

INSTRUMENTS DE MUSIQUE DE L'AFRIQUE OCCIDENTALE

par

P. KNOPS *

Nomenclature et Classifications

En Afrique Occidentale il existe une diversité d'instruments de musique telle qu'il est difficile d'en donner une nomenclature complète : la superficie de ce territoire qui couvre presque le quart de tout le continent africain habité et la multitude de ses ethnies en sont les raisons. Si la majorité de ces instruments est commune à la plupart des pays, certains d'entre eux sont propres à des populations déterminées et il n'existe pas dans nos langues européennes de nom pour les désigner. Parfois ils sont joués de deux manières différentes ; le procédé de fabrication rend difficile leur classification dans les catalogues des musicologues. Cependant on peut classer approximativement ces instruments :

1. selon *la manière* dont leur vibration est produite ;
2. selon *leur matière* : on les répartit en instruments en bois, ivoire, corne, os, écorce de courge oualebasse, tiges et fibres de plantes, terre cuite, fer, bronze et en carapace de chéloniens ;
3. d'après *leur utilisation fonctionnelle* : instruments profanes, culturels, funéraires, divinatoires, ancestraux, en tenant compte toutefois de ce que certains ont plusieurs de ces fonctions ;
4. d'après *leur sonorité* plus aiguë ou plus grave : les Achanti, Éwé, Fon, Fanti, Yoruba, Agni distinguent des instruments femelles et mâles.

(*) Communication présentée le 27 février 1967.

En adoptant la classification basée sur la manière dont les vibrations sont produites, on peut établir la répartition suivante :

I. INSTRUMENTS MEMBRANOPHONES :

toute la variété des tambours, y compris ceux entièrement en bois et à fente ;
les tambourins.

II. INSTRUMENTS AÉROPHONES :

le chalumeau,
la flûte et sa forme réduite le fifre,
le mirliton,
le sifflet,
le cor,
la trompe et son modèle plus petit l'olifant,
le napalaniène,
le rhombe.

III. INSTRUMENTS CORDOPHONES :

l'arc musical,
la harpe,
la guitare,
la cithare,
la viole.

IV. INSTRUMENTS IDIOPHONES :

le xylophone ou balafon,
le zanza, ou m'bira, ou kakolondondo, ou citole,
les cloches à battant à tête arrondie,
les cloches à battant sans tête,
les clochettes ovales ou allongées en fer,
les clochettes en bois et à fente, à battants sans tête,
les clochettes à râpe,
les sonnettes,
les crotales à grelots.

V. HOCHETS DE CADENCE, OU MARACAS :

hochets à résonance intérieure,
hochets à résonance extérieure,
crécelles ou sistres,
le bolé ou baratte.

Essayer d'autre part de constituer une classification chronologique des instruments de l'Afrique Occidentale suivant *leur ancienneté*, serait bien téméraire à cause de l'absence de données historiques, archéologiques et ethnologiques. Bien qu'une harpe rectangulaire se trouve sur un bas-relief sumérien, qu'un bronze du VIII^e siècle av. J. C. représente un aède s'accompagnant de la cithare, que le Louvre possède une harpe de l'époque sa te, que le Musée instrumental de Bruxelles expose des flûtes traversières pharaoniques, on ne possède aucun renseignement sur l'époque d'apparition ou sur les voies de migration de ces instruments vers l'Afrique Noire en général, ou vers l'ouest du Sahara. Il est vrai qu'unealebasse-hochet est reproduite, à l'exclusion de tout autre instrument musical, dans un dessin rupestre relevé au Sahara, ainsi que dans une gravure du ravin de Taïsab (Afrique du Sud) publiée par l'abbé Breuil sous le titre de « Jeunes filles musiciennes », gravure dans laquelle on voit aussi probablement des arcs musicaux, mais on ignore l'ancienneté de ces documents archéologiques. Sous son aspect le plus primitif, c'est-à-dire une gousse de légumineuse dans laquelle ont été introduits des graviers, des grains de mil ou de maïs, un hochet très ancien est employé encore aujourd'hui chez les Mossi de la Haute-Volta.

NOTES GÉNÉRALES

1. Pour la construction des instruments en bois l'artisan utilise des essences variées, tel l'arbuste *Ochna Afzelii*, appelé Félimé en sénoufo. D'une bombacée, l'*Adansonia digitata*, qui est le vulgaire baobab (sén. Ngigué) et d'une tilliacée portant le nom caractéristique de *Citharexylon quadrangulare*, on utilise les fibres de la couche interne de l'écorce comme cordes de cithare, de harpe, de guitare, tandis qu'on creuse des caisses de tambour dans sa masse plus ou moins molle et spongieuse. Des matières premières identiques proviennent du *Ceiba pentandra* ou fromager (sén. bolonion), et du *Bombax Costatum*, kapokier sauvage à fleurs rouges. La *Prosopis Africana* (sén. bilé) et la *Swartzia madagascariensis* (sén. fomégué) sont des essences qui interviennent pour d'autres instruments. Les touches des xylophones sont taillées dans le bois très dur de l'*Afrormosia laxiflora* (sén. kolokololo) et surtout de la *Burkia africana* qui est brun rougeâtre. Que l'emploi de ce dernier est le plus fréquent, est prouvé par son nom local sénoufo, diéguelé, donné également au xylophone. Nos connaissances insuffisamment

spécialisées ne permettent pas de préciser les bambous, dont les lames deviennent des cordes d'arc musical et des touches d'instruments de dimensions réduites.

2. Les instruments en os et en ivoire proviennent évidemment d'antilopes et d'éléphants. Mais on n'en rencontre pas où intervient l'ivoire de rhinocéros, de crocodile, d'hippopotame, sans doute parce que, étant plus friables, leurs dents et défenses sont plus difficiles à sculpter. Ceux en fer sont forgés par la caste des forgerons à partir du minerai du sol régional. Ces artisans, possesseurs de forces magiques, coulent les instruments en bronze et creusent les caisses des tambours rituels, auxquelles, de préférence à leur membrane, ils savent communiquer une valeur magique.

3. A plusieurs reprises on a écrit que les instruments de musique, tout comme les outils de travail, de ménage et de culte, sont fabriqués à partir de la matière première qu'on trouve sur place. Ainsi les instruments en ivoire, en fer, en bronze, en certaines essences de bois, ne se rencontreraient que là où ces matières sont à la portée de l'artisan. Nos constatations personnelles permettent de déclarer fautive pareille assertion. On semble ignorer en effet l'activité commerciale des autochtones de l'Afrique Occidentale, qui vont chercher fréquemment la matière première dans des pays lointains. Déjà au XII^e siècle les voyageurs arabes signalaient sur les bords du Niger un troc important entre émissaires du sud et du nord du fleuve : les premiers apportaient depuis le Sénégal, le Ghâna, la Côte d'Ivoire, leur or d'orpaillage qu'ils échangeaient contre le cuivre des gens du nord de l'Afrique. Jusqu'aux années récentes les artisans du bronze de ces mêmes régions sylvestres parcouraient près de 2000 km pour s'approvisionner en étain d'alliage dans le Bautochi, au sud du lac Tchad. Encore aujourd'hui des déplacements semblables se pratiquent pour le ravitaillement alimentaire : ceux du sud cherchent du sel minéral au Sahara, et ceux du nord, friands de noix de cola, font plus de 1000 km pour acheter ce fruit dans la zone forestière de la Côte d'Ivoire. On pourrait allonger cette liste de matières acquises au loin pour être utilisées dans les pays qui en sont dépourvus.

4. Il convient d'ajouter une note sur *le mouvement musical*. Celui-ci n'est pas basé sur *la mesure*, qui est quelque chose de conventionnellement fixe, mais déterminé par *le rythme*, lequel dépend de sons plus ou moins élevés et du degré de l'accentuation des notes.

Instruments membranophones

Dénombrer, classer et décrire tous les tambours de l'Afrique Occidentale ne peut être que le travail d'une équipe, dont chaque chercheur se consacrerait à une seule ethnie ou à un groupe de populations étroitement apparentées. Si déjà César mentionne dans « De bello gallico » une soixantaine de tribus gauloises, il ne faut pas s'étonner que cette partie étendue de l'Afrique, à organisation tribale primitive où la famille conserve sa valeur de base, en compte plusieurs centaines, chacune ayant souvent un ou plusieurs tambours propres, différents par leur construction ou leur fonction. Malgré cette extrême diversité, on peut essayer d'en faire des classifications assez générales bien que non entièrement satisfaisantes.

1. Il faut reprendre d'abord la distinction déjà faite de *tambours mâles* et de *tambours femelles*, propre aux Yoruba, Nago, Fon, Ewé, Fanti, Achanti. Les mâles donnent un son grave et sourd : fréquemment une figure phallomorphe est sculptée sur leur caisse. Les tambours femelles, décorés des caractéristiques anatomiques de la femme, rendent un ton élevé et aigu. L'ensemble de ces deux instruments donne le *tambour parlant ou de signal*.

2. Le *tambour à main* et le *tambour à baguette*.

3. Le *tambour à une membrane* et *celui à deux membranes opposées*, où le fond de la caisse est remplacé par une deuxième peau, de sorte que, selon les circonstances, il peut être battu des deux côtés, l'un rendant un son aigu et l'autre un ton plus sourd. Les membranes sont des peaux de chèvre, d'antilope et plus rarement de bœuf ; au Nigeria, Dahomey, Togo, Ghana, on utilisait aussi la peau humaine. Ces membranes sont tendues au moyen de cordes qu'on serre à volonté par des chevilles en bois fixées dans le fût. D'autres fois, elles sont maintenues sur le bord de la caisse par un câble circulaire. Pour perfectionner leur résonance, on étend à proximité de la place de frappe du latex mou, dont l'action siccatrice contribue à une tension plus durable de la membrane. Nombre de ces instruments portent autour de leur membrane des plaques métalliques pourvues d'anneaux grelots : on peut les rapprocher de nos tambours basques (inconnus chez les Basques !). Dans une intention identique certains instrumentistes munissent leurs poignets de bracelets de grelots.

Dans cette catégorie des tambours à deux membranes, on doit classer les *tambours d'aisselle* ou à *sablier*. Leur caisse cylindrique et étroite se rétrécit au milieu et devient biconique. Les deux membranes sont jointes sur toute la longueur du fût par un réseau de cordelettes. Comme le milieu de l'instrument est tenu sous l'aisselle, sa sonorité varie selon qu'on presse et relâche du bras le réseau de mailles. Il est frappé avec une seule baguette. Une forme évoluée est représentée par le tambour de Provence ou tambourin.

4. En opposition avec ces instruments à membrane, il y a les *tambours monoxyles à fente unique ou multiple*, dont la fabrication est moins parfaite que le tétéla du Congo. Les plus fréquents se rencontrent chez les Kono et les Mano de Guinée. Ceux des Baulé, à fonction religieuse, sont richement sculptés de figures géométriques et anthropomorphes. Un exemplaire typique est le *kiringhi* du Sierra Leone, qui présente une analogie avec le tambour des Aztèques. Une grande partie de son fût est percée de 3 fentes parallèles distantes de 5 à 7 centimètres selon sa grosseur. Chaque surface entre ces fentes rend un son différent de sorte que le *kiringhi* donne 3 tonalités. Ces instruments sont frappés de la baguette et de la main.

5. Par *la matière* dont la caisse résonatrice est faite, on distingue les tambours en bois, en calebasse et en terre cuite. Ceux en terre cuite semblent les plus anciens et leur emploi se limite au culte ancestral et à la divination.

6. En tenant compte de *leurs fonctions* les tambours sont profanes, funéraires, initiatiques, magiques, et divinatoires.

Pour la description de ces fonctions nous sommes obligé de nous limiter à quelques ethnies : chez les seuls Sénufô nous avons noté en effet les noms et les fonctions de 30 tambours différents, nombre élevé mais incomplet pour les 17 clans de cette ethnie.

Des tambours sénufô il est possible de faire la classification approximative suivante.

1. *Tambours récréatifs*, pour les danses profanes, les travaux en groupe aux champs et au village, les représentations récréatives publiques comme les jongleurs d'enfants, l'exhibition de masques comiques et humoristiques, les simulacres de guerre, les pantomimes burlesques.

2. *Tambours de chasse*, pour rabattre le gibier vers les filets, effrayer les animaux pilleurs des moissons, chasser du village les fauves nocturnes.

3. *Tambours d'escorte*, qui, accompagnés de flûtes, escortent les chefs dans leurs déplacements.



FIG. 1. — Tambours sénufo associés à des clochettes. (Photo P. Knops).

4. *Tambours parlants*, généralement accouplés par deux ou trois, et battus à 2 baguettes. Leurs signaux ayant été entendus maintes fois, leurs destinataires les connaissent par cœur. L'Europe a des signaux semblables, p. ex. les sonneries de cloches d'église, qui annoncent un incendie, un décès, une fête et jadis, l'approche de l'ennemi.

5. *Tambours de guerre*, pourvus parfois de mâchoires et de crânes humains. Leurs dimensions peuvent dépasser 1 mètre et demi de long sur 40 à 60 cm de diamètre. Les plus grands sont portés sur la tête par deux hommes suivis du batteur. Sur leur caisse cylindrique sont reproduits des motifs mythiques, python, varan, tortue, caméléon, poisson m'polio, ou des scènes du guerre, captifs enchaînés,

guerrier cavalier. Construit sur un socle le tambour de guerre est placé dans le village comme protecteur contre les voleurs et les empoisonneurs, mais sans utilisation musicale : selon les dialectes sénoufo, il s'appelle alors *pliw o* ou *plig u e w o* : sa hauteur peut atteindre 1 m 25 : certains sont des chefs d'œuvre de sculpture.

6. *Tambours funéraires.*



FIG. 2. — Tambour niéné-sénoufo, appelé *plig u e w o*.
(Musée ethnographique d'Anvers : AE 55.30.25).

7. *Tambours royaux*. L'un, appelé *koto*, fait part du décès d'un roi et un autre, le *tim'bane*, annonce l'investiture de son successeur. Tous deux sont sacrés comme le caractère du roi, invisibles pour le commun des gens, et conservés par un gardien responsable dans deux cases interdites.

8. *Tambours de féticheurs et de divination*, dont les plus primitifs sont en terre cuite : ils sont à peu près les seuls que les femmes peuvent battre.

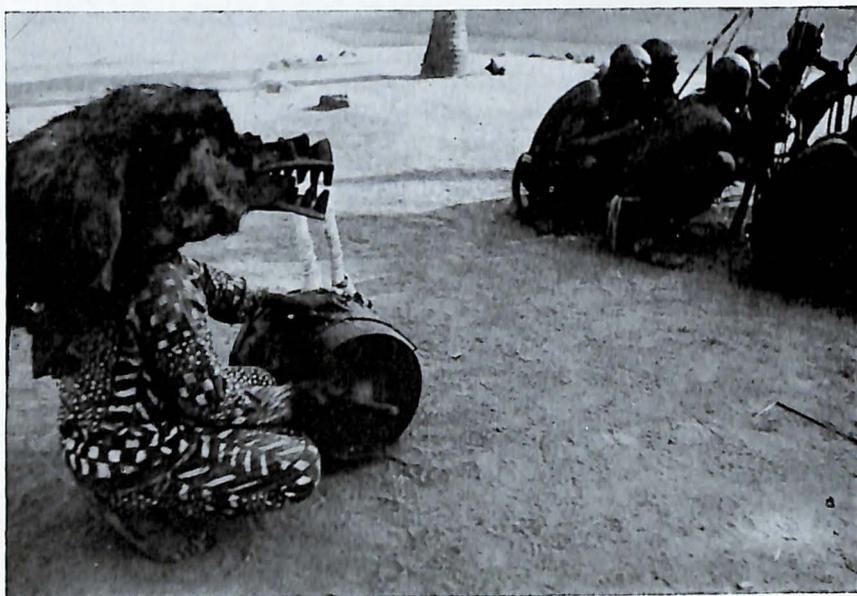


FIG. 3. — Tambour sénoufo des chasseurs de sorciers. (Photo P. Knops).

9. *Tambours de chasseurs de sorciers* et d'esprits maléfiques.

10. *Tambours des castes* diverses : forgerons, potiers, chasseurs, pêcheurs, griots.

11. *Tambours des ancêtres*. Ils sont petits, souvent à caisse en terre, et utilisés par les féticheuses dans les processions des champs afin de demander la pluie, chasser les nuées de sauterelles, arrêter une

épidémie. Ces instruments sont appelés *tiélbinge*, ou « tambour fille ».

12. *Tambours des sociétés initiatiques* masculines et féminines. La société sénoufo des hommes, dénommée « *gpò-oro* », très hiérarchisée, emploie à elle seule une dizaine de tambours, différents suivant le déroulement des cérémonies et les degrés de l'initiation. On y trouve le *pongwé*, gardé au bois sacré dans une cabane dite « *pongsâgue* », qui prévient les membres d'une réunion prochaine. Il y a le *tialaplé*, traduit littéralement par « le petit cochon » : pour intimider les débutants, le « *nianfollo* » ou initiateur en tire des sons étranges semblables à un grognement. Le *katièlèho*, ou « vieille femme », est propre aux débutants à partir de leur semaine de jeûne complet, appelés alors « *pondogo* » ou « *enragés* ». Un tambour très long, le *tiopigâne*, est réservé aux initiés du 3^e degré, et le *gpòbingue* à ceux du 4^e degré de l'initiation.

Afin de faire ressortir encore davantage la complexité d'une musicographie de l'Afrique Occidentale, voici une liste d'instruments membranophones sénoufo difficiles à ranger dans une des 12 catégories susdites :

<i>gponu</i> ,	<i>diébé</i> ,
<i>gpopalla</i> ,	<i>tamwâguele</i> ,
<i>kagunge</i> ,	<i>gping'gping</i> ,
<i>fonnobinge</i> ,	<i>tiobinge</i> .
<i>diébérré</i> .	

En sortant du territoire sénoufo on remarquera que bien des tambours ne lui sont pas propres, mais se retrouvent dans d'autres ethnies avec des fonctions souvent identiques. Ainsi les tambours de guerre existent dans tout l'Ouest africain : les récits des explorateurs décrivent combien ces instruments étaient impressionnants dans une bataille ; comment au Dahomey, en Achanti, dans les royaumes du Niger et du Tchad, ils résonnaient pendant l'égorgement des guerriers vaincus. Qu'ils aient frappé l'imagination des indigènes ressort de leur reproduction dans l'imagerie, tels des poids à peser l'or. Achanti et Fanti ont le tambour parlant, connu aujourd'hui sous le nom occidentalisé de « tambour téléphone ». Comme tambours de caste, les Fanti, Ewé et autres riverains des fleuves et de l'Océan possèdent ceux réservés aux pêcheurs. Pour leurs déplacements et leur luxe ostentatoire, de nombreux rois et émirs du Soudan Occiden-

tal ont leur clique d'escorte, dans laquelle dominent les tambours. Les Dan de la Côte d'Ivoire utilisent des tambours propitiatoires associés à des clochettes pour obtenir la pluie : ils dansent dans la direction de l'ouest où la pluie est sensée résider. Des tambours récréatifs sont connus chez les Agni sous des noms qui disent à suffisance leur variété :

le *p o p a r a k a*, ou « le tambour qui rit » ;

le *k o n g a*, « le tambour provocant » ;

le *m b i d i n i*, et le *n ' d o l i a*, traduits tous deux, avec une nuance, par « le tambour de l'amour ».

Instruments aérophones

En Afrique Occidentale les nombreux instruments à vent sont généralement de qualité inférieure à ceux de l'Afrique Centrale, où leur fabrication est plus perfectionnée et leur musicalité plus harmonieuse.

Le pipeau, champêtre par son origine et sa fonction, est fait d'une tige de mil ou de maïs. Les bergers peul en jouent pour se distraire dans leur solitude et les jeunes paysans chargés de la garde des champs tiennent à distance les oiseaux et quadrupèdes déprédateurs au son de ce chalumeau. *Un mirliton* qui s'y apparente, est réservé exclusivement aux hommes masqués qui, en pays sénoufo, escortent le grand fétiche de la société initiatique masculine.

La flûte, et son cousin *le fifre* qui n'en diffère que par son format plus petit, sont en bois, creux, et percés sur leur longueur d'un ou de deux trous, sur lesquels les doigts font directement office de clefs. Leur modèle est celui de la flûte allemande, ou flûte traversière, avec embouchure située sur la même ligne que les trous. Dans cette partie du continent africain on ne rencontre pas de flûtes à embout placé à leur extrémité, ni celles qui sont jouées comme sur le trou d'une clé de serrure, ni flûtes soufflées avec le nez. Dans leurs déplacements à cheval, les rois et les notables se font escorter par une équipe de flûtistes et de tambours pour faire étalage de leur prestige. Des flûtes en terre cuite ressemblant à *l'ocarina*, que les Sénoufo appellent *k a t i u l o*, suivaient jadis l'armée à la guerre.

Les charmeurs et chasseurs de pythons ont *un sifflet* minuscule en bois, dont on dit que le sifflement possède la vertu de charmer ces

reptiles afin de les capturer. Certains sifflets servent aux affiliés des sociétés initiatiques pour échanger des signaux.

Les cors, trompes et olifants portent parfois, surtout les plus grands, des mandibules humaines fixées à l'extrémité supérieure de leur tube : détail reproduit dans les poids achanti. A l'exception du cor solinote, ces instruments ne donnent que 2 notes, rendues en fermant et ouvrant alternativement du doigt leur trou unique. Leur longueur et leur volume déterminent la hauteur de leur ton. Chez de nombreuses ethnies animistes, les trompes n'interviennent qu'aux funérailles des notables et aux cérémonies ancestrales. Les plus vieux, en ivoire blanc et rouge, ont acquis par l'usage une patine jaunâtre ou rouge-foncé. L'affirmation de quelques ethnographes qui mettent les trompes parmi les instruments les plus anciens de l'Afrique Occidentale, paraît peu certaine. Chez les Bambara, il faut signaler un *cor en fer* avec embout latéral ovale en forme de lèvres. Mais tous ces instruments aérophones sont dépourvus d'embout terminal soit en forme de bec ou d'entonnoir, soit à anche à languettes.



FIG. 4. — Instrument aérophone appelé *napaleniè*, de la Société initiatique masculine des Sénufo. (Photo P. Knops).

Un instrument à vent typique, inconnu ailleurs que chez les Sénufo, sans équivalent dans aucune civilisation, et par conséquent sans dénomination européenne appropriée, s'appelle dans cette ethnie *n a p a l a n i è n e*. Par sa forme, sa longueur et sa rondeur, il a l'aspect de l'ancienne bombonne d'acétylène cylindrique des soudeurs, et de celle à gaz carbonique utilisée dans les brasseries pour donner de la pression à la bière. Monoxyle et creux, il a une embouchure latérale à son extrémité supérieure et le bruit qu'on en tire est un beuglement solinote bref et grave. Il entre dans l'attirail rituel de l'association initiatique masculine, dont il accompagne les sorties du grand fétiche kagba. Aux funérailles d'un de ses membres décédé avant l'achèvement des quatre degrés de l'initiation, le *napalaniène* se rend à la mortuaire en beuglant, suivi de tous les compagnons du degré que le défunt a atteint.

Le *r h o m b e* entre dans le cérémonial rituel de bien des groupements soudanais. C'est une planche de bois léger ou d'écorce, elliptique, percée d'un trou où passe une corde à l'aide de laquelle on lui imprime un mouvement giratoire. Le son sera plus aigu ou plus grave selon la grandeur de la planche et selon la vitesse de la giration. Son beuglement est assez puissant pour être entendu au-delà de la superficie d'un village de 4.000 habitants, soit sur environ un kilomètre de rayon. Il est utilisé depuis le bois sacré pour prévenir les villageois de la sortie imminente et de l'approche du grand fétiche propre aux initiés, dont la vue peut causer la mort des profanes.

Instruments corodphones

Le musicologue parcourant l'Afrique peut avoir l'impression que cette catégorie d'instruments est moins nombreuse dans l'ouest que dans le nord et l'est du continent. On doit expliquer cette impression fautive par l'habitude qu'ont les autochtones de les utiliser individuellement et aux abords de leurs habitations et surtout de ne pas les faire entendre en groupes, qui se font toujours remarquer mieux et d'une manière plus spectaculaire.

Les cordophones sont représentés par l'arc musical, la harpe, la guitare, la cithare et la viole.

L'arc musical, que les Sénufo appellent *s é d a g a*, comme leur arc de chasse, et qui est peut-être l'ancêtre de la harpe, existe sporadiquement dans toute l'Afrique Occidentale. Comme l'arc à

flèches, il a une corde en fibre de liane ou en lamelle de bambou. Plus elle est courte, plus le son est aigu. De la main gauche ou à l'aide d'une cale mobile placée entre la corde et le bois de l'arc, le musicien en réduit ou augmente la longueur pour nuancer les notes. En appliquant la corde contre la bouche, il renforce la résonance. Parfois aussi, cette sonorité est accrue par une calebasse fixée à une extrémité ou sur la corde à la manière de la coquille sur l'escargot, par un grelot, ou même par un râcleur en losage attaché sur l'arc. Un arc musical pluricorde existe chez les Vaï du Libéria et les Toma de la Guinée.

De l'arc musical à la harpe le chemin n'est pas long. Ayant observé que chaque corde d'arc produit une vibration différente, un artisan imaginaire et ingénieux aura pu avoir l'idée de tendre plusieurs cordes parallèles sur un cadre ou un bras fixé sur une boîte résonnante, ce qui a pu donner naissance à la harpe et la guitare.

La harpe, dont l'aire de diffusion principale est le Sénégal, la Gambie, le Sierra Leone, la Guinée, le Mali, le Niger, le Tchad, le Nigeria, bien qu'elle existe aussi ailleurs, porte de 5 à 21 cordes. L'exemplaire le plus représentatif de la harpe est la *gora*. De ses 21 cordes 11 sont placées à gauche et 10 à droite du peigne. Sa caisse de résonance est une grande calebasse à membrane, sur laquelle se trouve le peigne à encoches pour les 21 cordes attachées sur un bras qui traverse la caisse. La *gora* est portée à l'aide d'une bretelle en tissu de coton. Comme elle doit son nom à l'île de Gorée, occupée depuis le xvi^e siècle par les Européens, il se peut que sa fabrication première ait été influencée par des modèles importés de l'Occident. La harpe appelée *kassô*, répandue en Gambie, dans le nord de la Guinée et le sud du Sénégal, peut passer pour la sœur cadette de la *gora*, puisqu'elle n'a que 19 cordes, dont 10 à gauche et 9 à droite du peigne. A part ce détail, sa construction est identique à celle de la *gora*. Sa calebasse volumineuse, ouverte en dessous et recouverte entièrement d'une membrane, s'appuie contre l'estomac de l'instrumentiste dans l'intention d'en augmenter la sonorité. Il faut mentionner aussi la *kanih*, petite harpe à 8 cordes, propre aux Kru du Liberia et du sud-ouest de la Côte d'Ivoire ; le Musée Instrumental de Bruxelles en possède un exemplaire. Ses cordes sont attachées sur un cadre triangulaire sans tiges de tension, mais l'instrument est dépourvu de peigne. La pointe inférieure du bois le plus gros et le plus court du cadre triangulaire est enfoncée dans la boîte réson-

nante. A l'extrémité nord-est de l'Afrique Occidentale les Haussa du pays de Sokoto (Nigeria) possèdent la *n a n g a*. Cette harpe à 5 cordes se compose d'un bras arqué, parfois coudé, monté sur la caisse de résonance, tandis que les 5 cordes sont liées autour des deux bouts du bras. Certains instrumentistes ont même muni ce bras de pitons en bois faisant fonction de tiges de tension pour les cordes, et



FIG. 5. — Harpe sénoufo, appelée *Koron'*, à 6 cordes. (Collection W. Mestach).

adapté à son extrémité une plaque métallique entourée d'anneaux-grelots mobiles. Souvent la harpe est portée au moyen d'une bretelle passée autour de l'avant-bras.

Entre la harpe à écran ou à bras curviligne, jouée des deux mains, et la guitare à manche assez droit jouée d'une main, la distinction n'est pas toujours établie nettement. Une *guitare* senufo s'appelle *k o r r*, nom qui dérive de « *korrôn'* », c'est-à-dire le chiffre 6 : comme celle d'Europe elle a en effet 6 cordes. Les Niéné connaissent la guitare à 2 cordes : à l'époque actuelle de la décadence des institutions et des traditions elle fait son apparition dans les rites funéraires. Les Bambara, Kassonké, Malinké et Minianka du Mali ont une variété de cordophones : la *b a f o r o*, la *f u k o r g o*, la *t a n* à 10 cordes (en bambara « *tan* » signifie 10), la *g u m b r i* à 3 cordes, la *g u i r i n i* monocorde, appelée ailleurs *n g o n i*, mot apparenté au nom minianka-senufo « *nungo* » signifiant le chiffre 1. Plusieurs exemplaires ont leur boîte résonnante joliment embellie par des rangées de cauris et par une statuette en bois.

La *cithare* soudanaise et nigérienne compte de 5 à 10 cordes, tendues au-dessus d'une planche légèrement concave, dont les deux bouts portent des encoches en forme de scie servant de peignes. Elle est jouée des doigts ou de deux baguettes.

Si la lyre à cordes pincées de l'Afrique Orientale n'a pas pénétré à l'ouest du Sahara, par contre *une viole* a acquis droit de cité chez les Peul et les Haussa de la rive gauche du Niger. Son archet présente vraiment la forme d'un petit arc.

Instruments idiophones

Ce terme désigne tous les instruments de musique dépourvus de cordes et de membranes, et dont le corps solide suffit à produire un son.

Habituellement, on range dans cette catégorie le *x y l o p h o n e*, appelé aussi dans l'Afrique francophone *b a l a f o n*, nom repris de la langue malinké, « *bala* » signifiant xylophone, et « *fo* » c. à d. jouer, battre. Une communication présentée par M. Laurenty le 24 octobre 1966, à la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire, nous dispense de sa description détaillée (cf. Laurenty, « Les xylophones centro-africains »).

Le xylophone remplit une *fonction profane* lorsqu'il accompagne des danses récréatives ou aphrodisiaques, lorsqu'on le bat à l'aube du vendredi pour annoncer le jour sacré et de repos dans de nombreuses tribus soudanaises, quand il rythme des travaux en groupe, par exemple dans les champs communautaires et lors de la construction d'une agglomération de cases.



FIG. 6. — Orchestre de xylophones senufo (Côte d'Ivoire). (Photo P. Knops).

Quoique d'introduction assez récente, le xylophone a réussi à acquérir dans les *cérémonies funéraires* une place importante. Formant équipe avec des tambours, ses instrumentistes sont même parvenus à former *une caste*. A chaque décès, ils sont appelés à jouer après avoir subi une purification consistant dans l'application d'un brandon d'herbe sur leur dos nu et le sacrifice d'une volaille sur leurs instruments. Comme dans certaines fresques sépulchrales des civilisations méditerranéennes, leur équipe escorte le trépassé à sa dernière demeure.

Les balafons comptent un nombre de touches variable selon les ethnies. La forme desalebasses correspondantes est sphérique, ovale ou oblongue. Chez les Djennenké du Haut-Sénégal, les Labé,

les Koniagui, les Bassari de la Guinée, les touches atteignent la vingtaine, les cales basses de résonance sont assez allongées, tandis que l'ensemble de l'instrument est d'un aspect courbe. Les Baulé, Sénoufo, Lobi, Bambara, Minianka, emploient des xylophones généralement de 12 touches et à cales basses rondes, dont l'aspect d'ensemble est plutôt plat et droit. Les instrumentistes les portent au moyen de bretelles en écorce cordée passées sur les épaules ou autour de la nuque. Parfois l'instrument est entouré d'une anse en liane pour le tenir à une distance convenable des jambes du joueur. Dans l'intention d'adoucir la frappe, les deux baguettes se terminent en tête arrondie enveloppée de latex. De même que certains tambours et trompes de l'Afrique Occidentale, les xylophones portent des amulettes : statuettes minuscules, racines, restes de sacrifices, mandibules et crânes humains.

Associés à des hochets, à certains tambours battus du plat des deux mains ou à des clochettes, les xylophones sont joués en orchestre polyphonique. Leur importance numérique est en rapport avec la grandeur du village et avec l'importance du notable qui a l'équipe à son service, mais on constate qu'elle est plus nombreuse chez les peuples de la savane que dans les villages de la zone forestière. Les instrumentistes semblent généralement doués d'une bonne oreille musicale et un musicologue averti retrouvera dans leur production *la gamme chromatique* composée de douze demi-tons. Il faut remarquer aussi que, contrairement à bien des instruments fabriqués par les forgerons, les balafons sont construits par la caste des xylophonistes elle-même.

LA N'SANZA.

Dans la même famille des instruments idiophones se classe ce petit producteur de musique, « le piano africain », la citole du moyen-âge, auquel les musicographes ont conservé les noms indigènes de n'sanza, m'bira, kakolondondo. Ses touches, au nombre de 5 à 7, jouées des extrémités des doigts, sont des lamelles de fer ou des languettes de bois ou de bambou, montées au moyen d'une mince lanière d'écorce, de fil de raphia ou de sisal, sur une planchette fixée souvent sur une calotte de cales basse ou sur le test abdominal d'une tortue. La longueur dont les touches dépassent leur point de fixation, détermine des notes plus hautes et plus basses. Quand les

lamelles sont en fer, elles portent souvent de petits anneaux qui en accroissent la résonance.

L'usage de la n'sanza est profane et personnel : les gardiens des champs et les bergers en tirent des notes pour passer les heures monotones de leur occupation et de leur isolement.

CLOCHES, CLOCHETTES, SONNETTES, GRELOTS.

Dans les régions que cet exposé concerne, il n'existe aucun canon pour délimiter les clochettes et les cloches. Seuls leur volume et leur longueur pourraient en permettre une distinction, encore que les plus longues ne dépassent guère 40 centimètres, ni les plus lourdes 3 kilos. Selon les critères de volume et de poids, les langues locales leur donnent néanmoins deux noms distincts : ainsi en sénoufo la plus grande est appelée tènèo, et celle à dimensions moindres gböllö, et en bambara respectivement ndana ou tanaan, et ndanani ou wélé.

Ces instruments idiophones sont en fer, en bronze et en bois. Ceux en fer, plus ou moins caliciformes mais assez plats, sont forgés par deux moitiés, ajustées ensemble. Parmi ces clochettes, l'une des plus représentatives est la daulè, à fonction religieuse, et propre aux Baulé : on la fait résonner par une baguette, dont la partie percutante, large et arquée, est parfois sculptée remarquablement. Les cloches en bronze sont évidemment coulées. Celles en bois, à manteau monoxyle, ont la forme vaguement hémisphérique et aux coins plus ou moins arrondis : elles possèdent à leur côté supérieur une fente, dans laquelle s'agitent un ou plusieurs battants en bois et sans tête.

Une autre distinction des clochettes et des cloches est basée sur la présence ou l'absence de battant, et sur la présence dans le même objet d'un seul ou de plusieurs battants. Dans la cloche à battant, cet accessoire est, contrairement au modèle européen, plus court que le manteau et suspendu par un anneau au lieu de l'anse située sous le cerveau de nos cloches. Nombreuses sont celles, en métal, pourvues d'un battant à tête, mais les plus pauvres sont privées de cette partie céphalique, ce qui ne les empêche pas de se faire entendre. Pour faire résonner celles dépourvues de battant, on frappe le manteau d'une tige en fer. Parmi elles, il en est qui ont sur la ligne de soudure une arête en forme de scie, qu'on racle avec un fer : à défaut d'un dénominateur plus adéquat nous les appelons *racleurs* ou *clochettes à*

rape. Dans certains groupes, tels les Sénoufo, ces derniers font partie du mobilier de sociétés initiatiques féminines.

Comme instruments rythmiques les clochettes sont employées dans les deux zones tant sylvestre que savaneuse, mais moins répandues dans les pays septentrionaux proches du Niger. En dehors de leur rôle profane de cadence, on leur connaît des fonctions rituelles dans les funérailles et dans les cérémonies sacrificielles des Fon, Anago, Holli, Egba, Ibibio, Ewé et certaines autres populations animistes. Chez les Fon, une cloche en fer, aux angles et côtés arrondis, à battant unique et mesurant entre 25 et 40 centimètres, intervient dans le culte des ancêtres. Dans leur enclos de l'initiation masculine, les Guéré la sonnent à l'approche d'une femme. Les initiés sénoufo, parqués dans leur bois pendant trois mois, agitent une cloche quand ils se rendent à l'extérieur de l'enclos pour leur corvée d'eau et de bois, afin de signaler leur proximité à tout profane.

Des clochettes de dimensions réduites ou *sonnettes*, rondes ou piriformes, se présentent sous l'aspect de pendentifs portés au cou, à la ceinture et au rebord inférieur du vêtement : par coïncidence, elles rappellent une tradition juive concernant le vêtement du grand-prêtre orné également à son rebord inférieur de grenades alternant avec des clochettes. Aux réjouissances publiques de la clôture de leurs trois mois de réclusion, les initiés sénoufo en garnissent leurs costumes. Les Guéré attachent des sonnettes en bronze à la barbe en cheveux humains, poils de singe ou crin de cheval du masque *b a y a - g l a*, c. à d. « le masque qui chante ».

Il faut citer aussi parmi les idiophones les *bracelets à grelots*, les *genouillères et anneaux de cheville résonnants*, qui ressemblent au *c r o - t a l o n* dont les prêtres de Cybèle se servaient pour marquer la mesure. Aux funérailles d'un roi naffara, nous avons été témoin d'une manifestation chorégraphique exécutée par un groupe d'adultes porteurs de genouillères en fer garnies de mamelons creux qui renfermaient des cailloux en guise de grelots. Dans une troupe de danseurs profanes baulé, chaque participant porte aux chevilles un anneau de grelots en bronze, mais caché sous un tissu de fibres de raphia. Des attributs semblables sont en usage dans certaines manifestations publiques de féticheurs dahoméens. Les bracelets et anneaux de cheville à grelots et en bronze des Dan, Guéré et autres riverains du Cavally de l'ouest de la Côte d'Ivoire, sont à mettre en rapport avec des croyances locales. Les jeunes filles ayant subi

l'ablation clitoridienne, en mettent aux pieds dès qu'elles recommencent à marcher après 6 ou 7 jours, pour avertir les villageois de leur approche, ainsi que font leurs sœurs soudanaises au moyen de leur crécelle. Comme protection contre les génies maléfiques, on en fixe aux pieds d'un enfant né après d'autres qui n'ont pas survécu.

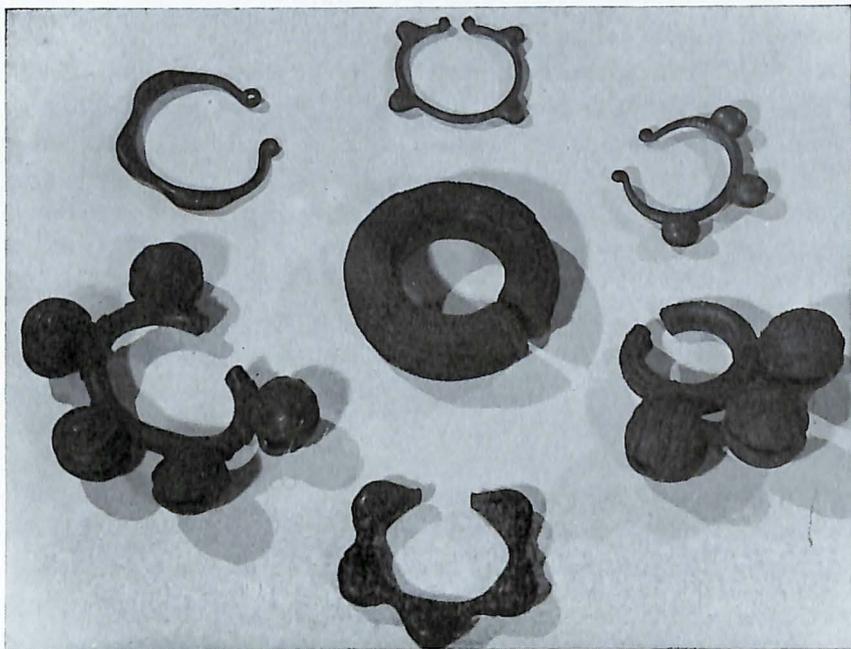


FIG. 7. — Bracelets grelots (tribu Dan, Côte d'Ivoire). (Collection P. Knops).

C'est dans une intention préventive supplémentaire contre les piquûres de serpents qu'on chauffe parfois ces anneaux dans un pot contenant des cendres de ces reptiles : certains mamelons à grelots sont très visiblement en forme de tête de serpent à gueule ouverte, tandis que d'autres reproduisent des génies maléfiques. Des femmes mariées en mettent afin de concevoir plus sûrement.

En rapport avec ces fonctions, nous citons un passage de « Fétichisme et Féticheurs » (1884) du Père Baudin S.M.A., missionnaire auprès des Anago du Dahomey : « Quand un enfant crie et souffre plus que de coutume, les Anago croient que les esprits Abiku le maltraitent en lui prenant la nourriture qu'il a mangée. Aussi, pour les

tromper, on leur offre un sacrifice, et pendant qu'ils sont occupés à se repaître des offrandes, on fixe aux pieds de l'enfant des clochettes dont le tintement suffit à les tenir à distance. Aussi n'est-il pas rare de voir des enfants dont les chevilles sont chargées de grelots, fardeau insupportable pour eux».

Calebasses-hochets

Le nom de *bruiteur* que certains donnent à la calebasse-hochet, est bien péjoratif et méprisant pour cet instrument de grande importance et de large diffusion, dont le rôle le plus apparent est de rythmer des mouvements chorégraphiques et de servir d'instrument d'appui. Modernisé, le hochet a été adopté dans le jazz et la rumba sous la dénomination hispano-mexicaine de *m a r a c a*.

Comme on peut donner à l'enveloppe molle de la courge du calebassier la forme qu'on désire, on obtient des hochets sphériques, ovales ou allongés, éventuellement avec un pédoncule faisant fonction de poignée. Dans la description des xylophones, il a été mentionné que des calebasses rondes ou ovales, attachées sous chaque touche, servent de boîtes de résonance. D'autres fois, des moitiés de calebasses sphériques constituent la caisse de certains tambours primitifs et d'instruments cordophones.

En tant qu'instruments de musique complets et indépendants, les calebasses à cadence se classent en trois catégories :

1. — les allongées et à pédoncule, à l'intérieur desquelles on introduit des objets durs qui doivent produire la résonance : cauris, cailloux, noyaux de fruits, grains secs de mil, de maïs, de riz décoré, pois de terre, haricots, arachides séchées ou grillées. Ce sont les *hochets à résonance intérieure* ;

2. — celles, sphériques et à pédoncule, entourées d'un filet de mailles en coton, dans lesquelles sont enfilés des cauris ou des noyaux, des vertèbres, des osselets, des perles de verroterie : on les appelle *hochets à résonance extérieure* ;

3. — celles, très longues et légères sans pédoncule, mesurant parfois un mètre, aux deux extrémités ouvertes, et dépourvues de tous ces menus objets à bruit. Les Bambara, les Malinké et les Sénoufo appellent cet instrument *bolé*, qui signifie aussi baratte, parce qu'il ressemble à l'outil servant à battre du beurre. Pour

jouer le bolé, on fait sauter ses deux extrémités depuis les bouts des doigts jusque dans le creux de chaque main, ce qui donne un son faible et creux.



FIG. 8. — Hochets aérophones, appelés *bolé*, joués chez les diula musulmans pendant le ramadan à l'occasion de la Nuit de la Destinée (Côte d'Ivoire). (Photo P. Knops).

Les fonctions desalebasses à cadence sont profanes et cultuelles. Des sociétés de féticheuses les emploient pour la chasse aux génies maléfiques, les cérémonies propitiatoires de la pluie indispensable aux champs, la lutte contre les épidémies des hommes et des animaux, les manifestations funéraires, la divination. Au décès d'une de ces praticiennes, son hochet est déposé sur son corps enveloppé dans le linceul blanc, et inhumé avec elle.

Chez les Peul, Saracolé, Sérère, Malinké, Wolof, Bozo, Haussa, Va, Djenné et autres islamisés, des groupes de jeunes filles circulent dans leur village en faisant résonner lesalebasses bolé tous les après-midi à partir de la Nuit de la Destinée jusqu'au dernier jour du ramadan : c'est dans cette nuit qui coïncide avec le dernier quartier de la lune du jeûne, qu'Allah fixe pour une année le destin

de chaque Croyant. Des groupes semblables se montrent à l'occasion des fiançailles musulmanes d'une entre elles, tandis qu'à son mariage ces jeunes filles renouvellent leurs processions dansantes, mais en remplaçant le bolé par le hochet à mailles de cauris.



FIG. 9. — Hochet déposé sur une momie sénoufo. (Photo P. Knops).

Dans certaines tribus où l'excision clitoridienne est pratiquée, il faut ranger parmi les calebasses-hochets la *crécelle*, ou *sistre*. Elle consiste en une branche fourchue en forme d'un V inversé, dont la partie la plus longue et la plus grosse sert de poignée ; dans la branche plus mince est enfilée une rangée de rondelles de calabasse mobiles et montées par paires dont les côtés concaves sont placés l'un contre l'autre. Ainsi que le fait entendre son nom latin « *crepitaculum* » elle rend à chaque coup un son sec et bruyant. La jeune fille emploie la crécelle lorsqu'elle recommence à marcher et à sortir après l'opération de l'excision pour prévenir de son approche, comme sa sœur de la tribu Dan utilise alors un crotale.

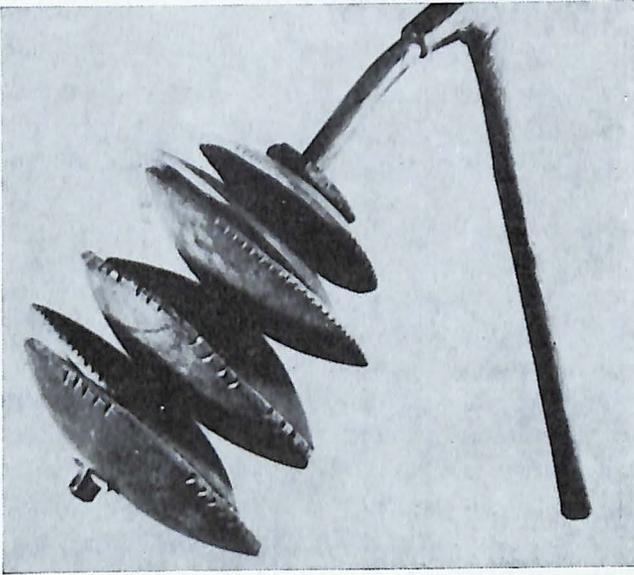


FIG. 10. — Crécelle d'excisée.

Art de la musique, art de la parole

Dans les régions que ces instruments de musique concernent, il est normal qu'ils aient trouvé une place dans la littérature : dictons, fables, proverbes, ainsi que le montrent les exemples suivants.

1. *Quand le joueur de xylophone gagne 1000 cauris, 500 appartiennent à l'araignée.* Allusion aux trous des calebasses du xylophone fermés par de la toile d'araignée pour en améliorer la résonance. Cela signifie qu'on est toujours obligé de partager un gain avec un autre, chef ou parent.

2. *Si tu te lies d'amitié avec le joueur de tambour, il le battra pour toi avec plus d'ardeur.* C'est-à-dire qu'on a toujours une préférence pour sa famille et ses amis. Allusion à la danse où chacun entre à son tour devant le joueur de tambour qui battra avec plus d'ardeur pour ses amis.

3. *Lorsqu'un joueur de flûte a gagné des cauris et voit son voisin faire la moue, c'est qu'il est jaloux.*

4. *Si le brigand tombe sur le joueur de tambour, c'est sa faute, car il l'a appelé.* Ne s'en prendre qu'à soi-même si l'on tombe dans un danger par suite de son imprudence.

5. *Le son du tambour est fort, mais il est battu par une femme.* Ce dicton est d'usage à propos d'une naissance qui s'annonçait, mais avorta.

6. *On n'attend pas le sonneur du cor pour manger le tô* (gâteau de mil ou de maïs). Comme tous les repas se prennent en silence, cela se dit de quelqu'un qui n'arrête pas de parler quand les autres vont manger.

Post-scriptum

A notre époque, certains des instruments de musique traités dans ce travail, sont menacés de disparaître ou de changer de fonction par suite de la politique gouvernementale des pays indépendants de l'Afrique Occidentale : celle-ci vise à supprimer les ethnies nombreuses et leurs coutumes particularistes afin d'unifier la population et d'en faire des citoyens de la république. Ainsi les autorités officielles viennent d'interdire le tatouage et les sociétés initiatiques, dont les conséquences sont incalculables pour les sociétés traditionnelles, de supprimer le matriarcat, base de toute l'organisation tribale. Par conséquent on assiste à la disparition d'institutions coutumières et d'instruments qui ont joué un rôle dans leur fonctionnement, et parmi ceux-ci les instruments les plus particuliers. D'autre part, on constate l'introduction de plus en plus fréquente d'instruments, tels la harpe et la guitare, dans les cérémonies animistes d'où ils étaient bannis antérieurement. Ne voit-on pas déjà chez les Sénoufo Niéné des harpistes, accompagnés d'une nombreuse suite de supporters, conduire des enterrements en place des tambours et des xylophones ? N'assiste-t-on pas à l'exploitation des enclos des initiations, dont les cases interdites abritaient des instruments et des masques propres à ces rites, pour les touristes conduits par des jeunes évolués, dont la loquacité a succédé au mutisme mystérieux de tous ceux qui y séjournaient ? La législation officielle avec ses visées abolitionnistes du vieux cérémonial et sa politique d'anéantissement des rites anciens et ancestraux, fait ressortir l'importance de notre travail ethnographique, dont la mission est de conserver ce qui est en voie de disparition. Bientôt en effet les termes d'« ethnographie » et d'« anthropologie culturelle » devront faire place au nom nouveau d'« histoire ethnographique », et les descriptions de bien des mœurs et coutumes ne se rapporteront plus qu'à des faits du passé !

Adresse de l'auteur : P. KNOPS s.m.a.
16, rue Camille Lemonnier,
Bruxelles 6.