

Nord Cameroun
MUSIQUE DES OULDÉMÉ
Au rythme des saisons



North Cameroon
MUSIC OF THE OULDEME
To the rhythm of the seasons

1. & 2. Flûtes / flutes *tālákway* – 3. & 4. Flûtes / flutes *dènènà*
5. Chant de meule / milling song – 6. Harpe / harp *kwērēndà*
7. *Wālāmātáyà* (musique de fête / feastday music)
8. Flûtes / flutes *āmbélēj gwàrà*
9. & 10. Harpe / harp *kwērēndà*
11. & 12. Flûtes / flutes *áziwili*
13. Chant de meule / milling song
14. & 15. & 16. Flûtes / flutes *ázièlēj*
17. Flûtes / flutes *tālákway*



Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements effectués dans les villages Ouldémé et Gwendélé entre février 1995 et février 2000. Enregistrements, photographies, **Nathalie Fernando-Marandola** et **Fabrice Marandola**. Notice, **Nathalie Fernando-Marandola**. Traduction des termes vernaculaires, **Henriette Fadi** et **Charles Elkweré**. Traduction anglaise, **Frank Kane**. Illustration de couverture, **Françoise Gründ**. Prémastérisation, **Frédéric Marin / Cinram**. Réalisation, **Pierre Bois**. © et © 2002 MCM. *Ces enregistrements ont été réalisés grâce au concours du Lacito-CNRS, de la Société Française d'Ethnomusicologie, du Ministère de la Culture et du Ministère de la Recherche Scientifique et Technique du Cameroun, que nous remercions chaleureusement. Notre reconnaissance va également à Véronique de Colombel et Henry Tourneux. Ce disque est dédié à tous les musiciens qui, avec beaucoup de talent et de patience, nous ont énormément appris sur leur culture.*

INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (dir. Chérif Khaznadar).

Nord-Cameroun MUSIQUE DES OULDÉMÉ Au rythme des saisons

Dès que l'on s'éloigne de Maroua – capitale de la province de l'Extrême-Nord du Cameroun – et que l'on s'engage sur la route qui conduit vers le nord à Mora, on se heurte rapidement à des montagnes qui se dressent de part et d'autre de la voie. Ce paysage majestueux et imposant semble ignorer toute vie humaine : des blocs de granit noir dont certains sont dangereusement instables et menacent de dévaler la pente à tout moment, contrastent avec la végétation tantôt verdoyante en saison des pluies, tantôt jaunie par les rayons d'un soleil qui la brûle en saison sèche ; l'ampleur des dénivelés découragerait quiconque aurait l'idée de s'y aventurer. Pourtant, en approchant des piémonts,

Population de plus de 9.000 âmes, les Ouldémé vivent dans la partie nord-est des Monts Mandara, véritable forteresse naturelle dont la partie occidentale se prolonge au Nigeria. Au cœur d'une végétation sahélo-soudanaise, cet ensemble montagneux, constitué de différents sommets, de plateaux intérieurs et de plaines, abrite une mosaïque de petites ethnies ; chacun des seize massifs – dont les plus grands ne dépassent pas une trentaine de kilomètres carrés – héberge seulement un ou deux groupes ethniques différents. Ces communautés animistes sont bien souvent identifiées sous l'appellation commune de *Kirdi*,

on aperçoit, discrètement fondus dans le paysage, des groupes de petites cases rondes agglutinées, reliées entre elles par des sentes à peine assez larges pour y marcher sans pouvoir se croiser ; quelques rares ruisseaux permanents serpentent dans la montagne pour rejoindre la plaine ou les plateaux qui séparent chaque sommet. En avançant encore davantage, des voix nous parviennent ; du haut de la montagne certains interpellent leurs frères restés en contrebas, l'écho de leur voix se perdant dans les airs... La vie grouille : hommes, femmes, enfants circulent habilement entre les pierres et les tiges de mil, escaladant rapidement les terrasses ; tous ont su apprivoiser la montagne.

terme fouldé dont la signification, “païen” ou “non croyant”, renvoie à l'ancienne opposition entre les conquérants peuls islamisés et les populations montagnardes autochtones. La connotation péjorative de ce terme a toujours été mal acceptée par ces dernières, toutes bien conscientes de détenir des croyances religieuses fortes ; elles lui préfèrent l'appellation plus poétique de “peuple de la montagne”, marquant ainsi leur attachement aux pierres et rochers qui forment leur cadre de vie, si hostile soit-il.

Bien qu'elles constituent un ensemble homogène et partagent un certain nombre de

points communs, ces populations se distinguent chacune par une langue et des coutumes qui leur sont propres. En effet, si l'ensemble des langues dépend du groupe tchadique, on ne compte pas moins de vingt idiomes différents ; par ailleurs, si les matières premières dont ces peuples disposent sont d'essence commune et donnent lieu à la confection d'objets matériels similaires, chaque groupe a entretenu – consciemment ou inconsciemment – des différences plus ou moins sensibles et visibles dans le traitement et l'usage de ces objets. Cette particularité est vérifiable dans l'ensemble de la province de l'Extrême-Nord, territoire particulièrement riche puisque étant de nos jours au carrefour de nombreuses cultures.

Suite à la constitution des grands royaumes du Mandara, du Kanem, du Bornou ou encore du Baguirmi, la partie septentrionale du Cameroun a subi au cours des siècles plusieurs conflits ayant entraîné des bouleversements considérables au sein des populations. De nombreuses vagues de migrations successives ont provoqué la formation d'un paysage géopolitique relativement instable durant plusieurs siècles. L'islamisation de la partie nord du Cameroun s'est effectuée avec violence et a repoussé nombre de petites unités de peuplement résidant dans la plaine à se réfugier en piémont ou au creux de la montagne. Si l'histoire de cette région nous est mal connue en raison du manque d'archives antérieures au XVIII^e siècle, Alain Beauvilain note que la plupart des migrations seraient

venues du nord ou du nord-ouest. Le territoire du Sahel dans la région du Lac Tchad était en effet zone de passage, aussi bien du riche commerce transsaharien que du pèlerinage vers la Mecque. Des populations nomades composées de pasteurs du désert, tels que les Foulbés, côtoyaient ainsi des populations déjà sédentarisées avec lesquelles elles négociaient le passage de leurs bêtes. Beauvilain note également qu'on peut distinguer au sein de chaque ethnie des groupes issus de diverses régions, ayant parfois suivi des trajectoires inverses. Afin de comprendre l'histoire du peuplement des Monts Mandara, il faut en effet s'intéresser aux mouvements migratoires de chaque clan dont on retrouve des ressortissants au sein de plusieurs ethnies différentes. Bien que ce travail demeure difficile à réaliser, non seulement en raison de la multitude des mouvements, mais également à cause du changement fréquent de patronyme de certains clans, on peut pour l'heure considérer chaque ethnie comme culturellement homogène dans la mesure où les migrants se sont toujours assimilés à des populations déjà en place et en ont respecté les croyances et traditions.

Les Ouldémé font partie des populations les plus densément peuplées : Antoinette Hallaire, géographe, avance dans les années 80 le chiffre de 193 habitants au km², sur un territoire qui ne dépasse pas 34 km² de superficie. Leur communauté s'étend principalement sur un seul massif mais également sur deux plateaux intérieurs et, au sud, sur une petite

partie de la plaine qui les sépare de l'ethnie Mada. Ils sont également entourés d'autres communautés d'envergure similaire comme les Mouktélé (au sud-ouest), les Podokwo (au nord-ouest) les Vamé et Mbrémé (au nord), les Ourzo (au nord-est) et les Mouyang (au sud-est), populations dont ils connaissent bien le répertoire musical. À l'instar de tous les peuples montagnards, les Ouldémé vivent essentiellement de la culture du mil et de l'élevage de petit bétail et complètent parfois leurs revenus grâce à la culture du coton qui s'est développée plus récemment.

En langue vernaculaire, Ouldémé se dit *wàkàm* ; ce terme contient deux composantes dont la première "*wàzè*" renvoie à "village" tandis que la seconde, "*kàm*", correspond au chiffre "cinq". L'histoire suppose que l'ensemble du nom fait référence aux cinq hameaux les plus anciens situés sur la montagne de Sama et habités exclusivement par des descendants d'Agəjavərnda, chef traditionnel considéré comme l'ancêtre fondateur de l'ethnie. Toute l'histoire de ce peuple semble débiter dans les mémoires à partir de l'arrivée de ce héros. Sur la base des généalogies réalisées par Véronique de Colombel, sa présence est estimée remonter au début du XVII^e siècle. La légende raconte qu'il serait venu du Mandara – composé à cette date de populations Sao et Maya – et qu'il aurait été poussé à émigrer suite à la violente attaque menée contre ce royaume par l'empire du Bornou en 1595. On prête à ce héros une naissance et des dons

extraordinaires : ses talents magiques lui auraient permis de détourner le pouvoir à son avantage en imposant ses propres pierres de pluie. En effet, celui qui détient ces pierres devient alors "maître de la pluie" et centralise ainsi un pouvoir considérable au sein d'une population dont la survie dépend essentiellement de la qualité des récoltes. L'aura naturelle d'Agəjavərnda aurait donc fini par l'imposer au sein de la communauté sans aucune violence, bien qu'il semble malgré tout s'être débarrassé d'une partie des clans autochtones en les "*jetant dans un trou de la montagne*" pour faire place à sa propre dynastie. Celle-ci s'est en grande partie développée à partir du village de Sama et représente désormais environ deux tiers de la population, le tiers restant étant composé d'autres clans parmi lesquels on retrouve les trois clans fondateurs qu'Agəjavərnda aurait rencontrés à son arrivée : les clans Macabayam – le plus ancien, considéré par tous comme autochtone –, Mawəre ainsi que le clan Meḡelen, aujourd'hui en voie de disparition.

Cohabitant harmonieusement avec les Ouldémé, les Gwendélé sont semble-t-il arrivés les derniers sur le massif Ouldémé, et forment une population bien inférieure en nombre (moins d'un millier d'individus). Si au début de leur présence, ils ont conservé leur langue et leurs coutumes – alors identiques à celle des Vamé et Mbrémé –, ils ont peu à peu adopté les traditions et les croyances ouldémé. Cependant, il n'existe toujours pas d'intercompréhension

entre les deux langues malgré les nombreux mariages mixtes qui lient les deux communautés depuis de nombreuses années. De nos jours les Gwendélé assurent le travail de la forge qui n'est plus pratiqué par les Ouldémé. Tous les peuples de la montagne s'accordent à reconnaître que les Ouldémé sont demeurés particulièrement attachés à leurs coutumes et traditions. Ils migrent peu et seules les femmes, dans cette société patrilinéaire et patriarcale, s'éloignent du village pour se marier. Peuple de montagne, les Ouldémé vivent en véritable osmose avec leur milieu naturel et leur vie tant spirituelle que matérielle est conditionnée par le cycle végétal.

Depuis des siècles, les flancs de la montagne sont aménagés en terrasses pour accueillir la culture du mil. Les plantations ainsi disposées requièrent un soin constant et imposent un travail pénible à la communauté entière ; durant la saison des pluies, hommes et femmes travaillent intensément dans les champs ou entretiennent soigneusement, au cours de la saison sèche, les bordures de pierres ou de tiges de mil aménagées sur le pourtour des terrasses de manière à mieux retenir l'eau. Patiemment, les hommes introduisent des graines dans la moindre faille de la roche de façon à la faire céder pour bénéficier à terme de quelques centimètres de plus à cultiver. La bataille contre l'aridité naturelle des sols est ainsi constante.

Depuis des siècles encore, les femmes serpentent entre les roches noires en transportant,

juchées sur leur tête, de lourdes jarres en terre cuite débordant d'une eau indispensable aux activités quotidiennes. La saison sèche avançant, les puits naturels présents au creux de la montagne s'assèchent et plus long encore est le chemin qui mène à la source de vie.

C'est entre les entailles laissées par le chaos inextricable de roches que les Ouldémé construisent leurs *saré*. Selon l'ampleur de la famille, cette habitation familiale offre une structure plus ou moins complexe et comprend un nombre variable de petites cases rondes. Celles-ci sont disposées en cercles et reliées entre elles par un mur d'enceinte en pierres sèches. Leurs murs d'argile soutiennent un toit pointu recouvert de tiges de mil puis de chaume. À l'intérieur du *saré* familial, la distribution des cases est parfaitement organisée : chaque membre de la famille possède sa propre chambre ; les femmes disposent également d'une cuisine personnelle où elles entreposent une partie du mil qui sert à la confection des repas quotidiens durant la saison sèche. Une meule dormante faisant face au mur leur permet de broyer les grains de mil pour obtenir la farine nécessaire à la confection de la boule quotidienne ; accompagnée de toutes sortes de sauces, cette boule est servie aux deux repas qui rythment la journée. Les différents greniers sont placés au centre de la cour intérieure, à l'abri des regards et de la chaleur ; ceux des hommes contiennent, d'une part, le mil destiné à faire la "soudure" durant la saison des pluies jusqu'aux prochaines récoltes,

d'autre part la récolte d'arachides. Les femmes, quant à elles, remplissent leurs greniers du produit de leur cueillette : feuilles séchées et graines de différentes qualités (essentiellement haricot, sésame et oseille de Guinée) ou encore de légumes tels que le gombo ou la courge. En outre, chaque *sarè* dispose, à l'entrée, d'une

case plus grande, le *lālā*, destinée à recevoir les amis ou visiteurs. Enfin, sur les pourtours extérieurs de la concession sont construits des enclos à bestiaux ; d'autres clôtures en pierre, disposées sur le plat de la roche, accueillent les épis de mil qui devront sécher avant la période des battages.

Au rythme des saisons

Chaque arbre, chaque pierre, chaque mare, est susceptible de contenir l'esprit d'un ancêtre disparu. La montagne regorge de lieux renfermant les esprits de la brousse, de l'eau et des rochers, pour lesquels sont offerts de nombreux sacrifices. Tout autant que les pratiques religieuses, l'organisation musicale prouve quotidiennement l'attachement des Ouldémé à leur milieu naturel : à chaque étape de la culture du mil correspond une formation instrumentale spécifique.

Deux grandes fêtes marquent les saisons qui divisent l'année. La première, *wālāmātáyà*, a lieu en saison sèche, quelques jours après la nouvelle lune du mois de *mādzālā* ("rhume") – généralement au début du mois de février. Cette fête clôt les battages et annonce l'arrivée du temps nouveau. Des murs de cases nouvelles sont apparus icis ou là, les dernières couvertures des toits sont en passe d'être achevées ; c'est la période des mariages. Les femmes chantent et dansent accompagnées des tambours *dēwādēwə* et *gwāndārəyà* pour faire honneur aux nouvelles élues. Plusieurs

jours de fêtes vont ainsi se succéder. Le rhume qui souille la montagne menace ; les prêtres pratiquent un sacrifice visant à chasser les mauvais esprits de la brousse responsables de ces bronchites qui peuvent entraîner la mort. Durant la cérémonie, un petit tambour cylindrique dont la peau n'est pas rasée – *ātīm ī mādzālā* – est symboliquement frappé avec une brindille ; une fois ce brin d'herbe jeté en l'air, l'esprit néfaste s'est éloigné, le tambour est alors rangé jusqu'à l'année suivante.

Quelques temps plus tard, les jeunes hommes demeurés célibataires après *wālāmātáyà* sortent les flûtes *āmbēlēj gwārà* pour chanter leur complainte : *"Bientôt les gens vont aller travailler aux champs, et moi, comment vais-je faire si je suis célibataire ? Qui va me préparer à manger ? Quelle est la femme qui va s'occuper de moi ?"*

Du mois de mars au mois d'avril, la chaleur devient de jour en jour plus insupportable. La saison sèche qui se poursuit commence à peser lourdement sur les réserves de mil qui s'amenuisent peu à peu : tout le monde observe prudemment une période de diète ; les femmes

abritées à la fraîcheur du *saré* confectionnent diverses poteries et les forgerons Gwendélé se mettent à l'ouvrage pour fabriquer faucilles, houes et couteaux qu'ils vendront bientôt sur les marchés car, dans quelques temps, les terres devront être débroussaillées pour accueillir les nouvelles semences. Cette phase de préparation des champs précédant le début de la saison pluvieuse, correspond symboliquement à la période des fiançailles.

Si la pluie tarde à venir, des sacrifices propitiatoires sont effectués chez le maître de la pluie. Ce dernier, bien qu'issu de la dynastie d'Agajavərnda, fera nécessairement appel, pour les différents rituels qu'il aura à exécuter tout au long de l'année, aux prêtres des trois clans fondateurs. Même si le maître de la pluie dirige les opérations, son pouvoir s'arrête à celui des pierres dont il a la garde, car seuls les prêtres peuvent communiquer avec les esprits de l'au-delà et sont à même d'attirer la bienveillance des ancêtres. Les joueurs des flûtes *ázíwili* seront également présents durant ces cérémonies puisque leurs instruments sont liés à l'arrivée des pluies ainsi qu'à la période des semailles.

Dès que les premières gouttes tombent et que les précipitations deviennent régulières, les Ouldémé – toujours sur décision du chef de la pluie – commencent à semer le mil et un peu de haricot. Auparavant, les prêtres et les aînés des lignages auront accompli les sacrifices dus une fois encore aux esprits de la brousse, qu'il faudra de nouveau honorer à l'heure de la récolte et du battage.

Les jeunes filles accompagnent leur fiancé qui travaillent déjà dans les champs de leur future belle famille. Durant les courts moments de repos dont elles disposent, les plus habiles jouent des flûtes *ázèlèŋ* auxquelles répondent les flûtes *tālákway* des hommes. En même temps que l'amour grandit entre les jeunes gens, ces flûtes favorisent symboliquement la maturation de l'épi de mil.

Le rythme du travail des champs, intense durant les premières semaines en raison des différents binages et sarclages successifs, commence à ralentir. Bientôt, on pourra goûter le mil mûr et frais qui recouvre les champs. La date des récoltes approche ; il faudra laisser les flûtes *ázèlèŋ* dès que les premiers épis tomberont sous les coups de houe pour se préparer à célébrer *dáfàbərə*. De nouveau, les flûtes *tālákway* accompagnées de chants et de danses interviendront et clôtureront cette fois le cycle du mil : au moment où les derniers épis de mil auront été entreposés dans les enclos de séchage, l'usage des *tālákway* sera totalement prohibé.

Apparaissent alors les flûtes *dènènà* et la harpe *kwērəndə*. Les premières ont été copiées à partir du modèle des *títjék ga xáf*, fabriquées et utilisées par les Mouyang. Chez ces derniers, elles rythment le pas des hommes qui transportent les épis de mil récemment coupés des champs jusqu'au village. Quant à la harpe, elle est omniprésente ; elle accompagne fréquemment le geste du battage et résonnera durant toute la saison sèche, notamment au cours des marchés

hebdomadaires qui réunissent les villages des communautés alentours.

Lors des soirées les plus froides, on apprécie le feu vif autour duquel on se réunit pour terminer calmement la journée ; de nombreux petits foyers s'allument les uns après les autres et les conversations s'animent. Certains échangeront des palabres si longs que, l'alcool aidant, ils s'assoupiront certainement avant d'avoir fini ; d'autres encore raconteront des histoires ou chanteront – toujours entraînés par le son de la harpe.

Le temps de la construction des nouvelles cases est revenu ; il faut réparer les toits endommagés par les fortes pluies ou effectuer de menus travaux domestiques. Pourvu qu'une femme accouche en cette période et

elle sera fêtée comme une véritable reine ! Une naissance intervenant à cette époque de l'année est en effet considérée comme un présage bénéfique ; pour cela, il aura fallu que l'enfant soit conçu quelques semaines seulement après le mariage, juste au moment des premières semailles. *Wālāmātáyà* approche et un nouveau cycle s'annonce...

La symbolique qui lie l'homme et la nature demeure si forte, que celui-ci peut difficilement imaginer vivre ailleurs, en ville par exemple, où tout n'est que bruit et agitation et – surtout – où l'homme semble ignorer ce qu'il doit à la nature et aux esprits qui l'animent. Ainsi, au sein d'un univers qui semble si rude, naît une subtile alliance entre la musique et le cycle de la culture du mil.

La musique oudémé

Contrairement à nombre de peuples d'Afrique noire, les Ouldémé ne possèdent que peu de membranophones ; ils en utilisent deux types : un tambour cylindrique, *gwān-dāràyà*, l'autre à tension variable, *déwádēwā*. Parmi les idiophones, on compte des hochets en calebasse (*kwátsá kwátsáyà*), des hochets multiples de chevilles (*àkàkàtsà*), des sœurs (*hwālēhāndzēr*) ainsi que des grelots. Enfin, la harpe pentacorde *kwērāndā* est l'unique cordophone que possèdent les Ouldémé. En revanche, la multitude de leurs ensembles de flûtes constitue une véritable richesse instrumentale. Ceux-ci offrent en effet une palette de

timbres peu commune grâce à la diversité de leur facture et des matériaux qui entrent dans leur confection : les *āmbélēj gwārā* en argile ou les *tālākway* en écorce possèdent des trous de jeu ; les *āzèlēj* en roseau ou encore les *āzi-wīlī* en bambou ne permettent d'émettre chacune qu'un seul son et doivent être réunies en nombre afin de produire une polyphonie. La complexité des musiques Ouldémé ne réside pas dans l'élaboration de polyrythmies complexes, comme en Centrafrique, mais plutôt dans l'enchevêtrement des timbres et des hauteurs. La voix se mêle subtilement au jeu instrumental et les deux timbres se complètent

ainsi harmonieusement pour créer un type de hoquet que l'on ne rencontre que rarement dans le monde. Les contrepoints sont riches et virtuoses ; les échelles parfois étranges et les sonorités rugueuses.

Les formes musicales sont identiques à celles que l'on rencontre dans toute l'Afrique subsaharienne. Il s'agit de musiques cycliques fondées sur un principe d'ostinato à variations, un certain nombre d'éléments mélodico-rythmiques revenant à intervalles réguliers de façon plus ou moins modifiée, sans que cela n'altère l'identité de la pièce. Ce processus de construction est proche de celui mis en œuvre dans les musiques de jazz où, à partir d'une grille qui est commune à l'ensemble des musiciens, chacun puise dans un stock de variations possibles. En réalité, le musicien fait appel à des références mentales de différentes natures : la "grille", qui peut se résumer à une épure instrumentale et qui constitue une première forme de référence mentale, est sous-tendue par une monodie vocale. L'ensemble du patrimoine musical est en effet formé d'un certain nombre de chants qui sont ou non adaptés pour des formations instrumentales. Cela implique qu'à chaque pièce instrumentale correspond une version vocale. Ce chant constitue dès lors une seconde forme de référence mentale ; s'il est connu de tous, il n'est pas toujours verbalisé et demeure donc implicite malgré le rôle fondamental qu'il détient. C'est lui en effet que l'on compose en premier et qui, par le profil tonal des mots qui le cons-

tituent, induit le mouvement mélodique – les langues d'Afrique centrale étant des langues à tons, le contour mélodique du chant doit nécessairement suivre le profil tonal de la langue afin que le texte demeure intelligible. C'est encore le chant qui, le plus souvent, sert de vecteur au cours de l'apprentissage et lors de la transmission du patrimoine musical ; enfin, il sert de dénominateur commun lorsqu'une même pièce est adaptée pour différentes formations instrumentales et permet ainsi aux membres de la communauté de se repérer lorsque ces différentes adaptations mettent en jeu des réalisations acoustiquement très dissemblables.

Ce chant se glisse implicitement à travers le jeu instrumental de différentes façons : si dans un cadre monodique, le principe demeure élémentaire puisqu'il s'agit simplement de le reproduire, le procédé se complexifie lorsque la monodie de référence doit conduire à une élaboration polyphonique ; cette monodie vocale originelle investit alors la polyphonie de diverses manières. Dans les polyphonies en hoquet instrumental (cf. les pièces jouées avec les flûtes *áziwili*), elle est le plus souvent répartie entre toutes les voix à travers lesquelles elle apparaît en filigrane. Pour ce qui est des polyphonies en contrepoint ou hoquet voco-instrumental (cf. par exemple les pièces exécutées avec les flûtes *tálákway* ou encore celles produites par les flûtes *ázèlèy*), il arrive que le chant ne sous-tende qu'une seule des voix de la polyphonie instru-

mentale et que les autres voix lui fournissent un support “harmonique”, élaboré spécifiquement pour chaque pièce.

Les échelles utilisées par les Ouldémé sont pentatoniques ; elles présentent cependant des phénomènes particuliers : ainsi, les échelles admettent parfois en leur sein des intervalles de quarts augmentées en raison du principe appliqué à l'accordage de nombreux instruments ; celui-ci consiste à ajuster quatre degrés contigus sur des intervalles successifs de “seconde majeure”. Par ailleurs, il semble que les musiciens apprécient particulièrement la présence de frottements ; il arrive fréquemment qu'au sein d'une polyphonie, un même degré ne soit pas nécessai-

rement reproduit à l'identique, dans le même registre, ou à l'octave, dans d'autres registres, ce qui provoque la présence de demi-tons “harmoniques”. Les phénomènes de mutations sont nombreux : par exemple, une pièce peut indifféremment être exécutée selon différentes configurations scalaires, de même qu'un chant est susceptible de subir – en raison de la mobilité naturelle de la voix – des modifications d'intervalles en cours de jeu (*do-ré-mi-sol-la* peut prendre la place de *do-ré-fa-sol-la*) ; enfin, lorsque l'ambitus le permet, l'échelle peut ne pas être reproduite d'une octave à l'autre suivant la même configuration scalaire, ce qui est le cas des flûtes *ázèlèŋ*.

Les pièces

L'ensemble du patrimoine musical ouldémé demeure particulièrement vivant ; s'il repose sur des pièces qui se transmettent oralement depuis plusieurs générations – sans qu'il soit réellement possible de dater leur origine – il inclut régulièrement, et de façon plus ou moins temporaire, de nouvelles compositions créées le plus souvent par les harpistes. Ces derniers bénéficient en effet d'une liberté plus grande puisque leur instrument est tout particulièrement lié à la séduction ou au divertissement et ne véhicule pas, de ce fait, une symbolique similaire à celle des autres instruments. Par ailleurs, les frontières entre les communautés sont particulièrement perméa-

bles et le répertoire circule facilement ; ainsi, il arrive souvent que des pièces soient empruntées aux ethnies voisines et intégrées au répertoire habituel. Lors de cet emprunt, les pièces perdent le caractère symbolique qu'elles possédaient dans leur culture d'origine pour intégrer un nouveau cadre fonctionnel. De même, si l'usage des instruments correspond à des périodes strictes du calendrier agraire, il n'en va pas de même des pièces, qui sont assez facilement adaptées d'une formation à une autre. Par ce biais, les Ouldémé enrichissent leur patrimoine musical et détournent habilement les interdits imposés par le calendrier agraire.

Les pièces qui figurent dans ce disque sont présentées de façon à permettre à l'auditeur de suivre l'évolution chronologique de l'année musicale qui se déroule, comme on l'a souligné plus haut, en fonction du cycle agraire. On notera cependant l'absence des musiques de deuil qu'il n'est pas autorisé d'enregistrer.

Plages 1, 2 et 17 : flûtes tālākwāy

Ces trois flûtes en écorce de tailles différentes comptent chacune quatre trous de jeu ; elles comportent une embouchure ouverte à arête terminale simple que les musiciens positionnent sur le côté gauche ou droit de leurs lèvres, l'instrument étant maintenu de façon oblique par rapport au corps. Le nombre de trous de jeu favorise les variations mélodiques qui conduisent à une polyphonie au contrepoint relativement développé. Par ailleurs, l'écorce qui constitue la matière première dans laquelle les instruments sont fabriqués induit la rugosité de leur timbre.

Le répertoire est entièrement consacré à la fête de *dāfābārā* ; toutes les pièces qui le composent dérivent d'une même entité musicale et constituent chacune une variante spécifique à un village. Ainsi, les titres *ṣēk i māvār* (page 1), *ṣēk i dībōŋ* (page 2) et *ṣēk i vēndālār* (page 17) renvoient aux différents villages dont les versions sont originaires.

Si ces pièces peuvent faire l'objet d'une exécution purement instrumentale tout au long de la maturation de l'épi de mil, elles sont accompagnées, lors de la fête, de chants et de

danses rythmés par des sonnailles de chevilles (*àḥākātsā*), des hochets en calebasse (*kwātsā kwātsāyā*) et éventuellement des sistres en fer (*hwālēhāndžēr*).

Plages 3 et 4 : dènènā

L'ensemble comprend trois flûtes à trois trous de jeu dont l'embouchure ouverte se caractérise par une arête terminale biseautée en forme de V légèrement arrondi. De petite dimension (entre 12 et 15 cm), ces instruments taillés dans une seule pièce de bois émettent un son strident qui met en exergue les frottements résultant de leur accord. Les Ouldémé en ont copié la facture chez leurs voisins Mouyang, à qui ils ont emprunté également une partie du répertoire. Ce dernier s'est ensuite élargi grâce à des emprunts effectués auprès des ethnies alentours. Ne connaissant pas le mode de fonctionnement qui régissait les polyphonies empruntées, les Ouldémé ont appliqué celui qui leur était le plus familier pour ce type de formation instrumentale, en l'occurrence le procédé mis en œuvre dans le jeu des flûtes *āmbēlēj gwārā* (cf. page 8).

Plages 5 et 13 : ādēméf i hūmbā (chant/de/farine)

Quotidiennement, les femmes écrasent le mil destiné à préparer les deux repas de la journée. C'est l'occasion pour elles de se retrouver entre femmes d'un même *saré* et d'évoquer, selon leur humeur, les fiancés qu'elles ont aimé ou dont elles désirent être courtisées, ou

plus mélancoliquement leur solitude devant la mort prématurée de leurs enfants et leur souffrance à supporter les charges pénibles qui leur incombent nécessairement au sein de la famille. Leur chant est rythmé par les va-et-vient de la pierre qu'elles frottent sur la meule dormante et de petits bruits qu'elles émettent du coin des lèvres.

La plage 5 fait entendre le chant oudémé qui accompagne cette activité durant la saison sèche, alors que la plage 13 correspond à un chant mouktélé ; ce dernier est interprété par une femme originaire de cette ethnie, mariée à un Ouldémé et qui l'a appris à ses conscœurs.

Plages 6, 9 et 10 : kwērāndā

La harpe pentacorde *kwērāndā* est le cordophone le plus répandu dans la région. La peau de serpent roulée qui servait autrefois à la confection des cordes est désormais remplacée par un fil de nylon relativement épais, parfois même par un simple fil de métal prélevé sur un câble de frein de vélo. Les cordes sont chevillées au manche et nouées à un chevalet broché dans la peau qui recouvre la table de résonance. La harpe oudémé possède une particularité qui lui confère son timbre caractéristique : un trou, percé au centre de la peau, est recouvert d'une fine toile de cocon d'araignée faisant office de mirilton et entrant en vibration à chaque pincement de corde. Par ailleurs, la plus longue des cordes est scindée en son milieu par un petit lien qui, en la divisant par un nœud en deux parties égales, la

fait sonner à l'octave supérieure ; la corde la plus longue devient ainsi paradoxalement la plus aiguë.

La technique de jeu consiste à étouffer chaque corde dès que la suivante a été pincée, ce qui donne une grande précision aux monodies exécutées au *kwērāndā*. Les harpistes saturent le cycle rythmique de sorte à jouer toutes les croches, et n'effectuent que de rares variations.

La plage 6, *ṣèk ī māsākāl ī mādiō* (genre/de/Podokwo/de/village de Madio), exécutée par trois instrumentistes, fait entendre de brefs passages hétérophoniques ; comme son titre l'indique, elle est d'origine Podokwo et a été apprise par les musiciens au cours de l'un des grands marchés qui regroupent des montagnards de plusieurs massifs.

Dans la plage 9, *ṣèk ī dibōŋ* (genre/de/village de Dibon), le chanteur évoque en un chant de séduction la vitalité de sa jeunesse. Dans ces deux pièces, les auditeurs qui entourent les musiciens exécutent des battements de main correspondant aux pas de la danse qui, bien souvent, s'improvisent autour d'eux.

La plage 10, *ādēmṣī hēḡā* (chant/de/forgeron), a été enregistrée à l'intérieur d'une forge gwendélé. Le soubsassement rythmique est assuré par les soufflets qu'actionnent un apprenti forgeron. Le soliste évoque les difficultés qu'il rencontre à se marier, étant donné le peu de revenus que lui procure son travail ; le répons est assuré par les curieux qui ne manquent pas d'assister au spectacle toujours fascinant du fer que l'on façonne après l'avoir rougi au feu.

Plage 7 : wālāmātáyà

Peu de temps après les derniers battages, la fête de *wālāmātáyà* célèbre les nouvelles épouses. Cette période de mariage se situe à la charnière entre la fin d'un cycle agraire et le début du suivant. Plusieurs jours de liesse vont se succéder, au cours desquels chants et danses seront soutenus par trois tambours cylindriques *gwàndàràyà* de tailles différentes et autant de tambours à tension variable *déwòdèwò*. Les premiers sont réalisés en bois ou dans de très grosses Calebasses et comportent une peau sur chaque face, tandis que les seconds – en forme de sablier – ne comptent qu'une seule peau de frappe. Ces deux types de tambour sont percutés à la fois à main nue et à l'aide d'une baguette recourbée ; leur usage est exclusivement réservé à cette occasion.

Le paroles des chants de forme soliste-répons sont variables mais font référence à des thématiques récurrentes, notamment celle de la femme jalouse qui voit son mari prendre une seconde épouse.

Plage 8 : āmbélēj gwàrà

Contrairement à tous les autres types de flûtes, que l'on retrouve diversement répartis parmi d'autres ethnies de montagne, les flûtes *āmbélēj gwàrà* (litt. il/fait vivre/bélier) demeurent spécifiques aux Ouldémé. Le nom, ainsi que la forme de l'instrument, évoquent une corne de bélier, animal réputé pour sa fécondité. Les trois instruments qui composent l'ensemble sont modelés en argile et percés de

trois trous de jeu, avant qu'une cuisson sous la braise ne permette de les consolider. Les trois parties de la polyphonie ne renvoient réellement qu'à deux parties constitutives formant soliste-répons, puisque les deux voix inférieures fonctionnent en hétérophonie ; cependant, la multitude des variations masque le plus souvent cette structure de base.

Le répertoire ne comporte qu'une seule et unique pièce, jouée uniquement par les jeunes hommes restés célibataires après la fête de *wālāmātáyà*, thème évoqué par les paroles du chant qui sous-tend le jeu instrumental.

Plages 11 et 12 : ájíwīlī

L'ensemble *ájíwīlī* est constitué de neuf flûtes de tailles différentes réparties entre autant de musiciens. Toutes possèdent une embouchure ouverte et une arête terminale légèrement biseautée, l'autre extrémité étant fermée par le nœud du tuyau de bambou dans lequel elles sont aujourd'hui confectionnées. Autrefois, les Ouldémé utilisaient l'écorce, comme le font toujours d'autres populations des Monts Mandara. Chaque instrument, dépourvu de trou de jeu, ne permet d'émettre qu'un seul son ; le principe musical mis en œuvre correspond donc à une polyphonie en hoquet, qui présente ici la particularité de constituer un ostinato quasiment strict, c'est-à-dire avec très peu de variations.

Ces flûtes sont liées aux rituels qui célèbrent l'arrivée des premières pluies régulières, celles qui garantissent la pousse des semences. À ce

titre, une pièce de leur répertoire est réservée aux cérémonies entourant la mort du chef de la pluie.

fèk ī vēndālār (genre/de/Vendelar, nom d'un village oudémé) – page 11 – est exécutée selon deux tempi différents : le tempo le plus rapide adopté par les jeunes ; ils prennent ainsi plaisir à brocarder leurs aînés qui se contentent, en raison du souffle qu'exige la pratique de cet instrument, d'un tempo beaucoup plus raisonnable. La pièce suivante, *fèk ī sàxàlà* (genre/de/premier binage) – page 12 –, évoque les premiers binages qui marquent la fin de la période de jeu des flûtes *áziwili*.

Plages 14 à 16 : ázèlèŋ

Les flûtes *ázièlèŋ* sont l'apanage des femmes et ne peuvent être jouées que durant toute la saison des pluies, des premières averses jusqu'à la coupe du mil. La formation se compose de dix tuyaux en roseau de tailles différentes, à embouchure ouverte et arête terminale simple, l'extrémité étant fermée par le nœud du roseau. Les instruments, sans trou de jeu, sont

répartis conjointement par paires entre cinq musiciennes. La technique de jeu exige une alternance systématique entre son vocal et son instrumental, ce qui implique un hoquet complexe à plusieurs niveaux : individuel, résultant de l'alternance de chacun des deux timbres ; collectif, entre chaque musicienne et l'ensemble de ses partenaires.

Le nombre de flûtes est modulable en fonction des pièces du répertoire : ainsi, *fèk ī zàvàŋ* (genre/de/mil mûr) – page 14 – nécessite la totalité de l'effectif ; *fèk ī dāfàbàrà* (genre/de/nom de la fête de la saison pluies) – page 15 – est exécutée à l'aide des quatre paires de flûtes les plus aiguës, alors que *fèk ī àmbàgà àndzègè* (pluie/il reste, "il pleut toute la journée") – page 16 – ne fait appel ici qu'aux quatre paires les plus graves. Cependant, les pièces qui ne requièrent que quatre paires de flûtes peuvent être exécutées tour à tour avec les *ázièlèŋ* les plus graves ou les plus aiguës.

NATHALIE FERNANDO-MARANDOLA

Bibliographie

BEAUVILAIN, Alain, *Nord-Cameroun, crises et peuplement*, Coutances, édité par l'auteur, 2 vol., 1989, 625 p.

BRETON, Roland et Guy MAURETTE, *Montagnards d'Afrique noire. Les hommes de la pierre et du mil. Haut-Mandara, Nord-Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 1993, 72 p.

COLOMBEL, Véronique de, *Les Ouldémé (Nord-Cameroun)*, Paris, SELAF, Langues et cultures africaines, 1987, 74 p.

COLOMBEL, Véronique de, "Instruments de musique et relations interethniques dans les Monts Mandara", *Relations interethniques et culture matérielle dans le bassin du lac Tchad*, actes

du III^e colloque Méga-Tchad, Paris, ORSTOM, 1986, p. 183-211.

FERNANDO, Nathalie, *Patrimoines musicaux de la Province de l'Extrême-Nord du Cameroun. Conception, classification vernaculaires. Systématique*, thèse de Doctorat, Université Paris IV, 2 vol., 1999, 661 p.

HALLAIRE, Antoinette, *Paysans montagnards du Nord-Cameroun. Les Monts Mandara*, Paris, ORSTOM, 1991, 253 p.

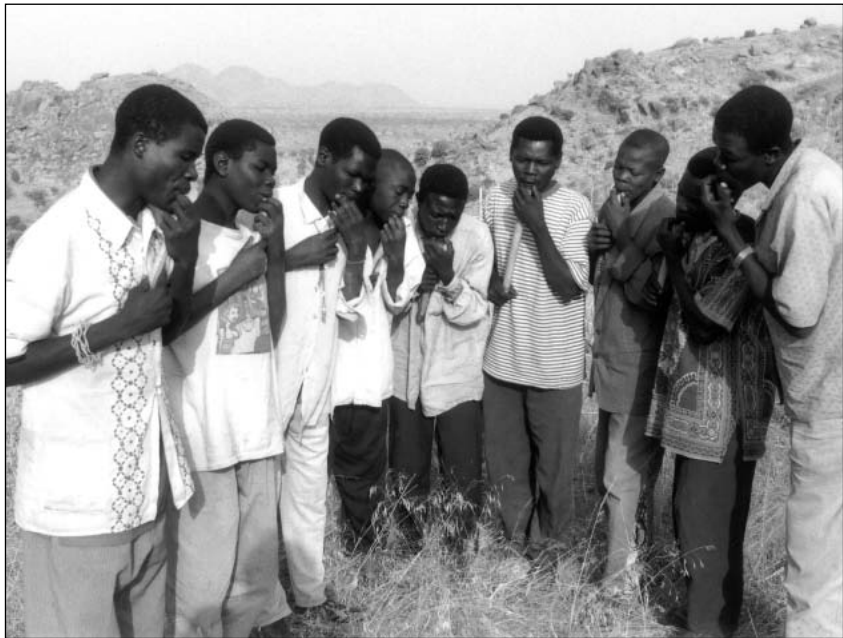
Filmographie

FERNANDO, Nathalie et Fabrice MARANDOLA, *Une harpe Ouldémé*, Lacito-CNRS & CNRS-Audiovisuel, 1999, 16 mn.



◀ Les flûtes *áẓèlèŋ*, exclusivement jouées par les femmes, accompagnent toute la croissance du mil.
The *áẓèlèŋ* flutes, played only by women, accompany the entire millet growing cycle.

▼ La polyphonie en hoquet des neuf flûtes *áẓiwīlī* annonce l'arrivée des premières gouttes de pluie.
The hoquet polyphony of the nine *áẓiwīlī* flutes announces the arrival of the first raindrops.





Au cours de la saison pluvieuse, les flûtes *tālákway* répondent aux *ázèlèŋ* des femmes.
During the rainy season, the *tālákway* flutes respond to the *ázèlèŋ* flutes played by women.



La harpe *kwērāndā* résonne tout au long de la saison sèche.
The *kwērāndā* harp is heard throughout the dry season.

North Cameroon

MUSIC OF THE OULDEME

To the rhythm of the seasons

As we move away from Maroua, capital of the Extreme North province of Cameroon, and we take the road leading north to Mora, we quickly run into a range of mountains on either side of the road. This majestic and imposing landscape seems to be devoid of human life: dangerously unstable blocks of black granite which risk tumbling down at any moment are in contrast with the vegetation which is lush during the rainy season and burnt by the hot sun during the dry season. The heights would discourage the most adventurous climbers. As we come closer to these foothills however, we see, discreetly

The Ouldeme number more than 9,000 and live in the north-east part of the Mandara Mountains, a natural fortress which stretches westward to Nigeria. This mountain range of various peaks, interior plateaus and plains set within a region of sahel-sudan type vegetation is home to a mosaic of small ethnic groups. Each of the sixteen massifs – the largest of which is only some thirty square kilometres – is home to only one or two different ethnic groups. These animist communities are often collectively referred to as “kirdi”, a Foulfouldé term meaning “pagan” or “non-believer”, which evokes the former contrast between the Islamised Peul (Fulani) conquerors and the indigenous mountaineer populations. The

blending in with the landscape, groups of small round huts clumped together, linked by footpaths barely wide enough to walk along in single file. A few rare streams wind through the mountains to reach the plains or the plateaus which separate each peak. Going further ahead, we hear voices: people at the top of the mountain call down to others who remain below, the echoes of their voices fading in the sky... There is plenty of activity: men, women, and children walk deftly between the stones and stalks of millet and climb up the terraces. They know how to live in the mountains.

pejorative connotation of this term has never been appreciated by the indigenous populations who value their strong religious beliefs. They prefer to be called the “people of the mountain”, reflecting their attachment to the rocks and cliffs of their environment, however hostile it may seem.

Although they constitute a homogeneous group and have some points in common, these populations have their own languages and customs. There are at least twenty different languages, all of which belong to the Chadic group. While the raw materials which these groups use are basically the same and used to make similar objects, each group has maintained – consciously or unconsciously –

more or less substantial and visible differences in the making and use of these objects. This feature can be observed throughout the Extreme North province, a particularly rich area in recent history because it is a crossroads of many cultures.

Following the establishment of the large kingdoms of Mandara, Kanem, Bornou and Baguirmi, the northern part of Cameroon endured several conflicts over the course of the centuries which caused considerable upheaval among the populations. Numerous waves of migration led to a relatively unstable geopolitical situation over the course of several centuries. The Islamisation of the northern part of Cameroon was violent and forced many small groups living in the plains up into the foothills or mountain valleys. While the history of this region is poorly known due to the lack of archives from before the 18th century, Alain Beauvilain notes that most of the migrations were apparently from the North or Northwest. The Sahel territory in the region of Lake Chad was a transit zone, both for the important Trans-Saharan trade routes and also for pilgrimages to Mecca. Desert nomadic herding populations such as the Fulanis were in contact with sedentarised groups with whom they negotiated the transport of their herds. Beauvilain also notes that it is possible to distinguish within each ethnic group certain sub-groups which came from different regions, often with opposite itineraries. In order to understand the history of

the Mandara Mountain populations we would have to look at the migratory movements of each clan, various members of which are now found within several different ethnic groups. While this work is very difficult due to the numerous movements and the frequent changes in family names within certain clans, the ethnic groups can be considered culturally homogeneous because the migrants were always assimilated within the already-existing populations and followed their beliefs and traditions.

The Ouldeme are among the most dense populations: Antoinette Hallaire, a geographer, estimated in the 1980's that there were 193 inhabitants per km², on a territory no larger than 34 km². Their community lives mostly on one massif but also on two interior plateaus and, to the south, on a small part of the plain which separates them from the Mada ethnic group. They are also surrounded by other communities of similar sizes such as the Mouktele (to the southwest), the Podokwo (to the northwest) the Vame and Mbreme (to the north), the Ourzo (to the northeast) and the Mouyang (to the southeast). The Ouldeme are very familiar with the musical repertoire of all of these groups. Like all the mountain people, they live mostly from growing millet and animal rearing, sometimes supplementing their incomes with cotton in recent years.

In the local language, Ouldeme is *wàḷàm*. This term is composed of two parts, the first "*wàzè*" meaning "village" while the second, "*ḷàm*",

means the number “five”. It is assumed that the name refers to the five oldest villages located on Mount Sama where the inhabitants are all descendants of Agəjavərnda, the traditional chief who is considered the ancestral founder of the group. In most people’s memories, the history of the group begins with the arrival of this hero. Based on genealogies done by Véronique de Colombel, it is estimated that he lived at the beginning of the 17th century. The legend tells that he came from Mandara – inhabited at the time by the Sao and Maya populations – and that he was forced to emigrate when the kingdom was violently attacked by the Bornou empire in 1595. This hero is said to have had an extraordinary birth and gifts: his magical talents allowed him to gain power by imposing his own “rain stones”. The person who has these stones becomes the “*master of the rain*” and thus gains considerable power within a population whose survival depends mostly on the quality of its harvests. Agəjavərnda’s natural aura allowed him to gain power within the community without violence, although it appears that he did get rid of some of the indigenous clans by “*throwing them in a hole in the mountain*” to make room for his own dynasty. This dynasty developed from the village of Sama and now accounts for about two thirds of the population, the remaining third made up of other clans including the three founding clans which Agəjavərnda is said to have encountered upon his arrival: the Macabayam

clan – the oldest, considered by all as indigenous, the Mawəre clan and the Meşelen clan, which is now almost extinct.

The Gwendele live peacefully with the Ouldeme and are apparently the most recent arrivals on the Ouldeme massif. They are a much smaller group (less than one thousand). Early on they kept their own language and customs – which were identical to those of the Vame and Mbreme – but then gradually adopted the Ouldeme traditions and beliefs. Despite the numerous mixed marriages within the two communities for many years, the two languages are not mutually intelligible. The Gwendele now handle smithing work which is no longer done by the Ouldeme.

All of the mountain people agree that the Ouldeme are strongly attached to their customs and traditions. They rarely migrate and in this patrilineal and patriarchal society only the women leave the village to marry. The Ouldeme are a mountain people who live in osmosis with their natural environment and their spiritual and material lives are conditioned by the crop cycles.

Over the centuries, terraces were made on the flanks of the mountain for millet cultivation. These plantations require constant care and hard work by the entire community. During the rainy season both men and women work intensely in the fields. During the dry season they carefully maintain the stone edges or millet stalks around the terraces to retain as much water as possible. The men patiently

insert seeds into the smallest cracks in the rock in order to open it and to gain a few more centimetres for growing, a constant battle against the natural aridity of the soil. For centuries women have been weaving among the black rocks with heavy terra cotta pots perched on their heads overflowing with the water needed for daily life. As the dry season progresses, the natural wells in the hollows of the mountain dry up and longer are the paths to these springs of life.

The Ouldeme build their *sare* where they can amidst the chaotic rocks. Depending on the size of the family, this dwelling has a more or less complex structure and includes a varying number of small round huts. These huts are arranged in circles and linked to each other with a surrounding wall of dry stones. Their slate walls support a pointed roof covered with millet stalks and thatch. Within the family *sare*, the distribution of the huts is perfectly organised: each member of the family has his own bedroom. The women also have

a personal kitchen where they store some of the millet which is used to make daily meals during the dry season. A floor millstone facing the wall is used to grind millet seeds to make flour for their staple food. The millet balls are accompanied by various sauces and served at the two meals which structure the day. The various lofts are placed in the middle of the interior courtyard, shielded from view and from the heat. The men's lofts contain the millet to be eaten during the rainy season until the next harvest and also groundnuts. The women fill their lofts with the products which they gather: dried leaves and seeds of various types (mostly beans, sesame and Guinea sorrel) or vegetables such as okra and squash. At its entrance, each *sare* also has a larger hut, the *lālā*, which is used for receiving friends or visitors. Around the outside of the *sare* there are livestock pens. Other stone fences arranged on flat rock are used for the ears of millet which must be dried before threshing.

To the rhythm of the seasons

Any tree, stone or pond may contain the spirit of a deceased ancestor. The mountains are full of places where the spirits of the bush, water and rock live. Many sacrifices are made to them. As with the religious practices, the musical organisation provides a daily demonstration of how attached the Ouldeme are to their natural environment: each step in

the cultivation of millet corresponds to a specific instrumental set.

Two major festivals mark the seasons which divide the year. The first, *wālāmātáyà*, takes place during the dry season, several days after the new moon of the month of *mādzālā* ("colds" i.e. illnesses) – usually at the beginning of February. This festival marks the end of the

threshing and announces the arrival of new weather. Walls of new huts appear here and there, and roofs are completed. Weddings take place at this time. The women sing and dance accompanied by drums *dēwādēwə* and *gwān-dār̀yà* in honour of the new brides. Festivities are held over the course of several days.

The illnesses which soil the mountain are threatening. The priests perform a sacrifice to drive away the evil spirits of the bush which bring bronchitis which can cause death. During the ceremony, a small cylindrical drum with an unshaved skin – *àtim i mād̀zà-là* – is symbolically struck with a twig. When the twig is thrown in the air, that means that the evil spirit has left, and the drum is then stored until the following year.

Some time later, the young men who are still single after the *wə̀lāmātáyà* take out their flutes *āmbélèy gwàrà* to sing their lament: *“Soon the people will go to work in the fields, and I, what will I do as I am single? Who will make my meals? Which woman will look after me?”*

From March until April, the heat becomes more and more unbearable. The dry season begins to weigh heavily on the millet reserves which are gradually reduced: everyone eats as little as possible. In the cool of the *sare*, the women make pottery. The Gwendele smiths make sickles, hoes and knives which they sell at markets. Soon the fields will have to be cleared for the new sowing. This phase of preparing the fields precedes the beginning of the rainy season and symbolically cor-

responds to the period of engagements.

If the rain does not come quickly, sacrifices are made at the master of the rain's home. Although the master of the rain is necessarily a member of the Agəjavərnda dynasty, he will call on priests of the three founding clans to take part in the various rituals carried out throughout the year. While the master of the rain leads the rituals, his power is limited to the stones which he possesses, because only the priests can communicate with the spirits and draw on the benevolence of the ancestors. The *ázìwili* flute players are also present during these ceremonies because their instruments are linked with the arrival of rain and the sowing period.

As soon as the first drops of rain fall and the precipitation becomes regular, the Ouldeme – following the decision of the master of the rain – begin to sow millet and some beans. Previously, the priests and the elders made sacrifices to the bush spirits, who would again be honoured at the time of the harvest and the threshing.

The young girls accompany their fiancés who already work in the fields of their future in-laws. During their brief moments of rest, the most talented girls play *ázèlèy* flutes, which are answered by the *tālákway* flutes of the men. As love grows between the young people, these flutes symbolically promote the maturation of the millet.

The rhythm of the work in the fields is intense during the first weeks due to the successive hoeing and weeding, but then begins to slow

down. Soon they will be able to taste the ripe, fresh millet which covers the fields. The date of the harvest draws closer. They will stop using the *ázèlèj* flutes as soon as the first ears are cut in order to prepare to celebrate *dáfàbàrà*. Once again the *tàlákway* flutes will be played along with songs and dances for the end of the millet cycle: when the last ears of millet have been stored in the drying area, the use of the *tàlákway* will be totally forbidden. Then we will hear the *dènènà* flutes and the *kwèrèndà* harp. The former were copied from the model of the *tfitjék ga xáf*, made and used by the Mouyang. The Mouyang play them to accompany the steps of the men who carry the recently cut ears of millet from the fields to the village. The harp is omnipresent. It frequently accompanies the threshing and is heard throughout the dry season, particularly at the weekly markets which bring together the villages of nearby communities.

On the coldest evenings everyone is happy to sit around a campfire for a relaxing end of the day. Many small fires are lit and the people sit

and talk. Some start palavers that are so long that, fuelled by the effects of alcohol, they will certainly tire out before they reach the end. Others tell stories or sing – always accompanied by the harp.

Once again it is time to build new huts, to mend roofs damaged by heavy rain or to do household chores. If a woman gives birth during this period she is treated like a queen! The birth of a child at this time of the year is considered a good omen. For that to happen, the child would have to be conceived just a few weeks after the wedding, just at the time of the first sowing. *Wèlāmātáyà* is coming and a new cycle will begin...

The symbolism which links humans and nature remains so strong that it would be hard for them to imagine living elsewhere, in a city for example, full of noise and agitation and, most of all, where people seem to ignore their debt to nature and its spirits. In their environment which seems so harsh, there is a subtle alliance between the music and the millet cultivation cycle.

The Ouldeme music

Unlike many other peoples of Black Africa, the Ouldeme have very few membranophones. They use two types: one is cylindrical, the *gwàndàràyà*, the other, *dèwádèwè* has variable tension. The idiophones include calabash rattles (the *kwátsá kwátsáyà*), multiple ankle rattles (*àkàkàtsà*), sistra (*hwàlèhèndzèr*) and also bells.

The five-string harp *kwèrèndà* is the Ouldemes' only chordophone. The flute ensembles present an impressive musical richness however, offering a wide and unusual range of timbres with the diverse materials and fabrication techniques used. The *àmbèlèj gwàrà* made of clay or the *tàlákway* made of bark, have finger

holes. The reed *ázèlèŋ* and the bamboo *ážíwílí* can only produce one sound, so a certain number must be played together in order to produce polyphony. The complexity of the Ouldeme music is not due to complex polyrhythms as in Central Africa, but rather to the inter-weaving of timbres and pitches. The voice blends in subtly with the instrument playing and the two timbres complement each other harmoniously, creating a sort of hocket which is rare in the world. The counterpoints are rich and virtuosic. The scales are sometimes strange and the sonorities rough.

The musical forms are identical to those found throughout Sub-Saharan Africa. These are cyclic musical forms based on the principle of ostinato with variations. A certain number of melodic and rhythmic elements are repeated at regular intervals with modifications which do not change the identity of the piece. This construction process is close to that used in jazz. Based on a common grid used by all of the musicians, each one draws on a stock of possible variations. In reality, the musicians use mental references of various kinds: the “grid”, which can be scaled down to an instrumental sketch and which is a first type of mental reference, is based on a vocal monody. The entire musical repertoire is composed of a certain number of songs which may or may not be adapted for instrumental ensembles. This means that each instrumental piece corresponds to a vocal version. The song thus acts as a second type of mental reference. Although

everyone knows it, this is not always expressed and therefore remains implicit despite the fundamental role which it plays. The song is composed first, and the tonal profile of the words which it uses induces the melodic movement. As the languages of Central Africa are tone languages, the melodic contour of the song must follow the tonal profile of the language so that the text can be understood. It is the song which most often acts as the vector for learning and transmission of the musical repertoire. It acts as the common denominator when a given piece is adapted for various instrumental ensembles and it allows members of the community to find their bearings when these various adaptations create versions which are acoustically very different.

The song is implicitly interwoven in the instrumental playing in various ways. In a monodic framework the principle is simple because the song is merely reproduced. The process is more complicated when the reference monody is used to build polyphony. The original vocal monody infiltrates the polyphony in various ways. In instrumental hocket polyphonies (see the pieces played with the *ážíwílí* flutes), it is most often distributed among all of the parts and appears as a sort of watermark. For polyphonies in counterpoint or vocal-instrumental hocket (see for example the pieces played with the *tálákwàý* flutes or those produced by the *ázèlèŋ* flutes), the song may underlie only one part in the instrumental polyphony while the other parts

provide “harmonic” support which is developed specifically for each piece.

The scales used by the Ouldeme are pentatonic, but with some special characteristics. They sometimes include augmented fourth intervals due to the principle used for tuning many instruments. This involves adjusting four contiguous degrees to successive intervals of a “major second”. Besides, the musicians seem to enjoy dissonance: within a given polyphony, it is frequent that a given degree is not always played identically, in the

same register, or in octaves, in other registers, thereby producing “harmonic” semitones. Mutation phenomena are common: for example, a piece can be played with different scalar configurations just as songs, due to the natural mobility of the voice, may have interval modifications during playing (e.g. C-D-E-G-A can take the place of C-D-F-G-A). Lastly, when the ambitus allows it, the scale may not be reproduced from one octave to another according to the same scale configuration, as is the case for the *ázèlèj* flutes.

The pieces

The entire Ouldeme musical heritage is very much alive. It is based on pieces which have been transmitted orally over the course of several generations, although the real date of their origin is unknown. New compositions also appear on a more or less temporary basis, most often composed by harpists. The harp players can take greater liberties because their instrument is linked to seduction and entertainment and does not have the symbolic value of other instruments. Besides, the borders between the communities are very permeable and the repertoire circulates easily from one group to another. Pieces are frequently borrowed from neighbouring ethnic groups and included in the usual repertoire. When they are borrowed, the pieces lose the symbolic value which they had in their culture of origin and are included in a new func-

tional framework. While the use of certain instruments corresponds to strictly defined periods in the agricultural calendar, this is not true of the pieces, which can easily be adapted to different musical sets. In this way the Ouldeme enrich their musical heritage and deftly circumvent the taboos linked to the agricultural calendar.

The pieces on this CD are presented so that the listener can follow the chronological progression of the musical year which is based, as it was underlined above, on the crop cycle. Funereal music is not included because it is not allowed to record it.

Tracks 1, 2 and 17: tālákway flutes

These three bark flutes of different sizes each have four finger holes; they have an open mouthpiece with a single end edge which the

musicians position on the left or right side of their lips. The instrument is held obliquely with respect to the body. The number of finger holes promotes the melodic variations which generate polyphony with rather intricate counterpoint. The bark, the raw material used to make the instruments, gives them a rough timbre.

The repertoire is entirely devoted to the *dāfābàrà* festival. All of the pieces in it are derived from the same musical entity and each one is the specific variant of one village. The titles *fèk ī māvār* (track 1), *fèk ī dībòŋ* (track 2) and *fèk ī vēndālār* (track 17) refer to the various villages which the versions come from.

While these pieces may be played in purely instrumental versions throughout the maturation of the millet, during the festival they are accompanied by songs and dances with rhythms provided by ankle sonnailes (*àḷàkàt-sà*), calabash rattles (*kwàtsá kwàtsàya*) and possibly iron sistra (*hwālēhāndzēr*).

Tracks 3 and 4: dènènà

The ensemble includes three flutes with three finger holes, their open mouthpieces characterised by a V-shaped, slightly rounded, bevelled end edge. These small instruments (between 12 and 15 cm) carved from a single piece of wood emit a shrill sound which emphasises the dissonance resulting from their tuning. The Ouldeme copied the making of the instrument from their Mouyang neighbours and also borrowed part of their reper-

toire. The repertoire was further enlarged with borrowings from other neighbouring ethnic groups. Since the Ouldeme didn't know the system used for the polyphonies which they borrowed, they applied that which was most familiar to them for this sort of instrumental group, i.e. the process used in the playing of *āmbēlēŋ gwàrà* flutes (see track 8).

Tracks 5 and 13: ādēméf ī hūmbà (song/of/flour)

Each day, the women grind the millet to make the two daily meals. This occasion brings together the women of one *sare*. Depending on their moods, they may speak of the fiancés whom they loved or by whom they would like to be courted or, more sadly, their solitude due to the early death of their children and their suffering from bearing the burdens which are their responsibility within the family. Their song takes its rhythm from the back-and-forth movement of the stone which they rub on the millstone and the little noises they make from the corners of their mouths. Track 5 includes the Ouldeme song which accompanies this activity during the dry season. Track 13 is a Mouktele song sung by a woman of this ethnic group who married an Ouldeme and taught it to the Ouldeme women.

Tracks 6, 9 and 10: kwērēndà

The five-string harp *kwērēndà* is the most widespread chordophone in the region. The

rolled snake skin which was formerly used to make the strings has been replaced by relatively thick nylon thread, or sometimes even a metal wire taken from the brake cable of a bicycle. The strings are pegged to the neck and knotted to a bridge broached into the skin which covers the sound board. The Ouldeme harp has a special feature which gives it its characteristic timbre: a hole pierced in the centre of the skin is covered with a thin layer of spider cocoon which acts as a mirliton and vibrates each time a string is plucked. The longest string is split in the middle by a little tie which divides it with a knot into two equal parts and makes it sound in the higher octave. The longest string thus paradoxically becomes the highest.

The playing technique involves muffling each string as soon as the next one has been plucked, bringing great precision to the melodies played on the *kwērāndā*. The harpists saturate the rhythmic cycle by playing all of the eighth-notes, and seldom play variations.

On track 6, *fèk ī māsākāl ī mādiò* (genre/of/ Podokwo/of/Madio village), played by three instrumentalists, we hear some brief heterophonic passages. As its title indicates, it is from Podokwo and was learned by the musicians at one of the large markets which bring together mountain dwellers from several massifs. On track 9, *fèk ī dibòŋ* (genre/ village of Dibon), the singer tells of the vitality of his youth in a seduction song. In these two pieces, the listeners who surround the musicians

clap their hands in the rhythm of the dance which is often improvised around them. Track 11, *ādeméf ī hēbà* (song/of/ blacksmith), was recorded in a Gwendele smithy. The rhythmic base is provided by the bellows operated by an apprentice smith. The soloist sings of the difficulties which he has in finding a bride, given the low income from his work. The response comes from curious onlookers who never miss to attend the fascinating spectacle of iron being worked after it becomes red hot in the fire.

Track 7: wālāmātáyá

Shortly after the last threshing, the *wālāmātáyá* festival is held for the new brides. This period of marriages comes at the turning point between the end of one crop cycle and the beginning of the next one. Several days of jubilation take place, during which the songs and dances are accompanied by three cylindrical drums *gwāndāràyà* of different sizes and as many variable tension drums *dēwādēwà*. The former are made of wood or very large calabashes and have a skin on each side, while the latter – shaped like hourglasses – have only one playing skin. These two types of drums are played with bare hands or with curved sticks. They are used only for this occasion.

The lyrics of the call-response type songs are variable but tend to include recurring themes, especially that of the jealous wife whose husband takes a second wife.

Track 8: āmbélēj gwàrà

Unlike all the other types of flutes which are found among the other mountain ethnic groups, the *āmbélēj gwàrà* flutes (literally: “it/makes/live ram”) are purely Ouldeme. The name, and also the shape of the instrument, evoke the horn of a ram, an animal known for its fecundity. The three instruments in the ensemble are made of clay and are pierced with three finger holes before being baked under embers to harden them. The three parts of the polyphony can in fact be reduced to the two main parts of the call-response exchange, because the two lower parts work in heterophony, but the multitude of variations usually hides this basic structure.

The repertoire has only one piece, which is only played by the young men who remain single after the *wālāmātáyà*, the theme mentioned in the words of the song which underlies the instrumental playing.

Tracks 11 and 12: áziwili

The *áziwili* ensemble is composed of nine flutes of different sizes divided among as many musicians. All of them have open mouthpieces and a slightly bevelled end edge, the other end being closed by a knot in the tube of bamboo from which they are made nowadays. The Ouldeme used to use bark, as other people of the Mandara Mountains still do. The instruments have no finger holes and produce only one note. The musical principle is hocket polyphony, and here it has a strict

ostinato, i.e. with very few variations.

These flutes are linked to rituals which celebrate the arrival of the first steady rain which ensures that the seeds will sprout. One piece in their repertoire is reserved for ceremonies at the time of the death of a master of the rain.

ʃèk ī vēndālār (genre/of/Vendelar, name of an Ouldeme village) – track 11 – is played with two different tempi: the more rapid tempo is played by young people. They take pleasure in taunting their elders who stay with more reasonable tempo given the vigorous breathing needed for playing this instrument. The next piece, *ʃèk ī sàxàlà* (genre/of/first hoeing) – track 12 –, speaks of the first hoeing which marks the end of the period of playing the *áziwili* flutes.

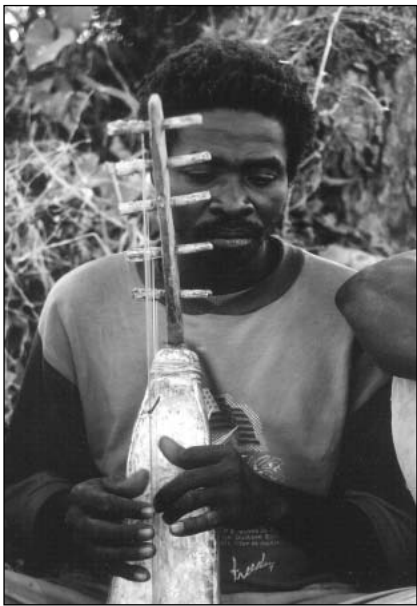
Tracks 14 to 16: ázèlèj

The *ázèlèj* flutes are reserved for women and can only be played during the rainy season, from the first downpours to the cutting of the millet. The set is composed of ten reed tubes of different sizes, with open mouthpieces and single end edges. The end is closed by the knot of the reed. The instruments have no finger holes and are distributed in pairs to five musicians. The playing technique requires a systematic alternation between vocal and instrumental sound, involving a complex hocket on several levels: individually, resulting from the alternation of each of the two timbres; collectively, between each musician and all of his partners.

The number of flutes can be adjusted according to the pieces in the repertoire: *fèk ì zàvày* (genre/of/ripe millet) – track 14 – requires the entire ensemble; *fèk ì dáfàbàrà* (genre/of/name of the rainy season festival) – track 15 – is performed with the four highest pairs of flutes,

while *fèk ì àmbàgà àndzàgè* (rain/it stays, “it rains all day”) – track 16 – uses only the four lowest pairs. However, the pieces which require only four pairs of flutes can be played in turn with the lowest or the highest *á zèlèj*.

NATHALIE FERNANDO-MARANDOLA





NORD CAMEROUN · MUSIQUE DES OULDÉMÉ

NORTH CAMEROON · MUSIC OF THE OULDEME



1. Flûtes/flutes tālákway5'36"
2. Flûtes/flutes tālákway4'10"
3. Flûtes/flutes dènènà2'33"
4. Flûtes/flutes dènènà3'04"
5. Chant de meule/milling song5'19"
6. Harpe/harp kwērōndè3'33"
7. Fête/festival wālāmātáyà5'09"
8. Flûtes/flutes āmbélēḡ gwàrà4'03"
9. Harpe/harp kwērōndè5'19"
10. Harpe/harp kwērōndè3'38"
11. Flûtes/flutes āḡiwīlī3'30"
12. Flûtes/flutes āḡiwīlī3'24"
13. Chant de meule/milling song5'04"
14. Flûtes/flutes āzèlèḡ4'07"
15. Flûtes/flutes āzèlèḡ2'43"
16. Flûtes/flutes āzèlèḡ3'24"
17. Flûtes/flutes tālákway4'25"

