimuler les manœuvres, à leur communiquer par le geste, par la voix, par des mélodies bien rythmées l'ensemble nécessaire pour le transport des grosses pièces. On le paie bien et il ne fatigue que sa voix : application nouvelle et pratique de l'art de Hændel, et preuve de plus du sens musical de la tribu des Ba-Ronga !

VII. *Les chants de deuil.*

Si les Ba-Ronga paient plus gentiment que nous l'impôt à leurs chefs, il est un autre tribut universel auquel ils se soumettent avec moins de courage et de bonne volonté : c'est le tribut envers la mort. Une étude même superficielle de leurs coutumes mortuaires nous révèle leur horreur pour cette issue fatale, épouvantable de la vie humaine, au delà de laquelle ils n'entrevoient qu'obscurité et malheur. Leurs cris de deuil glacent le cœur et leurs chants plaintifs près de la tombe des leurs font mal à entendre. Je ne puis oublier les accents déchirants qui soudain partirent du village de notre voisin Hamoude un certain jour du mois d'août 1893, lorsqu'une de ses femmes se noya dans le lac de Rikatla. Jamais, je crois, je n'ai entendu exprimer mieux la résignation douloureuse de l'homme sans espoir plongeant le regard dans ces affreuses ténèbres :



Ma - ma - née... Ma - ma - née! U ndi si-
O ma mère! ô ma mère! Tu m'as quit-

yi - le, u yi kwi - ni ?
tée, où est - tu al - lée ?

criaient des voix de femmes très, très haut.

Si c'est un homme qui a succombé, on lui dira :

Mon père, tu perds ta gloire pour aller où? pour aller où?

Ou bien par une étrange et sauvage réaction contre sa douleur, un des parents du défunt s'écrie, comme un stoïque :

Qu'elle frappe en plein visage, la mort!
Etre mis en déroute, quelle souffrance!

c'est-à-dire : Si la mort nous atteint, que du moins elle nous trouve vaillants!

Hélas! ni les lamentations de la douleur, ni les bravades du stoïcisme n'apportent un baume à ces malheureux!

VIII. *Chants des exorcistes.*

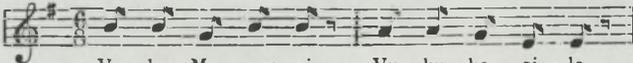
Dès longtemps les sabbats des suppôts de Satan, se sont tus dans notre pays. Mais des cérémonies analogues existent encore chez beaucoup de peuples païens et les Ba-Ronga ont leurs exorcistes, leurs incantations, leur infernal tapage pour expulser les esprits qui se sont emparés de certains individus et les tourmentent. Nous ne saurions entrer ici dans la description détaillée de ces coutumes extrêmement curieuses qui seront exposées ailleurs. (*Les Ba-Ronga*, sixième partie.) Qu'il nous suffise de dire que la musique est le moyen le plus puissant auquel les chasseurs de démons recourent dans leurs rites mystérieux. Cherchant à se

mettre en rapport avec le monde invisible, s'efforçant de subjuguier l'esprit, qui est censé avoir pris possession du malade, ces singuliers guérisseurs chantent : ils lui parlent, le flattent, le supplient sur des airs à la fois sauvages et doux dont les paroles ne manquent point de poésie.

Viens (disent-ils), viens t'ébattre dans la plaine ;
Dehors déjà les oiseaux chantent et jouent.
Viens aussi jouer, ô Esprit !

Voici la mélodie fort caractéristique de cette incantation des exorcistes :

SOLI.



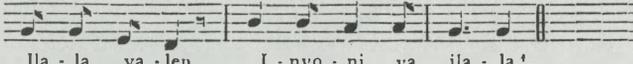
Vu - ka Mu - ngo - ni, Vu - ku ka si - le,
Ré - veil - le - toi, Le jour a lui,

sf TUTTI. SOLI.



I nyo - ni ya jla - la. Jla - la Mu - ngo - ni
De - hors l'oi - seau jou - e. Viens, ô Es - prit,

sf TUTTI.



Jla - la va - len, I - nyo - ni ya jla - la'.
Jou - er aus - si, De - hors l'oi - seau jou - e.

Il faut avoir entendu ce refrain répété des centaines de fois avec des sforzando très particuliers pour sai-

¹ Ce chant est en zoulou, comme d'ailleurs la plupart de ceux des exorcistes. Je le tiens de Spoon et Samuel Toumbène.

sir tout ce qu'il a de pénétrant et de troublant. Qu'un orchestre en fortissimo de tambourins et de crécelles l'accompagne des heures durant, et l'on ne sera pas étonné des effets extraordinaires produits chez le possédé. Sa résistance nerveuse est vaincue, anéantie. Il se lève en proie à une crise violente durant laquelle il crie un nom, le nom de cet esprit qui le tourmente et qui a consenti enfin à se livrer.

Il y a tout un recueil de chants d'exorcisme, et celui que nous avons transcrit ci-dessus s'exécute avec l'accompagnement d'une seconde voix des plus étranges. Il nous a été impossible de la noter jusqu'ici et c'est grand dommage, car elle nous aurait peut-être révélé quelque chose des lois harmoniques de la musique des Ba-Ronga.

IX. *Chants de chasse et chants de guerre.*

Les *bateliers* de Lourenço-Marques possèdent maintes barcaroles qu'ils fredonnent lentement tout en faisant avancer leurs barques sur les eaux de la baie ou le long du fleuve Nkomati. Malheureusement nous n'en possédons point d'authentique ; il y aurait là un sujet d'étude fort curieux, car ces barcaroles sont nombreuses et harmonieuses.

Les *marchands* avaient aussi les leurs, lorsque, aux temps jadis, ils allaient jusque fort loin dans l'intérieur des terres vendre aux tribus lointaines les merveilleux

objets achetés aux blancs¹. Et lorsqu'ils revenaient sains et saufs de leurs longues pérégrinations, on les recevait à la maison avec le chant que voici :

L'esprit malfaisant du désert a sommeillé ! a sommeillé !
Il a sommeillé, jeunes filles !
Amadikéo, dikéo, dikéo, dikéo !

Il a sommeillé et ne leur a donc fait aucun mal ! De là les réjouissances et la jolie exclamation : amadikéo, qui signifie peut-être : quel bonheur !

Les *conteurs* sont plus riches encore en refrains, la plupart du temps très simples, et dont ils émaillent leurs historiettes. Nous aurons l'occasion, dans la suite, de faire connaissance avec quelques-uns de ces petits chants.

Quant aux *chasseurs*, ils célèbrent leurs exploits comme des guerriers, et ce n'est que justice, car il faut du courage pour s'attaquer avec de simples asagaies (armes légères comme on le verra par la planche, p. 61) à des éléphants colériques ou à des lions ombrageux. Voici le seul chant de chasseurs que nous ayons pu recueillir. Il est ancien déjà et provient des districts du nord. (Dans le pays des Baronga les éléphants ont disparu partout, sauf dans le sud, à Mapoute.) Or cet hymne, le plus long, le plus poétique que nous connaissions dans la lyrique de cette tribu, s'exécutait après la mort de l'éléphant. Quand l'énorme bête était étendue, vaincue, trans-

¹ Voir *La tribu et la langue thonga*, p. 22, note, où nous citons l'un de ces chants provenant d'un des clans du nord.

percée, ses meurtriers dansaient sur son cadavre et s'exaltaient en chantant les paroles suivantes :

1^{re} strophe.

Ils s'en vont tous à la suite, les éléphants, les puissants.
Ils vont s'abreuver d'eau.

Refrain.

Allons-y ! Ils vont s'abreuver dans les halliers ! Hourrah !

2^e strophe.

Ecoutez ! on dirait de sourds rugissements dans la forêt.

Refrain.

C'est un grand bruit, c'est le rugissement dans la forêt.
Hourrah !

3^e strophe.

Ce sont les pleurs de l'éléphant mère. C'est lui qui appelle les chasseurs dans les halliers.

Refrain.

Hourrah ! C'est lui qui appelle les chasseurs ! Hourrah !

4^e strophe.

J'indique par là l'éléphant aux oreilles pendantes, celui aux grandes oreilles.

Refrain.

Hourrah ! Celui aux grandes oreilles a passé. Hourrah !

5^e strophe.

Les garçons sont là ; c'est un bruit de couteaux qu'on aiguise sur la place où l'éléphant a été tué.

Refrain.

Hourrah ! C'est un bruit de couteaux qu'on aiguise.
Hourrah !

Voilà certes un morceau d'une mâle et poétique grandeur, décrivant à merveille et avec un beau choix d'expressions, les émotions de la bande courageuse qui a réussi enfin à se procurer les précieuses défenses

¹ Communiqué par Zébédea Mbényane, en 1894

et les chairs plantureuses de l'éléphant. Cet hymne de victoire mérite d'être placé parmi les meilleures productions de la muse des peuples primitifs. Il est digne, à tous égards, de servir d'introduction aux chants patriotiques ou odes guerrières qui sont assurément les plus saisissantes et les plus caractéristiques des compositions musicales de la tribu.



Chasseur noir assis sur un buffle.

Les Ba-Ronga étaient un peuple essentiellement pacifique, ne demandant qu'à récolter en paix le maïs et les arachides qu'ils cultivent dans leurs marais et sur leurs collines. Les exploits des fameuses hordes zouloues, dans le premier quart du siècle, paraissent avoir réveillé chez eux le sentiment guerrier, et de 1830 à 1870 la contrée fut troublée plus d'une fois par des invasions sanglantes suivies de représailles interminables. Zihlahla et Matolo, Machaquène et le Nondouane, Mapoute et les Ba-Ronga du nord furent successivement aux prises les uns avec les autres, sans parler des Souazi qui descendirent maintes fois de

leurs montagnes pour ravager la plaine fertile de Delagoa. Néanmoins quand les blancs, qui surent habilement profiter de ces dissensions intestines, furent devenus les maîtres du pays ronga, la tranquillité se rétablit et chacun en fut enchanté.

Il eût été facile de maintenir cet heureux état de choses ; si les Ba-Ronga se sont révoltés à la fin de l'année 1894, si une guerre meurtrière s'est déchaînée durant plus d'un an et demi, produisant des souffrances sans nombre, c'est absolument contre le gré des indigènes. Ils n'eussent pas demandé mieux que de conserver la paix. Mais lorsqu'ils virent que c'était impossible, ils firent de leur mieux pour sauvegarder ce qu'ils envisageaient comme leurs droits. Et alors leurs chants de guerre retentirent...

Ce n'est pas qu'on les ait composés alors. Non, ils sont très antiques, car chaque petit peuple, dans la contrée, possède dès longtemps son ou ses grands hymnes nationaux qu'on chante dans diverses circonstances : à la mort d'un chef, au couronnement de son successeur, pour implorer du ciel la pluie, bref dans toutes les circonstances solennelles qui exigent le rassemblement de l'armée. Mais, ces refrains-là, on les exécuta avec une ardeur nouvelle lorsqu'il s'agit d'aller à la bataille, de sauver le chef, l'être adoré dans lequel réside la vie même de la nation.

Le premier à se révolter fut Mahazoule, le roi du Nondouane, un jeune ivrogne peu intéressant en lui-même, il faut l'avouer, mais pour lequel le peuple avait néanmoins un grand attachement. Son

armée comptait de 4 à 600 guerriers, et lorsqu'ils étaient réunis, prêts à partir pour le combat, voici ce qu'ils chantaient. Le soliste se précipitant au milieu de leur vaste cercle s'écriait :

Abafo ! les ennemis !

et tous les guerriers de répondre en refrain :

Les voilà ! oui, les voilà !

avec de sauvages exclamations et en frappant la terre de leurs pieds.

SOLO. REFRAIN.

A - ba - fo ! Na - ngou - ya E - e ! E - e !
Les en'ne-mis ! Les voi - là E - é ! E - é !

E - ne - na Ha - a ! Ha - a !
Les voi - là Ha - a ! Ha - a !

Tel est l'antique et grandiose choral¹ avec lequel ils se préparèrent à ce combat nocturne qui eut lieu à Morakouène, au bord du Nkomati, le 28 février 1895, et où un désastre manqua se produire.

Pour soumettre Mahazoule et ses peux, les blancs firent appel à l'armée la plus valeureuse de toutes celle des Ba-Ronga, à l'armée de Mapoute, au sud de la baie. Après s'être longtemps fait prier, elle arriva et campa sur le bord de la mer, de l'autre côté de la baie, droit vis-à-vis de Lourenço-Marques, pas plus

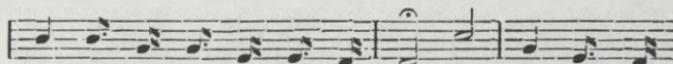
¹ Obtenu de Spoon.

de deux kilomètres en ligne droite. Nous voyions de chez nous cette troupe furieuse et nous entendions ses clameurs. Le gouvernement leur fit cadeau d'un certain nombre de bœufs. Avant même qu'ils eussent atteint l'autre rive, les pauvres animaux étaient déjà transpercés par les assagaies de ces guerriers légèrement vêtus.

J'ai pu me procurer¹ aussi le chant de guerre de Mapoute. Il raconte le couronnement d'un ancien roi qui régnait dans le siècle passé, Mouaï, et il a certainement pour but d'exalter la famille royale et les sentiments de fidélité de l'armée envers son chef. Ce chant est en zoulou, comme d'ailleurs tous les hymnes guerriers et toute la terminologie militaire des Ba-Ronga ; l'un des mots de la première phrase (qa) doit se prononcer avec un claquement caractéristique de la langue.



Lo - ko ku ti qa, Lo - ko ku ti qa, U
A l'au - be du jour, A l'au - be du jour, Qui



be - kwe ngu - ba - ne Mou - a - yi? Mouaï ka Ma - bu -
donc t'a cou - ron - né Mou - a - i? Mouaï de Ma - pou -



du, Mou - yi ka Ma - bu - du, U be - kwe ngu - bane?
tou, Mou - i de Ma - pou - tou, Qui t'a cou - ron - né?

¹ Par Jim Boy, un géant qui appartient à la famille royale du Tembé, laquelle est apparentée à celle de Mapoute.

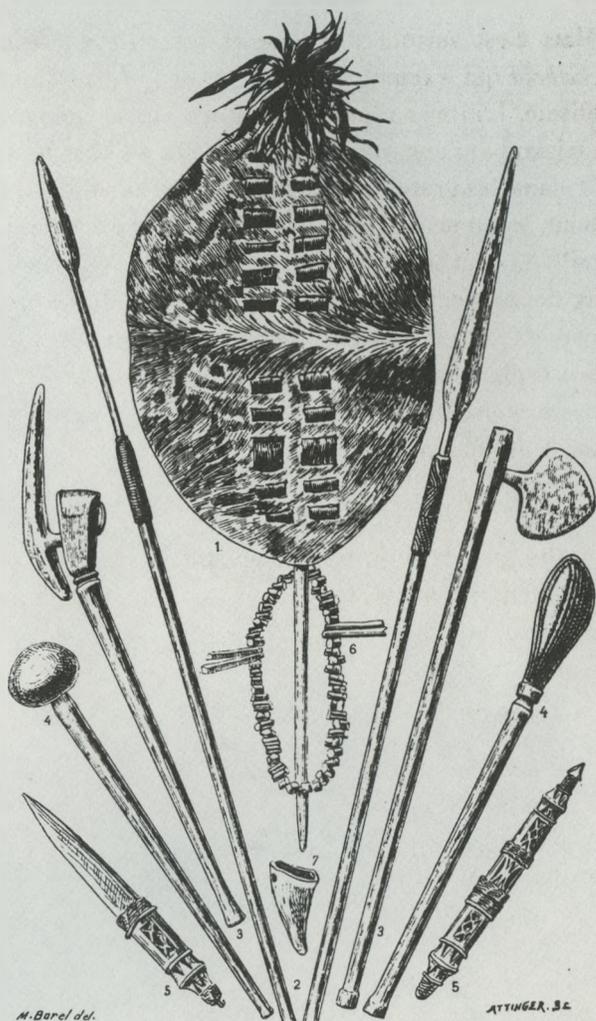
Or ces guerriers de Mapoute qui chantent en un si beau mineur la louange de leurs chefs, ils se laissèrent donner des fusils, à chacun une écharpe blanche en signe de ralliement ; puis, de grand matin, au lieu de passer la baie et de venir combattre, ils détalèrent et retournèrent chez eux, bien loin au sud, laissant les fusils pêle-mêle sur la plage et tous les Européens ébahis ! (5 octobre 1894.)

Mais la plus intéressante des tribus des environs de la ville, c'était sans contredit celle de Zihlahla ou Mpfoumo. Elle avait comme chef un jeune homme de vingt ans tout au plus, Nouamantibyane. Bien que n'ayant guère plus de deux mille guerriers, il était envisagé comme le principal des roitelets de la contrée, cela en vertu de certaines circonstances historiques trop longues à raconter. Ses conseillers ne lui permirent pas de se rendre à l'appel des blancs qui lui demandaient le secours de son armée contre Mahazoule. En refusant cette invitation, il devint, sans le vouloir, l'ennemi du gouvernement. L'effervescence fut énorme dans la contrée, durant les mois de septembre, octobre et novembre 1894. Des foules de gens se rendaient au camp de Nouamantibyane, désirant devenir les sujets de ce jeune et courageux chef.

Alors la gloire de Zihlahla fut grande. Des milliers de voix entonnèrent les chants nationaux de la tribu, celui-ci d'abord :

Zi mtin' ! a ba ze zi ba bona, abantu be zizwe !

Quoi donc ! qu'ils viennent et que nous les voyions, les gens du pays ennemi !



Armes de guerre des Ba-Ronga.

1. Bouclier de peau. — 2. Assagaies, grande et petite. — 3. Hachettes. — 4. Casse-têtes. — 5. Poignard. — 6 et 7. Objets portés par ceux qui ont tué des ennemis.

Mais c'est surtout l'antique et mystérieux refrain du *Sabela* qui excitait les courages et fortifiait le patriotisme. L'armée réunie formait un cercle immense ne laissant qu'une entrée par laquelle le chef pénétrait dans les grandes circonstances ; et il se tenait là debout, comme derrière un rempart vivant. Chaque bataillon, ceux des jeunes, ceux des hommes mûrs, ceux des anciens occupait une place déterminée dans le cercle, et tous étaient armés de leurs boucliers de peaux (voir planche, p. 61) et de leurs assagaies. Soudain le soliste s'élançait dans la vaste enceinte et, d'une voix tonnante, criait :

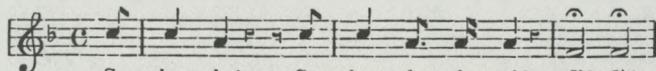
Sabela nkosi, obéis au chef....

Tous les guerriers alors frappaient leur lance contre leur bouclier, produisant ainsi un bruit sec représenté dans ce chant par la syllabe : *Ji, ji!* et ils répondaient :

Oui nous irons passer le grand fleuve du chef,

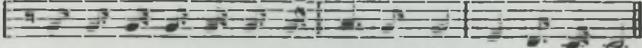
parole mystérieuse, comme celles des initiations ou des serments. Quel est ce fleuve ? Est-ce celui qui les sépare du territoire ennemi ? Ne serait-ce point plutôt le fleuve de la mort que le chef les engage à traverser et auquel ils iront sans broncher, pour sauver leur roi ?

SOLO.



Sa - be - la ! Sa - be - la nko - si ! Ji ! Ji !
O - bé - is ! O - bé - is au chef ! Ji ! Ji !

REFRAIN.



Si ya ku we-la mu-la - mbu m'ku-lu wa ka Nko-si.
Oui nous i-rons pas-ser le fleuve im-mense, le fleuve du chef !



C'est là un admirable chant du drapeau¹, et quel effet grandiose devaient produire ces milliers de voix

¹ Obtenu de Foulichei et de Tobane. On pourrait aussi traduire autrement : « Consens à être notre chef » ou : « Réponds-nous favorablement, ô chef ! » C'est même la signification probable du solo. (Voir *Les Ba-Ronga*. Cérémonie du couronnement. Troisième partie.)

puissantes, ce cercle de guerriers tout armés, animés par un souffle de pur patriotisme !...

Or ils ont passé le fleuve de la mort ! Beaucoup ont été transpercés par les balles ; un plus grand nombre périrent de faim et de misère, car ils durent quitter leur pays, s'enfuir loin dans l'intérieur, dans le pays de Khocène, sous la protection du grand Goungounyana, lequel favorisait la révolte sous main. Les revers les atteignirent. A la bataille de Magoulé (septembre 1895), les troupes blanches eurent le dessus dans un engagement important. Enfin Goungounyana livra au gouvernement le courageux jeune chef qui avait tenu bon pendant plus d'une année. Il fut fait prisonnier, mis à bord d'un vaisseau de guerre, envoyé à Lisbonne, puis déporté aux îles du cap Vert, où il se trouve encore aujourd'hui, loin des siens, loin de son pays, dans le triste exil.

Et alors — après qu'il eut été capturé — quelqu'un, un inconnu, composa une *complainte* sur son sort. Elle était si belle, si actuelle, qu'immédiatement elle se répandit d'un bout à l'autre du pays. Sur les quais de Lourenço-Marques, où des centaines d'indigènes travaillent au déchargement des bateaux à vapeur, on n'entendait plus d'autre mélodie. Les voix étaient rudes parfois. Quelques-uns, sans doute, la chantaient pour se moquer, la complainte de Nouamantibyane, la complainte de l'enfant, car c'est si étrange le cœur d'un noir. Il peut rire et pleurer tout à la fois. Pour moi cette complainte, née en janvier 1896 sur les bords de l'océan Indien, c'est le

chant de Jeuill d'une nation qui a compris instinctivement qu'elle est décapitée.

La voici dans sa simplicité :

C'est l'enfant ! c'est l'enfant qu'ils ont tué, Nouamantibyane !

Sur ce refrain se détachent des récitatifs en solo. Quelqu'un raconte les péripéties de ce drame où « Ndoumakazoulou, » celui qui était célèbre jusqu'au pays des Zoulous, le jeune chef, s'enfuit à travers le désert, luttant toujours, jusqu'à ce qu'enfin il fut fait prisonnier.

REFRAIN.

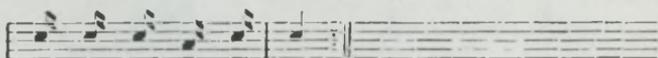


Hi nwa - nao, Hi nwa-na ba dle - le, Nwa-
C'est l'en - fant, L'enfant qu'ils ont tu - é, Noua-

FIN. RÉCITATIF.



ma - nti-byane.	Ndu - ma - ka - zu - lu !	A tu -
ma - nti-byane.	C'est le glo - ri - eux !	Il a
	C'est le glo - ri - eux !	Il s'est
	C'est le glo - ri - eux !	Il fut



tu - ma a ya Kho - sen.
lut - té con - tre les blancs.
en - fui jus - qu'à Kho - cène.
sai - si et dé - por - té, etc.

Est-ce qu'on chante encore la complainte de Nouamantibyane, au pays des Ba-Ronga ? Les enfants oublient vite leurs plus grandes douleurs, et les noirs

sont des enfants. D'ailleurs les temps changent. Les blancs affluent. La vie nationale perd son éclat de jadis. Les chants de guerre ont peut-être retenti pour la dernière fois. Une ère nouvelle s'ouvre, et que de questions qui se posent !

Mais si les hymnes guerriers, à la fois sauvages et mélancoliques, doivent se taire à jamais, dans la contrée de Delagoa, il est une chose qui ne mourra point : ce sont les contes des Ba-Ronga.



SECONDE PARTIE

Les contes des Ba-Ronga.