



Cortège de femmes secouant des hochets-sonnaillles pour la cérémonie annuelle du culte des rois. Rép. Dém. du Bénin. Village Allaga. Cliché G. Rouget (1).

rencontres avec des objets remarquables :

les instruments de musique d'Afrique noire

L'homme était assis sur le bord du chemin dans la poussière rousse et odorante, son vélo couché près de lui. Il pinçait avec les pouces des languettes de fer fixées sur une petite caisse de bois, dont les sons délicats accompagnaient une sorte de complainte sur cinq notes qui disait à peu près ceci :

« Encore, encore, hélas Manda n'est plus !

*Dis-moi quelle est la personne
Que la mort oublie de prendre
Encore, encore, la mort n'oublie
personne*

*Dis-moi qui la mort n'empêche pas
de dormir*

*Quant à moi, jamais je ne
l'oublie... »*

Ce fut ma première rencontre, en terre africaine, avec un instrument de musique. Non pas le plus rare ou le plus prestigieux mais, en tout cas, l'un des plus authentiquement et originalement africain. Cette rencontre devait être suivie de beaucoup d'autres, au cours des vingt dernières années, avec des

objets vivants en Afrique et en Asie, avec des objets témoins dans les collections du Musée de l'Homme (1), avec ceux décrits dans les livres, enregistrés sur les disques ou reproduits sur les images...

Diversité et originalité des instruments africains

Observation, écoute, collecte de terrain, études comparatives et classification m'amenèrent peu à peu à la constatation que c'était sur le continent noir que se trouvaient non seulement la plus grande diversité de types instrumentaux, mais aussi des inventions originales et uniques telles que le hochet-sonnaïles, le tambour-xylophone, le jeu de languettes pincées, la harpe-cithare et la harpe-luth, la *gora*, singulier cordophone soufflé des Hot-tentots du Cap, qui n'ont pas d'équivalent dans d'autres civilisations, si l'on

excepte les instruments de musique qui ont fait souche en Amérique et qui sont issus de la mémoire collective des esclaves africains. Et, c'est encore en Afrique que se rencontrent toujours bien vivants, des instruments jadis répandus ailleurs, tels que la lyre et la harpe qui ne subsistent plus aujourd'hui que dans quelques cultures isolées (2). Sans oublier les innombrables variations spécifiquement africaines autour de constantes organologiques universelles telles que : arc musical, sonnaïles, xylophones, cithares, tambours de bois et à membranes, cloches, trompes, et bien d'autres... L'Afrique joue, en organologie, le double rôle de foyer de création et de conservatoire.

Cette observation, avancée avec prudence et que je me propose d'étayer avec des exemples concrets, ne mini-

(1) Une des plus riches collections comparatives d'instruments de musique du monde (quelque 7 000 pièces) dont la constitution revient à André Schaeffner, et l'enrichissement à ses successeurs (dont fait partie l'auteur de ces lignes).

(2) Voir note 33.

mise aucunement l'originalité et les apports considérables des autres civilisations dans le domaine qui nous occupe : le prestigieux art de la lutherie en Orient et en Europe reste inégalé, de même que celui des instruments de bronze en Indonésie, ou celui du bambou dans le Pacifique, la suprématie des Amérindiens dans l'invention d'instruments à air ne fait pas de doute, et les instruments de bois sculptés d'Océanie ont une force et une charge esthétique incontestées.

La fécondité de l'organologie africaine résulte de la combinaison souvent audacieuse de facteurs différents : choix des matériaux, agencement des éléments structurels, superposition des timbres et techniques de jeu. Leur mise en œuvre s'effectue — comme pour la totalité des instruments de musique du monde, d'hier et d'aujourd'hui, du plus humble au plus sophistiqué — en utilisant, empiriquement le plus souvent, les propriétés sonores de la matière solide (rigide ou élastique) et de l'air. Au total, pour des millions d'outils sonores, quatre modes de production des sons sur lesquels se fonde une classification (3), adoptée aujourd'hui quasi universellement, en quatre familles : **idiophones** (la matière rigide, ou flexible, y est mise en vibration par frappement, pincement, frottement, raclement ou secouement), **membranophones** et **cordophones**, où le son résulte de la vibration de matériaux élastiques, sous formes de membranes ou de cordes tendues, et enfin la famille des **aérophones** (dits aussi « instruments à vent »), dans lesquels ont fait vibrer l'air ambiant ou celui contenu dans un tuyau.

Conception bien occidentale dirait-on. Or, il se trouve qu'elle a des équivalences ailleurs, en Inde notamment mais aussi en Afrique où la systématique des Bassari du Sénégal (4) distingue, par rapport à la manière de produire le son, quatre classes d'instruments de musique : les clochés (qu'on secoue), les tambourinés, les soufflés, les coupés (d'après le mouvement de l'archet sur la corde de la vièle).

(3) Celle de Victor Mahillon dans son *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles (1893-1922)* revue et corrigée par Hornbostel (E.M. von) et Sachs (Curt) dans *Systematik der Musikinstrumente*, Zeitschrift für Ethnologie, XLVI, 1914.

(4) Cf. *Collections Bassari du Musée de l'Homme*, Catalogue du Musée de l'Homme, Paris, 1976, par M. Th. de Lestrangé, Monique Gessain, en coll., avec T. Bidyar et N. Bendya.

matériaux

Savanes, forêts, déserts, rives des fleuves, des lacs ou des océans ne sont pas avares de végétaux, de minéraux et d'animaux que l'artiste peut mettre en forme ou utiliser tels quels. Il assemble graines, coques, noyaux, gousses de fruits, escargots ou cauris, cocons de phalènes, sabots et oreilles de gazelles, perles, pampilles, grelots ou anneaux de fer, en **sonnaillles** de bras, de jambes, de ceinture dont le bruissement enveloppera le corps des danseurs. Pour confectionner les **hochets** qu'on secoue à la main, il choisit des calebasses, des tubes de bambou, tresse des vanneries cylindriques, coniques, en forme d'haltères ou encore de délicates corbeilles à double fond, dans lesquels il enfermera de la grenaille. Il peut aussi, en entourant une grosse courge d'un réseau de vertèbres de serpents, en y suspendant des tiges de graminées, constituer des **hochets-sonnaillles** qu'on emploie dans l'Ouest pour différents rituels (photo 1, p. 28) et qui n'ont pas d'équivalent dans d'autres parties du monde. Un pétiole de palmier-raphia sert ici à faire une cithare, là un racleur (photo 2, p. 31). Les tiges de mil font des cithares-radeaux, les plantes aquatiques fournissent le tuyau des flûtes, des clarinettes, ou encore les languettes des sanzans.

Cependant que le bois demeure le matériau par excellence. Des racines aux feuilles et aux fruits, la totalité de l'arbre est mise à contribution : les fûts des tambours sortent du tronc, les trompes des branches, tout comme la caisse des harpes et des luths, les lianes deviennent cordes. L'animal (buffle, chèvre, antilope, serpent) paie aussi son tribut à la musique, sous forme de peaux pour couvrir les caisses des tambours et des harpes, ou de tendons dont on fait les cordes. La carapace de tortue sert de caisse au luth dans le nord, à la lyre à l'est, des défenses d'éléphant, des cornes de bovidés ou de cervidés deviennent des trompes. Il n'est pas jusqu'à la terre qui ne soit utilisée comme résonateur pour le xylophone ou l'arc musical, et des plaques de pierre brute constituent le lithophone que les Kabré du Togo frappent pour leurs rites agraires.

Quant au métal, le fer notamment, le forgeron le martèle, le plie pour façonner des cloches, des racleurs, voire des trompes qui représentent, techniquement et esthétiquement, des pièces maîtresses de la métallurgie africaine. Enfin, lorsque le matériau traditionnel

fait défaut, comme cela arrive souvent dans les villes, il est remplacé incontinent par des boîtes de conserve ou quelque pot d'échappement mis en forme avec habileté (photo 3, p. 106).

factures instrumentales

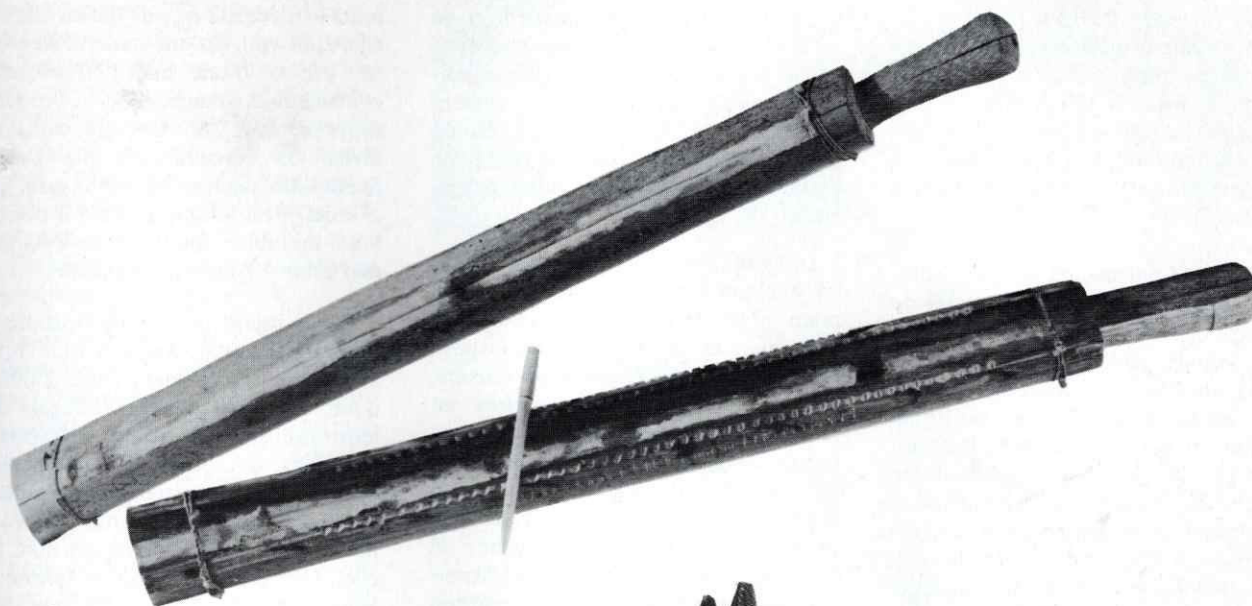
C'est la construction même de l'instrument qui révèle en quoi son originalité est totale, ou en quoi il se rapproche d'autres instruments. Le sujet est si vaste qu'on se contentera ici d'évoquer quelques exemples pris à travers les grandes familles organologiques.

idiophones

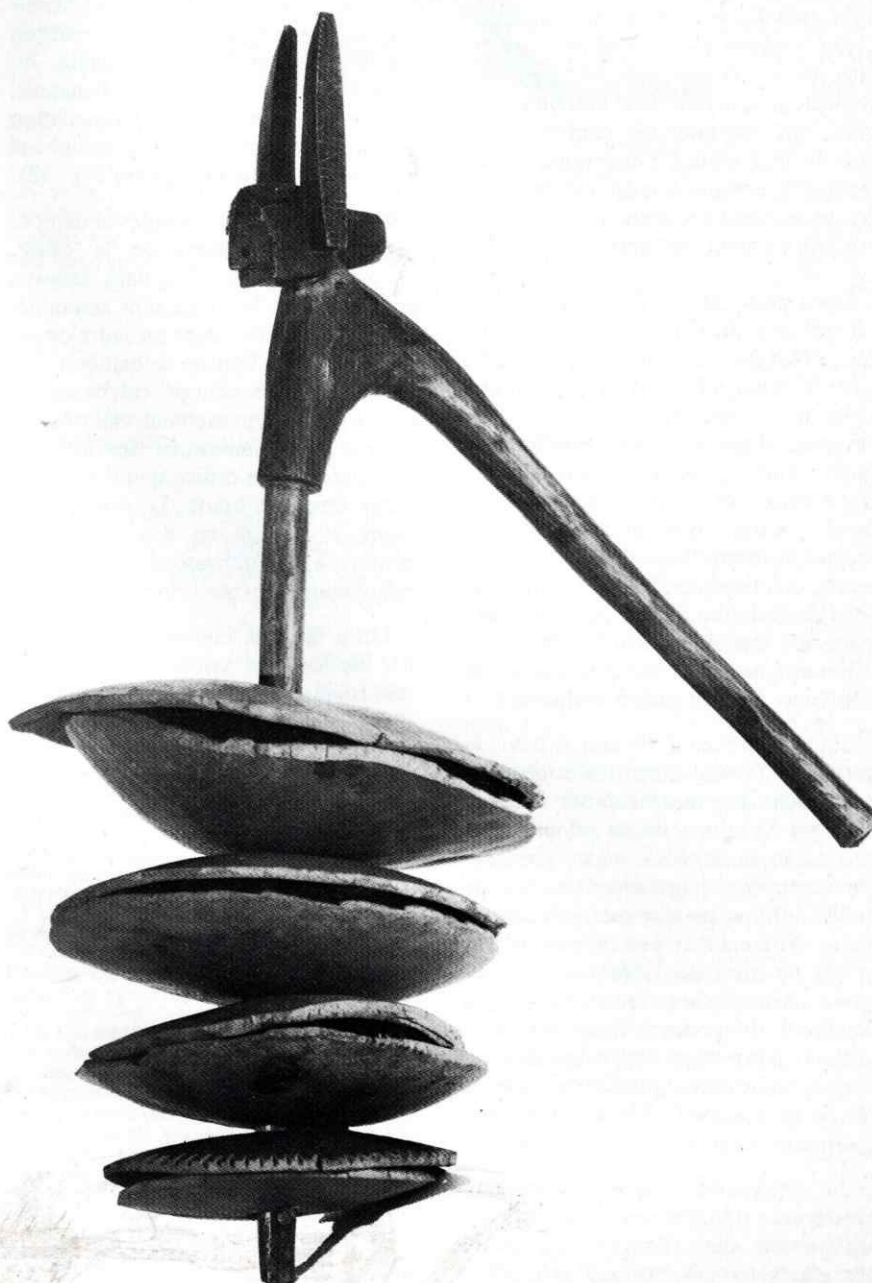
On a vu la spécificité du **hochet-sonnaillle** qui met les percuteurs autour du contenant, et non plus à l'intérieur comme dans le hochet classique (photo 1, p. 28). Pour rester dans la catégorie des idiophones qu'on secoue, dans le **sistre**, ce mouvement provoque l'entrechoc des calottes de calebasse glissant sur un manche de bois fourchu. Le **wasamba** des Mandingue (photo 4, p. 31) ne ressemble pourtant en rien au sistre de l'Égypte pharaonique, dont les disques de métal sont enfilés sur des tiges transversales, et que l'on retrouve tel quel dans l'église éthiopienne. L'instrument africain, circonscrit à l'ouest, est souvent volumineux et son manche peut être couronné d'une belle figure sculptée. Sonorités et formes font du sistre un instrument très important, dont l'usage est étroitement lié aux rituels d'initiation.

Les **cloches**, qu'elles soient en métal ou en bois, peuvent être mises en vibration de deux manières : par secouement, quand leur battant est suspendu à l'intérieur, par frappement avec un bâton ou une crosse dans le cas contraire. Celles d'Afrique noire présentent l'originalité d'être souvent constituées de deux ou plusieurs corps de tailles inégales, et peuvent ainsi produire des sons différents.

Les **tambours de bois** ont avec les cloches d'évidents liens de parenté d'ordre morphologique et acoustique. Il s'agit d'objets creux sur les bords desquels s'exerce une percussion. Rappelons-le, le tambour de bois est creusé dans un tronc d'arbre à partir d'une



Amaramba :
racleur fait dans
un segment de
rachis de
palmier-raphia de
110 cm dont les
bords dentelés
sont raclés avec
une baguette.
Joué par les
garçons bassari
pour accompagner
des danses
d'initiation.
Sénégal. Village
Etyolo.
MH. 70.84.59 et 60.
Cliché Musée de
l'Homme
(D. Destable) (2).



**Sistre de circoncis
bambara** dont les
rondelles de
calebasse sont
enfilées sur un
manche fourchu
orné d'une figure
sculptée. L. 54 cm.
Mali. Région de
Sikasso. MH.
31.74.1545. Cliché
Musée de
l'Homme (J. Oster)
(4).

fente longitudinale, dont les côtés d'inégale épaisseur peuvent produire des sons de hauteur différente. Cette particularité est mise en œuvre pour transmettre à distance des messages tambourinés, en reproduisant les hauteurs et le rythme de la parole, chez les peuples qui ont des langues dites « à tons » (5).

Véritables universaux de l'organologie, puisqu'on les rencontre sous de multiples formes en Océanie (où les plus grands sont dressés verticalement), en Asie, en Amérique centrale ainsi qu'en Europe sous la forme récente du petit **wood-block**, les tambours de bois tiennent en Afrique une place considérable. La diversification des types y est unique : à fente, à lèvres ou encore à languettes comme le tambour-xylophone, dont la facture singulière fait la charnière entre tambour de bois et xylophone (photo 5, p. 57). Creusés dans le bois ou le bambou, leur taille varie de quelques centimètres à plus de deux mètres d'envergure, et les formes de certains d'entre eux peuvent compter parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture universelle (photo 6, p. 92).

Dans cette même catégorie d'idio-phones constitués d'objets creux percus, il faut faire une place à part à une autre création africaine (6), qu'on appelle le « tambour d'eau ». Il se compose d'une calebasse hémisphérique contenant de l'eau sur laquelle flotte la calotte retournée d'une seconde courge, plus petite, que l'on frappe avec une baguette ou avec les mains (photo 7, p. 51). Quand on le joue en paire, ce qui est parfois le cas, l'accord des instruments s'effectue alors en modifiant la quantité d'eau contenue dans le grand récipient.

En abandonnant le creux pour le plein, on a deux catégories instrumentales dont les représentants majeurs sont, en Afrique noire, le xylophone et le lamellophone. S'ils ont en commun de comporter plusieurs éléments de tailles différentes disposés en clavier, ils se différencient par rapport à leur mode de mise en vibration : frappe des touches (en bois ou en bambou) du premier avec des mailloches, pincement des languettes du second, avec les doigts, d'où son appellation plus explicite de « jeu de languettes pincées ».

Le **xylophone** demeure le maître instrument du continent africain. Bien qu'il existe dans d'autres régions du monde sous des formes originales,

aucune part ailleurs sa facture n'atteint un tel niveau de développement et de diversification obtenu par la combinaison de ses éléments structurels, à savoir les touches (matière, nombre, dimensions, montage du clavier) et le résonateur, unique ou multiple, dont on ne mentionnera ici que les types principaux (7).

Le xylophone sur jambes représente, en quelque sorte, l'instrument minimum ; il consiste en quelques lames de bois que le musicien assis dispose parallèlement en travers de ses cuisses, sous lesquelles il place parfois un résonateur annexe (cuvette, auge ou marmite) retourné sur le sol. Ailleurs, un trou dans la terre fait office de résonateur unique. Il s'agit là du **xylophone sur fosse**, dont les touches de bois (en nombre et de dimensions variables) reposent parallèlement en travers de deux bottes de paille, ou encore sur deux tronçons de bananier, qui les isolent du sol, d'où l'appellation communément employée de **xylophone sur troncs de bananier** (photo 8, p. 93).

A ces instruments, montés et démontrés pour les besoins de la cause, viennent s'ajouter ceux dans lesquels clavier et amplificateur sont assemblés de manière stable, dans un cadre ou sur un sommier de bois ou de bambou. Les résonateurs (en courge, calebasse, ou en corne), soigneusement calibrés par rapport aux dimensions des touches, sont percés d'un orifice qu'on recouvre d'une fine membrane. Dispositif ingénieux et unique en son genre, qui confère à l'amplificateur un rôle supplémentaire de mirliton.

On a là deux innovations majeures par rapport aux xylophones à résonateur unique d'Indonésie (Java, Bali) et d'Asie du sud-est (Thaïlande, Laos,

Cambodge) dont, d'après certains auteurs (8), découlerait le type africain. Si cela était vrai, les adaptateurs auraient fait preuve d'une liberté d'invention considérable, tandis que le modèle supposé, avec son élégante caisse en forme de berceau, n'a pas évolué depuis des siècles. Ajoutons que, par ailleurs, c'est le type africain à résonateurs multiples qu'on retrouve dans la **marimba** d'Amérique centrale.

Qu'ils soient positifs ou portatifs, à clavier horizontal, concave ou oblique, la facture très soignée, voire sophistiquée, des instruments n'a d'égale que leur musicalité qui trouve, à travers le continent, des musiciens à sa hauteur. Pour ne citer que quelques exemples : le **bala** (9) des griots malinké pourvu de petits résonateurs sphériques dont l'échelle est équiheptatonique (photo de couverture et p. 98), (10) ; le **jabo** sénoufo, également à 16 lames, accordées pentatoniquement, tout comme le **kalangba** des Gbaya centrafricains qui en comptent dix-sept ou encore les instruments des Sara-Kaba du Tchad dont les touches effilées sont disposées obliquement, ceux des Lobi de Haute-Volta avec leur imposant clavier courbe et, en Afrique australe, les superbes xylophones des Tshopi et des Venda, dont la facture est aussi variée que le nombre des lames (de 12 à 20) aux extrémités souvent gravées. C'est d'ailleurs chez les Tshopi que l'on rencontre les plus importants ensembles réunissant, à l'occasion de grandes fêtes communautaires, jusqu'à dix-sept xylophones de facture différente.

Avec le **jeu de languettes pincées**, on a affaire à une invention strictement africaine. Parfois surnommé familièrement le « piano africain », c'est sous une de ses appellations vernaculaires (11) — **sanza** — que l'instrument est le plus connu. Il se compose d'une série de languettes de longueurs inégales produisant chacune un son. Végétales ou métalliques, elles sont fixées sur une caisse de résonance ou une planche de bois, au moyen d'une ou deux traverses faisant office de chevalet. Leurs extrémités flexibles, légèrement relevées, sont pincées avec les doigts des deux mains, en général le pouce et l'index.

Le domaine de l'instrument couvre quasiment tout le continent noir et se prolonge dans le nouveau monde grâce à la **marimbula** afro-cubaine, qui en est directement issue. Ses variantes sont très nombreuses, on a recensé (12) jusqu'à onze types différents par rapport à la matière, au nombre des

(5) Dans lesquelles des sons de hauteurs différentes (trois le plus souvent) sont affectés aux différentes syllabes d'un mot ou d'un groupe de mots pour en assurer la définition sémantique. Ce système se trouve dans nombre de langues d'Afrique mais aussi d'Asie (Chinois, Vietnamiens).

(6) Qu'on retrouve dans la **jicara de jobá** de la musique afro-cubaine.

(7) Cf. Boone, O. — **Les xylophones du Congo belge** (Annales du musée du Congo belge), 1936.

(8) Notamment Jones A.M., **Africa and Indonesia. The evidence of the xylophone and other musical and cultural factors**, 1964.

(9) D'où découle l'expression **balafon**, signifiant « jouer du bala », souvent employée abusivement pour désigner les xylophones.

(10) Cf. Rouget G. « Sur les xylophones équiheptaphoniques des Malinké », **Revue de musicologie**, T.L.V. 1969.

(11) Le terme **sanza** ou **sanzi** est surtout usité dans le Centre et l'Ouest, on le connaît ailleurs sous les noms de **mbira**, **kalimba**, **likemba**, etc.

touches et à la morphologie du support : planchette, rameaux de rônier assemblés, caisse de résonance en bois hémisphérique et, plus généralement, en forme de parallélépipède, dont les dimensions peuvent varier de 20 à 60 cm de côté, et comporter jusqu'à 27 languettes. Le musicien y adjoint parfois un amplificateur annexe, sous forme d'une demi-calebasse ou d'une cuvette dans laquelle il tient l'instrument (photo 9, p. 33).

Nonobstant sa modeste apparence, la sanza constitue, avec le xylophone, selon l'heureuse formule d'André Schaeffner, « une sorte d'aristocratie mélodique parmi les instruments idiophones » (13). Ses qualités sonores en font un instrument de soliste et de solitaire qui, la nuit, tient en éveil les gardiens de bâtiments publics ou privés, le jour, soutient la marche du voyageur et accompagne, à l'occasion, des chants de caractère mélancolique.

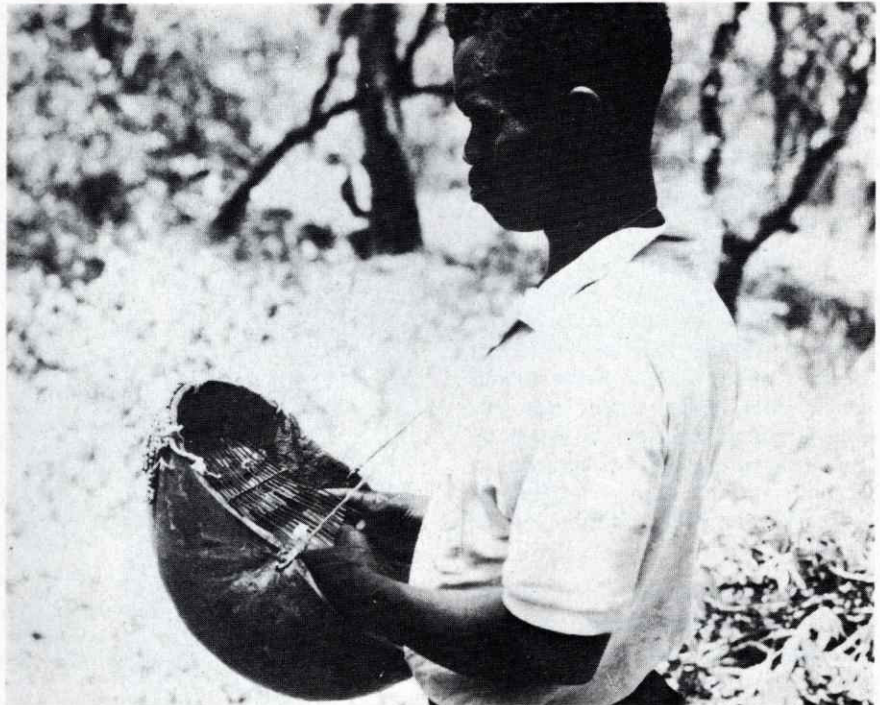
Cependant, le petit lamellophone remplit, ici ou là, une fonction moins anodine. Comme le mentionne Zemp (14), les Dan attribuent un pouvoir magique aux sons de la sanza et le *dézé* à 22 notes des Lemba du Transvaal, dont la morphologie et l'usage sont en étroit rapport avec les rites de fertilité, reflète, d'après Francis Bebey (15) « la structure même de la société et de ses lois... ».

aérophones

On sait qu'il existe plusieurs manières de faire vibrer l'air contenu dans un tuyau : l'envoi d'un jet d'air sur une arête, la vibration d'une languette ou celle des lèvres du musicien, permettant de distinguer les flûtes des instruments à anches, et des trompes.

Schématiquement, on pourrait dire que le domaine des instruments à anches libres ou battantes est oriental et asiatique, que les flûtes, bien qu'elles aient une diffusion universelle, prédominent dans les cultures océaniques et amérindiennes (notamment les flûtes de Pan).

L'originalité africaine se manifeste, à mon sens, dans les *trompes*, pour des raisons d'ordre différent, qui tiennent à leur aspect, mais aussi à leur jeu en ensembles polyphoniques, autant qu'aux importantes fonctions qu'elles



Jeu de la sanza avec résonateur complémentaire en courge, au bord duquel le musicien a disposé des enfilades de perles faisant office de sonnaillles. En général, les languettes métalliques sont confectionnées par martelage de baleines de parapluie ou de rayons de bicyclette. Selon les types d'instruments et les régions, l'accord peut s'effectuer soit en modifiant la longueur vibrante des languettes, en les faisant glisser sous les traverses de fixation, soit en les alourdissant avec une boulette de gomme collée sous leur extrémité (comme c'est le cas pour les languettes végétales de certains instruments du Cameroun notamment). République centrafricaine. Cliché G. Dournon (9).

remplissent dans les rites initiatiques et funéraires.

Qu'elles soient façonnées dans le bois, la courge, la corne, la défense d'éléphant et, plus rarement dans le métal (16) leur embouchure s'ouvre, selon les cas, à l'extrémité ou, le plus fréquemment, sur le côté du tuyau qui peut être droit ou courbe, avec une perce cylindrique ou conique, et comporter parfois un pavillon en courge.

Les trompes en bois d'Afrique centrale méritent une mention particu-

lière. Elles peuvent être grossièrement taillées dans les branches ou le tronc d'un arbre, aussi bien que sculptées en totalité ou en partie. Leur beauté baroque, l'anthropomorphisme et le symbolisme de leur décor, autant que leur valeur culturelle, n'ont guère d'équivalent qu'aux antipodes, chez des populations océaniques de Nouvelle-Guinée, d'Australie ou des îles Salomon (17).

Sont à mentionner tout particulièrement les grandes trompes des Bembé et des Bwendé du Congo, représentant des personnages féminins ou masculins, que les musiciens tiennent verticalement devant eux pour souffler dans l'embouchure située au dos de l'instrument. Leur rôle funéraire s'y trouve illustré par le mouvement des bras levés sur la tête en signe de deuil profond chez les femmes (photo 10, p. 34), qui trouve une équivalence morphologique et fonctionnelle dans les instruments mambila du Cameroun.

On doit surtout aux trompes africaines les polyphonies instrumentales, parmi les plus archaïques du monde (18), dont les fanfares banda consti-

(12) Cf. Montandon, G. — *La généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, Genève, 1919 et Laurenty, J.S. — *Les Sanza du Congo*, musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 1962.

(13) *L'origine des instruments de musique*, Paris, Mouton, 1968.

(14) *Musique dan*, Paris, Mouton, 1971.

(15) *Musique d'Afrique noire*, Paris, Horizons de France, 1969.

(16) Comme la longue trompette *kakaki* en fer-blanc des Haoussa qui est un apport oriental.

(17) Et, dans un tout autre genre, les extraordinaires trompes de plumes multicolores des Indiens de Guyane et du Brésil.

(18) Les premières mentions par les voyageurs de ces ensembles instrumentaux datent des XV^e et XVI^e siècles.

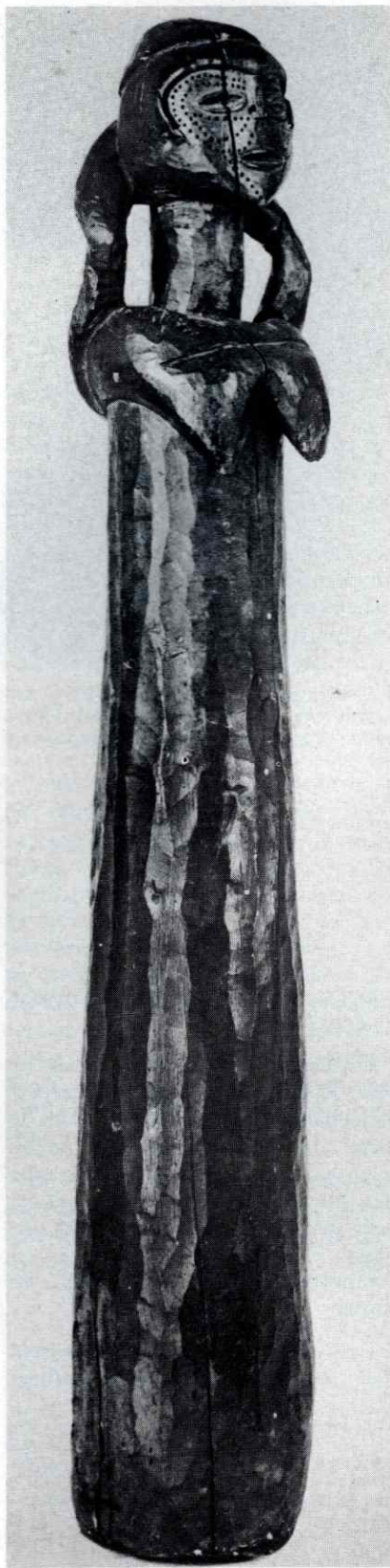
tuent un bien bel exemple (photo 11, p. 24/25). Composées de onze à dix-huit instruments de taille différente, le plus grave pouvant atteindre deux mètres de long, qui produisent chacun un son, leur organisation polyphonique, s'apparente à la technique dite « du hoquet » (cf. Arom, p. 14).

Il en allait de même, jadis, avec les prestigieuses trompes en ivoire d'éléphant, attributs de la puissance royale. Dans les anciens royaumes africains (Bénin, Kongo, Luba et Kuba notamment), elles constituaient des ensembles qui annonçaient la venue du prince, encourageaient ses guerriers et l'accompagnaient dans ses déplacements, y compris le dernier vers la tombe.

L'anthropomorphisme, qu'il soit très marqué ou seulement évoqué, se manifeste également dans les flûtes verticales en bois (appelées aussi sifflets), pourvues d'une embouchure terminale en forme de croissant sur laquelle s'appuie la lèvre inférieure du musicien, et leur facture originale présente, à travers l'Afrique, de nombreuses variantes (photo 12, p. 66).

Quant aux flûtes d'écorce ou de roseau, avec des embouchures à encoche et à biseau le plus souvent, c'est dans le sud africain que se rencontrent les plus grands ensembles. Plusieurs récits de voyageurs, dont les plus anciens remontent, avec Vasco de Gama, au XV^e siècle, mentionnaient déjà l'existence d'orchestres groupant de quarante à cent flûtistes dansant en cercle, chez les Zoulou et les Hottentots du Cap. Des ensembles instrumentaux du même genre existent toujours chez les Venda et d'autres populations voisines (19), où ils se manifestent en des circonstances solennelles liées parfois au culte des ancêtres. Ils étaient jadis, à l'instar des trompes des régions situées au centre-ouest, une prérogative royale.

Les flûtes à embouchure biseautée que l'on joue obliquement dérivent, elles, du *nay* persan véhiculé de l'Orient, via l'Égypte, par l'intermédiaire de l'Islam probablement. On les trouve principalement dans les zones sahéliennes et, au Tchad notamment, sous



Trompe bembé en bois sculpté, représentant une figure féminine dont les bras sont levés de chaque côté de la tête en signe d'affliction. L'embouchure, une simple ouverture rectangulaire, se trouve au dos de l'instrument. République du Congo. Région de Loudima. MH. 90.17.1. Cliché Musée de l'Homme (10).

une forme qui porte le cachet de l'invention africaine (photo 13, p. 102/103).

L'apport oriental se manifeste encore et surtout dans les instruments à anche battante (double ou simple). L'*alghaïta* haoussa, avec ses quatre trous de jeu et son timbre si particulier, est un exemple frappant de la facture africaine du hautbois parmi les multiples autres, autochtones ou « sous influence », que prend cet instrument à anche double, dont le domaine s'étend jusqu'en Extrême-Orient (20).

Une question se pose pour l'anche simple de la clarinette idioglotte (21) des Peuls et des Bassari/Coniagui. L'instrument ne doit peut-être rien, ou peu de chose, à l'influence arabo-musulmane, bien qu'il soit en usage chez des groupes islamisés. Sa facture singulière, une de ces trouvailles organologiques dont l'Afrique a le secret, la distingue de la clarinette communément en usage autour de la Méditerranée, au Proche ou au Moyen-Orient jusqu'en Asie méridionale : au lieu de placer l'anche à l'extrémité, on la découpe dans le côté du tuyau, d'où une position de jeu transversale (photo 14, p. 35). Qui plus est, on adjoint à l'instrument une petite courge faisant office ici de sourdine, là de pavillon.

le rhombe

Reste un type d'aérophone bien différent dans son principe des précédents, puisque c'est en tournoyant qu'il fait vibrer l'air ambiant. Simple plaque ovale en bois, le rhombe fait partie de ces instruments qui sont, pour reprendre les termes de Rouget, « relativement rudimentaires quant à leur facture mais tous saisissants quant à l'effet produit » (22). Son vrombissement, parce qu'on ne peut l'attribuer, dans une culture donnée, à aucun instrument connu, est souvent assimilé au rugissement (23) de quelque animal mythique, à la voix des ancêtres ou à celle d'esprits surnaturels. D'où le pouvoir redoutable conféré à ces objets sonores dans de nombreuses sociétés africaines, de l'ouest notamment (Kissi, Toma, Malinké, Yoruba, etc.). Leur usage, soumis à de sévères interdits, est généralement réservé à des cérémonies initiatiques et à des rites religieux. Semblables notions de secret et de sacré associées aux rhombes ne sont cependant pas propres à l'Afrique. On

(19) Kirby, P.R. — *Musical instruments of Native Races of South Africa*, 1934.

(20) Et dont le jeu met souvent en œuvre la technique du souffle continu.

(21) Dans ces instruments, l'anche est découpée directement dans la paroi du tuyau.

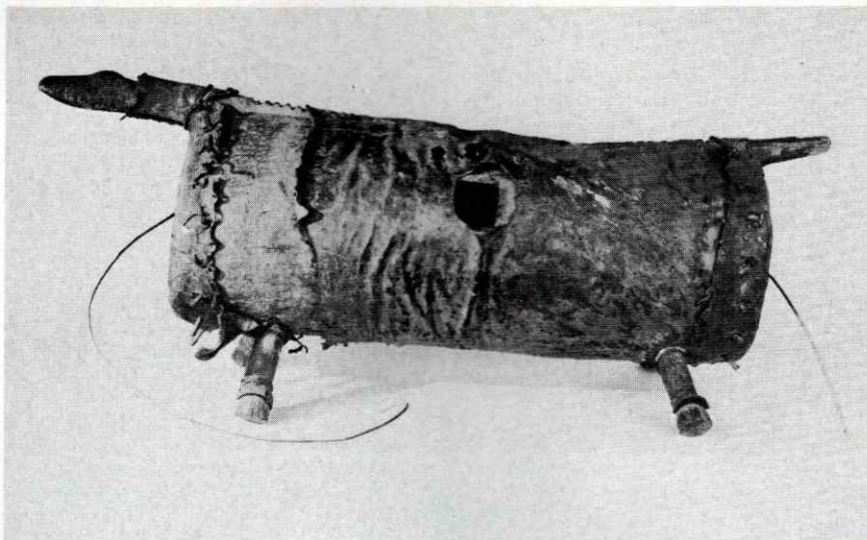
(22) « *Musique d'Afrique noire* », *Histoire de la musique*, t. 1, La Pléiade, Paris, 1977.

(23) Dont l'appellation anglaise de *bull-roarer* rend mieux compte.

les retrouve — probablement pour des raisons sonores analogues — dans plusieurs populations amérindiennes et océaniques (24).

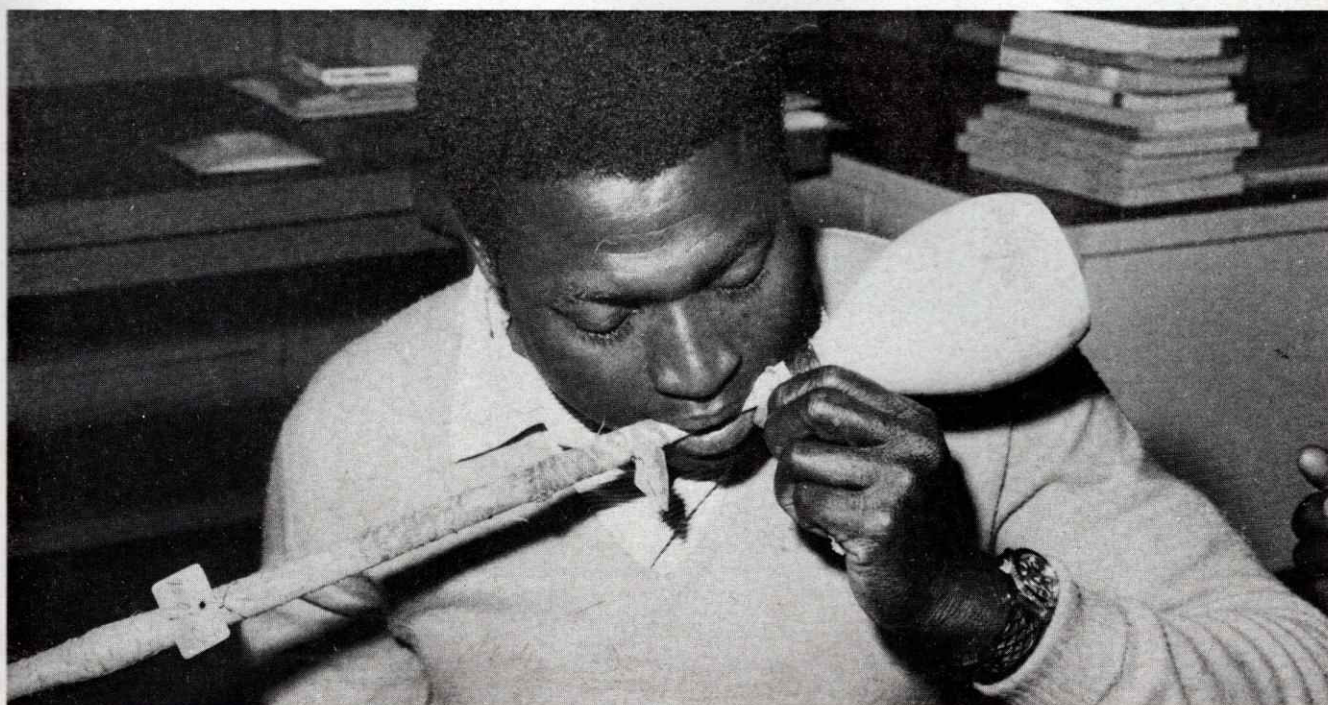
membranophones

Communément considéré comme le symbole même de la musique africaine, le tambour (25) revêt une importance considérable sur ce continent. Il y foisonne, et peu de sociétés en sont dépourvues (26). La diversification des types, dont on ne trouverait d'équivalent que dans le monde asiatique, s'effectue, ici comme ailleurs, à partir de la mise en vibration, par frappement ou frottement, d'une ou de deux membranes élastiques tendues sur une caisse de résonance (photo 15, p. 35). Des combinaisons entre les formes et les matières des unes et de l'autre et avec leur mode d'attache, direct ou indirect, résulte une multiplicité typologique extraordinaire. C'est ainsi qu'on trouvera des membranes en peau d'antilope, de chèvre, de buffle, d'éléphant ou de serpent, collées, clouées, chevillées, boutonnées sur des piquets, ligaturées, lacées de diverses manières, sur des caisses de bois, d'argile, de métal ou de calebasse, en forme de cylindre, d'hémisphère, de tronc de cône, de tonnelet, de sablier, de mortier juché sur un socle sculpté, soit encore sur des cadres circulaires ou rectangulaires (photo 16, p. 36).



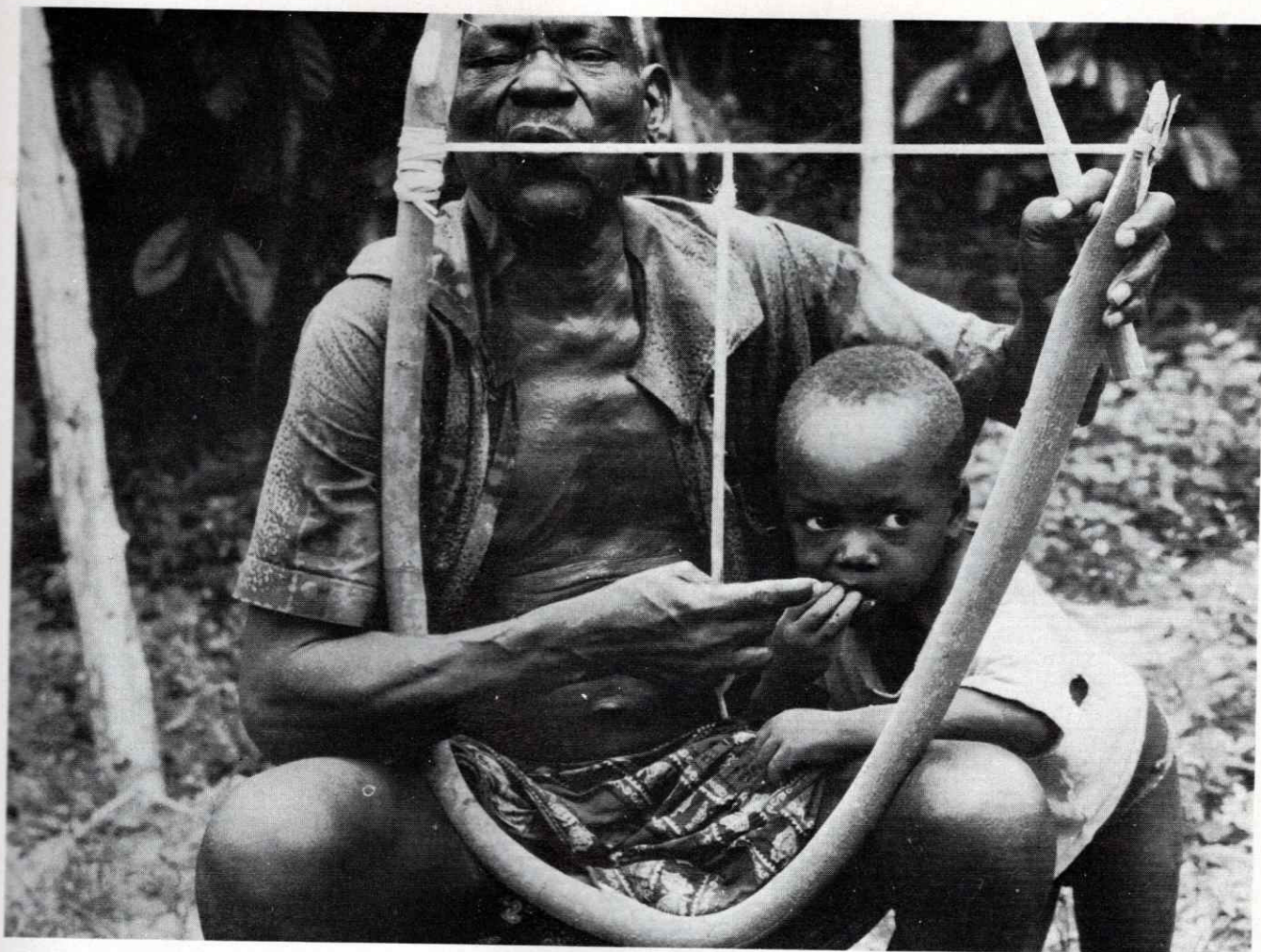
*Si le frappement d'une membrane avec les mains ou des baguettes constitue le procédé le plus répandu, il n'est toutefois pas le seul. On peut faire vibrer un tambour en frictionnant, avec des mains humides, une lanière ou une tige rigide placée au centre de la peau. Les vibrations, transmises à la membrane et amplifiées par la caisse de résonance, évoquent un rugissement d'où le nom de « tambour-panthère » donné, ici ou là, à ce type d'instrument. C'est probablement en raison de ces sonorités insolites, assimilées aux voix d'êtres surnaturels (ancêtres, animaux mythiques, etc.) et destinées à inspirer peur et respect, que les tambours à friction ont souvent un rôle secret et sacré dans les sociétés initiatiques masculines ou féminines. Il s'agit ici d'un spécimen assez rare de tambour à friction zoomorphe, pourvu de deux membranes qui ressemblent aux instruments rituels du *poro* des Sénoufo. L. 134 cm. Côte-d'Ivoire ou Haute-Volta. MH. 68.49.1. Cliché Musée de l'Homme (J. Oster) (15).*

*Ci-dessous, démonstration au Musée de l'Homme, par un chercheur, du jeu de la clarinette *embeko* des Bassari, faite dans une tige de mil et pourvue d'un pavillon. Celui-ci est placé à l'extrémité supérieure du tuyau alors que dans les clarinettes non africaines, qui en sont pourvues, le pavillon se trouve à l'autre bout. Sénégal. Cliché Musée de l'Homme (Dorine Destable) (14).*





Tambours de la société initiatique des **bé ndélé**, « enfants de la danse » en usage chez les Gbaya de République centrafricaine. Cliché G. Dournon. L'importance sociale des tambours n'est plus à démontrer. Leur fabrication s'accompagne souvent de cérémonies et de sacrifices et leur jeu est réglementé. Les fonctions socio-culturelles sont aussi variées que leurs formes : **tambours des rois** dans les sociétés fortement hiérarchisées où des batteries de tambours accompagnaient encore récemment les étapes de la vie du souverain, sa justice, ses funérailles ; **tambours des divinités** comme, par exemple, les **bata** yoruba frappés en l'honneur des **orisha** ; **tambours des initiés** joués dans le bois sacré, **tambours des hommes** pour la guerre, la lutte, la chasse, le travail et la danse et, plus rares, les **tambours de femmes** comme les monumentales timbales de bois sculpté des femmes venda du Transvaal, sans oublier les **tambours de la parole** servant à transmettre les messages ou à déclamer louanges, devises, généalogies et proverbes (16).



Jeu de l'arc musical dont l'usage, chez les Ngbaka, est lié à la chasse aux pièges. Les sons du mbéla en charmant les génies protecteurs des animaux les détournent de leur tâche et permettent ainsi à la chasse d'être fructueuse. République centrafricaine. Cliché S. Arom (17).

Veut-on les accorder ? On glisse des coins entre la fixation et le fût ; on humidifie ou on chauffe la peau au feu ; on en alourdit le centre avec de la gomme. S'agit-il d'en modifier le son en cours de jeu ? Plusieurs procédés peuvent alors être mis en œuvre. Le plus connu, sinon le plus original (27) consiste à faire varier la tension des membranes en pressant plus ou moins sur le réseau de cordes parallèles qui les relie l'une à l'autre. Outre des sons de hauteur différente permettant la transmission de la parole, on obtient de cette manière des effets de **glissandi** (28) (photo 27, p. 41).

cordophones

L'idée fort répandue de la primauté des percussions en Afrique, trouve un démenti dans la richesse des instruments où le son est produit par la

vibration d'une corde pincée, frappée ou frottée.

En effet, ce continent est probablement le seul où se rencontrent « vivants » non seulement des repré-

(24) Quant à l'Europe, on y comptait encore récemment le rhombe parmi ces « instruments des ténèbres », qui remplaçaient les cloches pendant la semaine sainte.

(25) Appelé souvent à tort (et à travers) **tam-tam**, mot qui désigne en réalité un gong d'origine asiatique.

(26) Il s'agit, dans ce cas, de populations nomades (Pygmées, Bochimans ou Peuls) qui ne peuvent se déplacer à travers la forêt, le désert ou la savane avec des instruments encombrants. Notons qu'en revanche ces populations ont développé une remarquable musique vocale.

(27) Les femmes touareg mettent en œuvre un procédé tout aussi ingénieux, bien que plus rudimentaire, qui consiste à serrer la tête d'un tambour coiffé de sa membrane (non fixée) entre les bras d'une sorte de brancard sur lesquels s'assoient une ou plusieurs femmes pour tendre plus ou moins la peau.

(28) L'Afrique n'a pas, cependant, l'exclusive de ce type d'instrument qui existe aussi en Asie (Inde, Chine, Corée, Japon notamment). Toutefois, la transmission des messages, à l'aide de tambours à membranes, demeure l'apanage de l'Afrique.

sentants des principaux types de cordophones existant tels que arc musical, pluriarc, harpe, cithare, luth, vièle et lyre, mais encore d'authentiques créations comme la harpe-cithare et la harpe-luth notamment.

Apparemment le plus simple par sa construction, sinon par sa technique de jeu, l'arc musical est constitué par une corde tendue entre les deux extrémités d'une branche courbée. Elle peut être frappée, pincée, frottée ou même soufflée (comme dans la **gora** des Hottentots). L'instrument se diversifie, d'une région à l'autre, surtout par le choix de son amplificateur : trou dans la terre ici, là résonateur attaché à l'arc, ailleurs cavité buccale du joueur constituant une parfaite caisse de résonance de forme et à volume variables pour moduler et amplifier les harmoniques du son fondamental (photo 17, p. 37).

À sa large diffusion à travers le continent noir (29) correspond une notable différenciation de ses formes et



Jeu de la harpe-luth soron par un griot malinké qui en pince les dix-neuf cordes réparties sur deux rangs, pour accompagner ses deux épouses qui rythment leur chant en frappant chacune un tube de métal. Guinée. Région de Kankan. Cliché G. Rouget (23).

de ses usages (divertissement, cour d'amour, activités pastorales, jeu d'enfants, rites magiques). Chez les Swazi, les Zoulou ou les Xhosa du sud-africain, où il est souvent joué par les femmes, il comporte un résonateur en courge. Chez les Bochiman, c'est le résonateur buccal qui prévaut, comme d'ailleurs en Afrique centrale (Angola, Gabon, Congo, Centrafrique), où l'on reconnaît parfois l'invention de l'instrument

aux Pygmées, lesquels, on le sait, sont, anthropologiquement et culturellement très proches des Bochiman (30). Quant à l'arc-en-terre, on le rencontre presque partout.

On attribue volontiers la paternité des cordophones à l'arc musical. S'il n'est pas l'ancêtre de tous, le pluriarc et la harpe, dans lesquels on retrouve les mêmes éléments structurels — arc, corde, résonateur — et qui, par ailleurs, coexistent avec lui dans plusieurs aires géo-culturelles, en sont assurément les descendants directs. Semblable parenté organologique trouve parfois sa confirmation dans le mythe. Ainsi, les Fang du Gabon, comme le rapporte Pierre Sallée (31), « affirment la filiation de l'arc à la harpe au travers d'une symbolique biogénétique qui voit dans la harpe un corps féminin fécondé par la vibration de la corde unique de l'arc, principe mâle et, dans son manche, la courbure du bois de l'arc, image de la colonne vertébrale ».

Dans le **pluriarc**, comme son nom l'indique, plusieurs arcs musicaux sont réunis par la base dans une caisse de résonance : une courge ronde chez les populations de l'Ouest (Dan et Kono notamment), une caisse en bois chez celles du Centre (Kongo, Sundi, Téké et Bembé du Congo) (photo 18, p. 68). Dans les deux cas, il s'agit d'une facture typiquement africaine (32) qui préfigure la harpe.

Celle-ci joue un rôle musical et culturel de premier plan dans l'ensemble du continent africain qui constitue son véritable domaine (33). C'est là, en effet, qu'à partir de deux grands types, arqué et angulaire, qui se trouvaient déjà en Égypte ancienne, deux mille ans avant notre ère, que se sont développées les plus nombreuses variantes de l'instrument dont la harpe fourchue, la harpe à chevalet (photo 19, p. 61) et la harpe-luth constituent les modèles les plus originaux.

Il s'agit d'instruments importants esthétiquement et musicalement aussi bien que culturellement (photo 20, p. 100). Leur beauté tient autant à l'équilibre des éléments qu'aux lignes harmonieuses des caisses en forme de coupe, de barque ou de losange, ou encore à l'élégante courbe du manche orné ici d'une tête sculptée. Ailleurs c'est l'instrument tout entier qui prend une forme humaine, effigie de quelque divinité (photo 21, p. 147). Quant aux mélodies qu'on y joue, outre leur indéniable intérêt musical, elles assurent, par la voix du chasseur ou celle du poète-musicien, la transmission d'un patrimoine littéraire et historique d'une valeur inestimable.

Avec le **luth** et la **vièle**, on a affaire à des instruments provenant de cultures arabo-berbères et soudanaises. Leur domaine s'étend au Nord-Ouest parmi les populations islamisées. Instruments des zones sahéliennes, ils ont en commun la caisse, hémisphérique ou ovoïde, tendue d'une peau de chèvre ou de serpent qu'embroche un manche plus ou moins long. Ils diffèrent dans la manière de faire vibrer les cordes (dont le nombre varie de un à cinq) : on pince celles des luths, on frotte avec un archet celles des vièles. Ce sont les instruments favoris de musiciens professionnels qu'on appelle des griots, et dont les vastes répertoires comprennent chants d'amour, louanges et généalogies. De la **tidinit** à quatre cordes des Maures aux différents **khalam** du Sénégal, de l'instrument monocorde dont usent les Songai du Niger au **komo** des musiciens du Nord-Nigeria, les luths africains semblent avoir fidèlement reproduit leur modèle égyptien tel qu'on peut le voir, sur les peintures murales, joué par de charmantes musiciennes des temps pharaoniques.

Ni liane, ni boyau, ni fil de nylon, la corde de la vièle, généralement unique, est en crins de cheval comme la mèche de l'archet qui la frotte.

(29) Notons qu'au Brésil, l'arc musical **berimbau** est d'origine africaine alors qu'il est autochtone en Océanie (îles Salomon notamment) et probablement aussi en Inde du Sud.

(30) Signalons que la seule figuration africaine de l'arc musical se trouve sur une peinture pariétale bochimane dans le désert de Kalahari, alors que la plus ancienne connue à ce jour — elle remonte au paléolithique — est en France, gravée sur la paroi de la grotte des Trois-Frères dans l'Ariège. On y voit un chasseur masqué au milieu d'animaux tenant devant sa bouche un arc qu'on a tout lieu de croire musical.

(31) « La musique traditionnelle de l'Afrique noire et ses instruments », *Musique de l'Afrique noire*, Metz, musée d'art et d'histoire, 1982.

(32) A notre connaissance, il n'existe qu'un autre type de pluriarc qui vient de Guyane. Il n'a pas de caisse, les trois arcs qui le composent, embrochent un petit bouclier bombé découpé dans une grosse courge.

(33) Sans faire ici l'histoire de la harpe, on peut rappeler qu'elle a quasiment disparu des régions proches orientales d'où elle pourrait être originaire. Le modèle asiatique ne subsiste plus que dans l'élégante **saung** à treize cordes de Birmanie. Sa présence est sporadique dans quelques régions orientales d'Urss (Géorgie et Caucase notamment) où certains instruments sont pourvus d'un troisième élément consolidateur reliant la caisse au sommet du manche. Éléments que l'on retrouve dans la harpe dite « celtique » et, en plus développé, dans la colonne de la harpe de concert occidentale dont l'instrument des Andes, introduit dans le Nouveau Monde après la conquête espagnole, représente un avatar.



Les dix cordes de la grande lyre **baganna** d'Éthiopie sont tendues entre une caisse en bois couverte de peau et un manche horizontal (ou joug) soutenu par deux montants obliques également en bois. Le musicien gratte les cordes avec un plectre, tandis qu'à l'arrière, il touche certaines d'entre elles, de la main gauche, pour en étouffer le son. Cliché Musée de l'Homme (M. Cohen) (24).

RENCONTRES AVEC DES OBJETS REMARQUABLES :

A l'inverse du luth, on la trouve souvent dans les mains de femmes griots, chez les Touareg du Niger notamment. Que ce soit l'**imzad** du désert, le **godjé** des Djerma du Niger, le **riti** des Ouolof ou la robuste **massengo** des musiciens itinérants d'Éthiopie, la vièle, jouée par des musiciens accomplis, imite le timbre voilé et tendu de la voix, ses vibrations et ses inflexions et va même, selon certains auteurs (34), jusqu'à être douée de la parole (photo 22, p. 108).

C'est encore dans les régions occidentales (Mali, Côte-d'Ivoire, Guinée, Sénégal) que se rencontrent les harpes-luths, remarquables exemples de lutherie africaine, dont on chercherait en vain des équivalents organologiques dans d'autres traditions musicales. Comme leur nom l'indique, s'y trouvent combinées — et avec une belle hardiesse — la structure d'un luth (manche droit et caisse disposés dans un même plan) et la disposition des cordes de la harpe qu'un haut chevalet, érigé au centre de la table d'harmonie, soulève symétriquement sur deux rangs (photo 23, p. 38).

Ces instruments, dont les plus connus sont la **kora** à vingt et une cordes et le **sonon** à dix-neuf cordes, sont d'usage profane. Ils ont trouvé des musiciens dignes d'eux et des compositeurs qui, en exploitant toutes les ressources de l'instrument, et en créant de nouveaux répertoires, amènent la **kora** à devenir un instrument de concert.

Mais c'est tout à l'opposé qu'il faut aller, sur les bords de la mer Rouge, pour trouver les descendantes africaines des lyres de Mésopotamie, vieilles de trois millénaires, qui firent

aussi florès jadis autour de la Méditerranée pour disparaître à jamais avec les civilisations gréco-latines. Que ce soit l'imposante **baganna** (photo 24, p. 39) à dix cordes d'Éthiopie ou celles plus modestes à cinq ou sept cordes qu'on trouve, parfois avec une caisse en carapace de tortue, jouées par quelques groupes nilotiques du Soudan, elles perpétuent en terre africaine un des plus anciens instruments de musique du monde dont on ne rencontre guère d'autres témoins que dans la péninsule arabique, notamment dans les pays bordant le golfe Persique et, au septentrion du monde, sous une forme singulière (35), jouée par quelques populations sibériennes.

Dans le domaine de la **cithare**, l'Afrique réserve autant de surprises que dans celui des instruments pourvus d'un manche que l'on a évoqués plus haut. Certes on y chercherait en vain l'équivalent des magnifiques instruments orientaux comme le **kanun** et le **santur**, ou comme les longues cithares sur table bombée de Chine et du Japon. En revanche, on y découvrira l'originalité absolue de l'**inanga** du Burundi dans laquelle le réseau de cordes parallèles est tendu au-dessus d'un plat creux en bois servant de caisse de résonance ouverte. Et, si l'on peut, à juste titre, attribuer l'origine des cithares-sur-bâton d'Afrique sud-orientale, tout comme celle de la grande **valiha** malgache sur tube de

bambou, à un apport indo-malais, en revanche les cithares idiocordes (36) de l'Ouest portent, si l'on peut dire, la griffe africaine. En témoignent l'instrument que les enfants béninois confectionnent avec le pétiole du palmier raphia, la cithare-en-bouche des jeunes Bassari ou encore la cithare-radeau, ingénieux assemblage de tiges de graminées, où le raffinement va jusqu'à filer les cordes d'écorce avec un brin végétal (photo 25, p. 40).

Aussi totalement végétal, le **mvvet**, avec lequel les bardes fang du Gabon accompagnent leurs épopées, ne constitue-t-il pas une trouvaille hors de pair ? Le facteur y combine, là aussi, les principes de deux instruments : le corps d'une cithare-sur-bâton et la disposition des cordes d'une harpe dont le plan, de parallèle qu'il est dans la cithare, devient ici perpendiculaire, par l'effet d'un haut chevalet dressé verticalement dans la partie médiane de l'instrument. L'amplification des sons tenus des cordes végétales est assurée par un ou plusieurs résonateurs en courge (photo 26, p. 15).

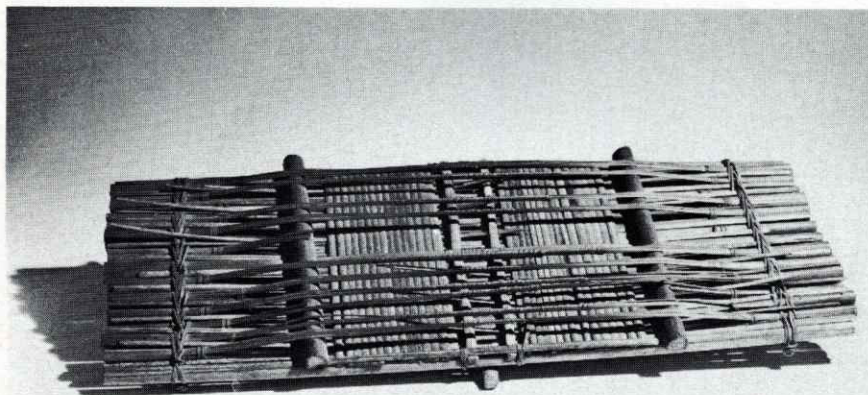
les timbres

Cependant, le facteur et le musicien, qui sont bien souvent une seule et même personne, se contentent rarement des sons produits par l'élément vibreur de leur instrument, et ceci quel qu'en soit le degré de perfection. « Par horreur du son net et besoin de le troubler et d'en noyer le contour », comme l'écrivait André Gide (37), l'artiste désire y surimposer d'autres timbres pour en colorer et

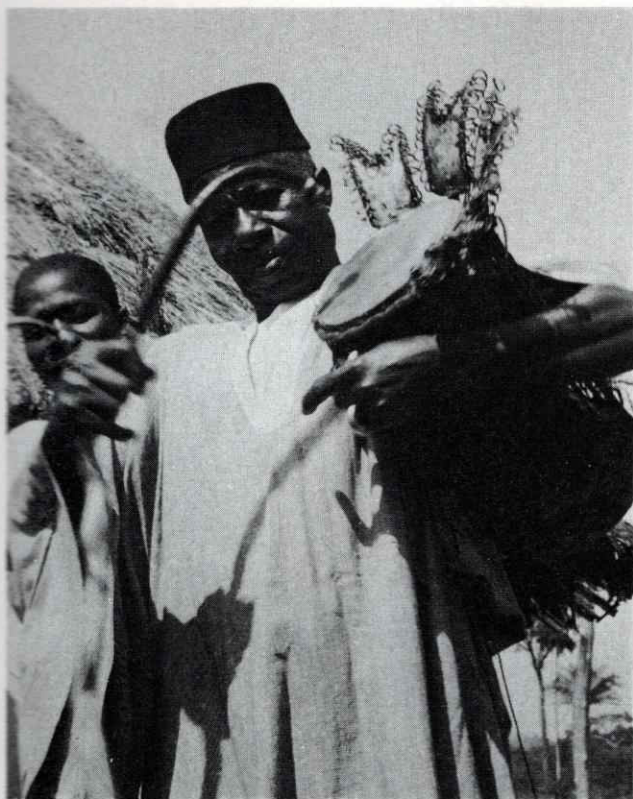
(34) Cf. Brandily, M. — *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti*, 1974.

(35) Une longue caisse à table en bois, avec deux montants très courts qui la relient au manche (ou joug) transversal où viennent s'attacher les cinq cordes.

(36) Dans lesquelles les cordes sont faites avec l'écorce même du matériau constituant l'instrument, découpée et soulevée par de petits chevalets.



Cithare-radeau adjehli constituée par quinze tiges de palmier-raphia soigneusement assemblées. Dans dix d'entre elles, une fine bande d'écorce a été découpée et soulevée pour former les cordes. Leur partie vibrante, délimitée par deux segments de palmier servant de chevalets que l'on peut déplacer pour accorder l'instrument, est pincée avec le pouce et l'index des deux mains. Ces instruments se rencontrent principalement au Bénin, au Niger et dans le nord du Nigeria où leurs dimensions et le nombre de cordes varient, tout comme le matériau végétal avec lequel on les fait. L. 56 cm. Rép. dém. du Bénin. Région d'Abomey. MH. 12.11.40. Cliché Musée de l'Homme (Ch. Lemzaouda) (25).



Appelé tambour-sablier, tambour d'aisselle ou tambour à tension variable, selon qu'on en considère la forme, la position ou la technique de jeu, ce type d'instrument est principalement en usage chez des populations islamisées de l'Ouest africain (Malinké, Bariba, Yoruba, Haoussa notamment). Il est joué ici par un griot malinké de Côte-d'Ivoire pour les fêtes célébrant la fin du Ramadan. Aux sons modulés du tambour se superposent les vibrations des sonnaillles métalliques disposées autour de la membrane que le musicien percute avec une baguette recourbée. Cliché H. Zemp (27).

enrichir les sonorités initiales, et va y satisfaire avec une inépuisable ingéniosité.

C'est ainsi qu'on dotera les manches des instruments à cordes de grappes de graines ou de plaques métalliques ensonnaillées, semblables à celles qu'on disposera en pétales autour de la membrane des tambours (photo 27, p. 41), que des billes seront enfermées dans les caisses de résonance, qu'on enfilera des perles sur les languettes des sanzans ou de petits hochets sur la baguette de l'arc musical, qu'on introduira de la grenaille entre les éléments des cithares-radeaux (38) ou qu'on couvrira d'une membrane, le fond ouvert des résonateurs. De cette manière, la corde va bruisser, la membrane grésiller, le xylophone mirlitoner, à la satisfaction générale. Dans tous les cas (dont l'inventaire reste à faire), une seule action déclenche des processus sonores multiples. Efficacité acoustique maximale pour un minimum d'énergie (39).

Semblable inclination à « multitimbrer » des instruments de musique n'est certes pas propre au continent noir. Les exemples ne manquent pas dans d'autres cultures comme en témoignent les cymbalettes insérées dans des claquettes de bois ou dans le cadre de tambours dont la membrane peut être aussi sous-tendue d'un timbre, les gre-

lots des archets et les cordes sympathiques des vièles indiennes ou encore l'association de deux instruments par un même musicien (sonnaillles de chevilles du sonneur de cornemuse auvergnate, flûte et tambour du galoubet provençal, etc.). Toutefois, c'est en Afrique que l'invention dans ce domaine atteint de telles proportions, puisqu'elle affecte la plupart des instruments mélodiques et rythmiques, même les aérophones (40) n'échappent pas à cette tendance cumulative laquelle, avec d'autres traits caractéristiques évoqués précédemment, « contribue à donner à la musique africaine sa réconfortante et radicale absence d'académisme » (41).

(37) *Retour du Tchad*, Paris, Gallimard, 1928.

(38) Dans les instruments mélodiques, ces ajouts sonores servent aussi de ponctuation rythmique.

(39) N'est-ce pas la suite logique de ce que faisait et fait encore celui qui entoure son corps chantant et dansant, battant des mains ou tapant des pieds, du bruissement des sonnaillles ?

(40) Comme certaines trompes pourvues de mirliton, au Gabon notamment.

(41) Rouget G., dans la conclusion de son article sur les instruments de musique dans « *Musique d'Afrique noire* », *Histoire de la musique*, La Pléiade, t. 1, Paris, 1977.

(42) *Musique de l'Afrique* de Francis Bebey (op. cité).

(43) Voir Södeberg (1956), Wachsmann et Trowell (1953), Simon (1983).

(44) Dont les auteurs sont A. Schaeffner, H. Zemp, M. Brandily (op. cités).

Pour avoir choisi de mettre en avant l'organologie africaine afin d'en montrer l'originalité et la richesse, on a dû délaissier, dans le cadre limité d'un article, d'autres aspects importants, sachant que le lecteur pourra les trouver traités ailleurs. Il s'agit notamment du rôle musical et de la fonction des instruments, qui sont exposés dans des ouvrages généraux sur la musique d'Afrique (42), sur des instruments relevant de diverses aires géo-culturelles (Bas-Congo, Afrique orientale et australe (43) notamment), ainsi que dans de passionnantes monographies comme celles sur les Kissi, les Dan ou les Teda (44), ou encore dans des études plus musicologiques comme celles d'Arom sur les polyphonies centrafricaines, de Rouget sur les xylophones malinké et dans beaucoup d'autres travaux qui ont été réunis dans la bibliographie proposée à la fin de ce numéro.

On y verra à quel degré, pourquoi et de quelle manière la musique et ses instruments font partie intégrante de la vie communautaire et individuelle : pour en ponctuer les temps forts de la naissance à la mort, pour transmettre, à travers mythes, contes et épopées, un savoir ancestral, pour communiquer avec les forces surnaturelles, pour officier dans les cérémonies d'initiation ou les rituels de guérison, pour soutenir les activités féminines et masculines, rythmer des danses religieuses ou profanes, transmettre des messages ou encore servir de « consolator afflictoris » comme notre petite sanzana.

Qu'il soit précieusement conservé dans la case du chef, dans le bois sacré des initiés, ou abandonné dans la forêt après usage, qu'il se trouve dans la besace du féticheur ou dans le maigre baluchon du vagabond, installé sous la paillote des palabres, suspendu au-dessus de la couche du griot ou dissimulé dans les pailles du toit, l'instrument rudimentaire ou prestigieux n'est jamais loin, prêt à résonner. Une des raisons de cette permanence se trouve peut-être dans le proverbe dan, selon lequel « le village où il n'y a pas de musicien n'est pas un endroit où l'homme puisse habiter » dont on trouverait facilement un équivalent à travers toute l'Afrique.

Geneviève DOURNON

Maître assistante au laboratoire d'ethnologie du musée de l'Homme, chargée des collections d'instruments de musique au département d'ethnomusicologie et membre de l'équipe de recherche 165 du Cnrs.