



Charles DUVELLE

# Aux sources des musiques du monde

MUSIQUES DE TRADITION ORALE



Organisation  
des Nations Unies  
pour l'éducation  
la science et la culture

Éditions  
UNESCO

**Aux sources  
des musiques du monde**

MUSIQUES DE TRADITION ORALE

Publié en 2010 par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture  
7, place de Fontenoy, 75732 Paris 07-SP

© UNESCO 2010  
Tous droits réservés

ISBN 978-92-3-204169-2

Les désignations employées dans cette publication et la présentation des données qui y figurent n'impliquent de la part de l'UNESCO aucune prise de position quant au statut juridique des pays, territoires, villes ou zones, ou de leurs autorités, ni quant au tracé de leurs frontières ou limites.

Les idées et les opinions exprimées dans cette publication sont celles des auteurs ; elles ne reflètent pas nécessairement les points de vue de l'UNESCO et n'engagent en aucune façon l'Organisation.

Conception graphique et mise en page : Jean-Luc Thierry

Impression : UNESCO

Charles DUVELLE

**Aux sources  
des musiques du monde**

MUSIQUES DE TRADITION ORALE

*À Pierre Verger, le vieil ami, le voyageur  
photographe-ethnologue exemplaire.*

# Préface

■ LES TRADITIONS MUSICALES SONT BIEN PLUS QUE LA SIMPLE PRODUCTION DE SONS : dans toutes les cultures à travers le monde, elles accompagnent et rythment à la fois les activités quotidiennes et les événements marquant les étapes importantes de la vie. Elles véhiculent les valeurs spirituelles et esthétiques les plus profondes et assurent la transmission de connaissances dans de nombreux domaines. Elles sont la source d'une identité culturelle pour toute communauté et un puissant moyen de rapprochement entre les cultures.

Ce livre — qui associe images, textes et sons — est un hommage aux musiques surgies des traditions qui nourrissent les peuples. Il nous donne à voir et à entendre un patrimoine vivant mais fragile car il est de tradition orale et n'est fixé nulle part ailleurs que dans les esprits et les modes de vie des êtres humains. C'est ce patrimoine dont l'UNESCO souligne la valeur essentielle à travers la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (2003). Il comprend les traditions et les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants, comme les traditions et expressions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel. Il nourrit le dialogue interculturel et il est un facteur important du maintien de la diversité culturelle face à la globalisation. Le patrimoine vivant est vulnérable, et sa viabilité ne peut réellement être assurée que par sa transmission de génération en génération, mais aussi par la collecte, la recherche, ou encore la promotion afin qu'il soit mieux compris et valorisé.

Pianiste, compositeur et musicologue, Charles Duvelle est un pionnier de l'enregistrement et de la diffusion des musiques du monde. Il a parcouru inlassablement, pendant plus de

quarante ans, l'Afrique, l'Asie et l'Océanie, saisissant avec un infini respect, à la fois les images et les sons des cérémonies, des rituels et de la vie quotidienne. Ses photos sont prises sur le vif et dépeignent les situations de la vie quotidienne. Les sons contenus dans le CD associé au livre donnent vie aux images qui en illustrent les pages. Dans ses textes, Charles Duvelle explique et commente. Son érudition est naturelle et communicative. Il nous fait prendre conscience que beaucoup de ces musiques méconnues ou sous-estimées par les circuits de distribution sont originales, riches et variées.

Ce voyage en images et en sons nous ouvre les portes de l'inattendu, nous transporte du Tchad en Papouasie Nouvelle-Guinée, en passant par le Viet Nam et Madagascar, au son de la kora, de la valiha et de bien d'autres instruments qui prennent vie grâce au talent des joueurs. Riche en informations, cet ouvrage sera source de découvertes et d'inspirations pour tout lecteur.

Charles Duvelle est l'initiateur des collections Ocora (Radio France) et Prophet (Philips Universal), références en matière de musique traditionnelle et souvent distinguées par des prix prestigieux. ■



Francesco Bandarin  
Sous-Directeur général pour la culture

# Sommaire

	Introduction	II
<b>CHAPITRE I</b>	<b>FONCTIONS DE LA MUSIQUE, OCCASIONS ET CIRCONSTANCES</b>	15
	Travail	20
	Fêtes et cérémonies	22
	Initiation	27
	Danse	30
	Coiffes et parures	38
	Langage instrumental	40
	Berceuses	43
	Divertissement	44
	Divination	46
	Théâtre	46
<b>CHAPITRE II</b>	<b>VOIX ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE</b>	51
	Voix	54
	Altérateur vocal	56
	Aérophones	58
	Cordophones	71
	Idiophones	98
	Membranophones	114
	Instruments à figuration humaine	127
	Orchestre	129
	Professionnels, griots	138
<b>CHAPITRE III</b>	<b>ETHNOMUSICOLOGIE</b>	147
	Histoire de l'ethnomusicologie	150
	<b>ANNEXES</b>	161
	Musique maure <i>Azawan</i>	162
	Musique hindoustanie	167
	Valiha	169
	Kora	180
	Les derniers chants d'une civilisation du pacifique	185
	Bibliographie et discographie	186
	Index	190



# Introduction

■ LA MUSIQUE N'EST PAS TOUT À FAIT UN ART COMME LES AUTRES. En Occident, les histoires de l'art ne s'y sont pas trompées, qui traitent du dessin, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et ignorent la musique. Certes, la littérature et la poésie constituent, elles aussi, un domaine à part, mais celui-ci se situe au premier plan, primordial dans sa relation avec l'écriture et l'expression de la pensée occidentale.

La musique est souvent considérée comme une simple activité de divertissement, lorsqu'il s'agit du domaine populaire (variétés, pop, rock, etc.), ou au contraire comme une alchimie savante pratiquée par des initiés (musique classique, «grande musique»), une expression véritablement accessible aux mélomanes et aux spécialistes.

Mais, si on y regarde de plus près et qu'on l'approche dans sa dimension universelle, telle qu'elle se manifeste depuis la nuit des temps dans le monde entier, la musique se singularise des autres arts (faut-il d'ailleurs continuer à utiliser ce vocable pour désigner l'ensemble de ses manifestations?) par son omniprésence dans toutes les civilisations et sociétés connues, en toutes sortes d'occasions et à tous les niveaux, par une pratique presque biologiquement nécessaire.

L'élaboration, la conception, la mise en œuvre et la transmission de celle-ci par la ou les voix et le ou les instruments de musique sont fondamentalement d'essence audio-orale bien que le corps tout entier soit aussi partie prenante dans le jeu vocal et instrumental, surtout avec ce complément si souvent présent qu'est la danse.

Les musiques de tradition orale auxquelles est consacré ce parcours photographique constituent la grande majorité des expressions musicales du monde, pour ne pas dire leur totalité avant l'avènement de la notation et de l'écriture occidentale savante.

La musique savante occidentale — et ses nombreuses ramifications dans la musique populaire d'aujourd'hui — représente un cas très particulier : elle est façonnée et transmise

à partir d'un système d'écriture arbitraire qui lui est consubstantiel, mais qui ne peut en aucun cas être considéré comme un moyen universel de notation, de fixation et de transmission musicale.

Hormis cette exception, la musique s'est toujours pratiquée, développée et transmise oralement. Et ceci aussi bien en Afrique, en Amérique, en Asie, en Europe ou en Océanie, quelles que soient les formes, des plus simples aux plus sophistiquées, dans les styles les plus variés et les domaines savants ou populaires.

Il serait illusoire de penser que les musiques écrites représentent une avancée sur celles qui ne le sont pas. La perception de l'oreille humaine et la mémoire des musiciens sont infiniment plus subtiles donc plus précises que celles de la notation écrite. Il est d'ailleurs significatif que les grandes civilisations d'Asie, du Moyen-Orient ou d'Europe, qui connaissaient l'écriture depuis la plus haute antiquité, n'aient pas cherché à « écrire » leurs musiques, même les plus « savantes » — bien qu'il existe, en Asie par exemple, des techniques de notation complémentaires qui sont plutôt des repères ou des signes mnémoniques qu'une véritable écriture musicale.

Aujourd'hui, une grande partie de ce patrimoine est menacé sinon de disparition pure et simple, du moins de transformation ou de mutation par l'accélération des facteurs de communication mondiale et la prééminence de la diffusion des musiques occidentalisées ou industrielles (radiodiffusion, télévision, cassette, disque compact, DVD, Internet), façonnées à l'aune du modèle occidental, écriture-tonalité.

Il ne s'agit pas de porter un jugement de valeur sur telle ou telle musique, d'encenser les unes parce qu'elles sont de tradition ancienne et échappent à l'influence des musiques occidentales et de dénigrer les autres qui, fusionnant avec les standards des musiques industrielles (souvent classées dans la catégorie *world music* ou « musiques du monde »),

offrent des formes nouvelles métissées. Il s'agit plutôt de prendre conscience que les unes sont encore souvent ignorées, méconnues, sous-estimées et délaissées par les grands circuits de diffusion malgré leur originalité, malgré l'immense richesse et variété de leurs expressions.

Depuis près de cinquante ans, l'occasion m'a été donnée de sillonner les chemins d'Afrique, d'Asie et d'Océanie à la rencontre des musiques de tradition orale. Nombre d'enregistrements réalisés au cours de ces voyages ont été publiés, notamment dans la collection Ocora (Radio France) que j'avais créée pour la circonstance au début des années 60 puis plus récemment dans la collection Prophet (Philips Universal). Quant aux photographies prises lors de ces mêmes voyages, certaines ont illustré les livrets d'accompagnement des albums, dans le microformat imposé par le disque compact.

Il manquait un ouvrage comportant véritablement le volet photographique de ce parcours des musiques du monde, représentant notamment les instruments de musique et les danses en action, saisis «sur le vif» et «sur le terrain»: le voici. ■



CHAPITRE 1

FONCTIONS DE LA MUSIQUE,  
OCCASIONS  
ET CIRCONSTANCES



## Fonctions de la musique, occasions et circonstances

■ LA MUSIQUE n'est pas seulement ce qu'elle représente aujourd'hui en Occident, à savoir un art de divertissement, un jeu de l'esprit et des sens, avec bien souvent, d'un côté, les acteurs-producteurs (les musiciens professionnels) et, de l'autre, les auditeurs passifs.

Elle intervient aussi en diverses occasions avec une finalité qui peut être aussi bien thérapeutique (possession, guérison) que sociale (initiation des garçons et des filles, funérailles) ou religieuse.

Ludique (pour danser ou meubler la solitude), magique (pour jeter un sort), entraînant au travail (pour soutenir l'effort du piroguier ou rythmer les gestes du bûcheron), communicante (pour transmettre des messages ou raconter des histoires avec des instruments de musique qui « parlent ») la musique est plurifonctionnelle.

Depuis la naissance jusqu'à la mort, les circonstances de manifestation musicale sont multiples. Pour saluer la venue du nouveau-né, le calmer ou l'endormir (berceuse), les adultes chantent. Très tôt, dès qu'il sait marcher, l'enfant se met à danser et à chanter en imitant les grands : il ressent la nécessité de la discipline collective pour être en phase « musicale » avec ses camarades de jeu.

Puis, tout au long de la vie, l'individu fera appel à la musique pour se structurer, se divertir, soulager sa tristesse (complainte), clamer son amour (sérénade), fêter les grands moments de la vie sociale (initiation, cérémonies religieuses), les rites agraires (avant les récoltes, après la moisson), et ceci jusqu'à sa mort, qui sera l'occasion pour les vivants de célébrer et d'immortaliser son âme. ■

## INTERACTION MUSIQUE ET DANSE

Musique et danse sont si tributaires l'une de l'autre que bien souvent elles ne font qu'une seule et même chose. C'est ainsi que tels danseurs portent des sonnailles aux chevilles qui entrent en vibration au cours des pas de danse, produisant ainsi les rythmes musicaux : à l'inverse, le tambourinaire qui exécute une séquence rythmique se livre à une véritable danse des bras, des mains et même de tout l'ensemble du corps.

La musique et la danse sont souvent associées au point que l'une ne peut pas exister sans l'autre, tel ce divertissement de femmes balari du Congo qui chantent en s'accompagnant elles-mêmes d'une suite rythmique composée à partir d'un ensemble de percussions, d'entrechocs et de résonances exclusivement corporelles, obtenue au cours d'une sorte de danse des mains jointes, doigts écartés (voir photos 39/40). La danse est exécutée en position assise. Dans un mouvement vertical de va-et-vient, les deux mains jointes (doigts écartés) viennent percuter, sur la tranche inférieure, contre le genou et, sur la tranche supérieure, tantôt contre le menton, tantôt contre le front. Au cours de cette danse, les doigts s'entrechoquent à chaque percussion contre le genou, le menton ou le front. Tandis qu'une seule femme chante véritablement, le jeu rythmique est obtenu, au total, par la combinaison de la danse des deux mains jointes et des claquements de langue. Le choc des mains jointes contre le menton provoque, qui plus est, le vibrato de la voix.

Il est impossible de citer ici les multiples occasions au cours desquelles la musique naît de ces danses embryonnaires que sont les gestes répétés du travailleur ou de ces femmes qui, par exemple, pilent le mil à plusieurs autour d'un même mortier en faisant danser les pilons qui percutent les uns après les autres en un rythme organisé (voir photos 2 et 3). Les gestes du cultivateur, du piroguier engendreront des rythmes qui, comme les percussions des pileuses de mil, métamorphoseront en musique ou en danse ce qui pourrait sembler être une corvée ou un travail pénible.

## LA PAROLE CHANTÉE

De tous les instruments de musique, il en est un qui occupe une place prépondérante : la voix humaine.

Apprendre à chanter est aussi indispensable pour un enfant que d'apprendre à marcher ou à parler. Le chant qui se pratique dès le très jeune âge au cours des jeux collectifs ou tout simplement pour soi-même est non seulement un mode d'expression naturel, mais un véritable outil nécessaire à l'accomplissement de l'homme dans la société. Le chant choral, parfois associé à la danse, apprend à l'individu à s'insérer dans un groupe et à s'identifier à lui. Il est considéré comme un des moyens les plus importants d'assurer pleinement l'intégration de l'individu à la collectivité.

C'est pourquoi l'enseignement et la pratique du chant et de la danse jouent un rôle capital pendant l'initiation des jeunes gens. Ils permettent à chacun de participer, selon son sexe, son âge, sa position sociale, à l'accomplissement des manifestations de la collectivité que sont les diverses cérémonies de la vie traditionnelle.

Complément naturel de la parole, la voix chantée exprime l'irrationnel de choses que le langage parlé n'expose qu'incomplètement. Elle détient des vertus qui lui sont propres : elle permet tour à tour de guérir un malade, d'honorer les ancêtres, d'endormir un enfant ou de chasser les mauvais esprits.

La relation entre le parlé et le chanté (et plus généralement entre le langage et la musique) est, à bien des égards, particulièrement étroite. Chez certains peuples d'Asie et d'Afrique, les langues portent en elles-mêmes des caractères fonctionnels mélodiques qui les prédisposent au passage naturel et progressif du parlé au chanté.

Les langues en question sont dites à tons parce que, contrairement aux langues européennes par exemple, elles tiennent compte de la position mélodique des syllabes, les unes par rapport aux autres.

On sait en effet que, dans les langues européennes, chaque syllabe est entendue pour ce qu'elle est, quelle que soit la hauteur mélodique ou l'intensité ; ainsi le mot « piano » est identifiable, qu'on prononce « pia » dans le grave, « no » dans

l'aigu ou inversement. Au contraire, dans une langue à tons, le mot «piano» (à supposer qu'il existe) pourra changer de signification selon que «pia» sera dans le grave ou dans l'aigu par rapport au «no», donnant ainsi trois possibilités différentes : pia (aigu), no (grave) ; pia (grave), no (aigu) ; pia et no sur le même ton.

Deux conséquences découlent de ces caractéristiques de langues à tons : l'impossibilité de chanter une phrase sur n'importe quel air, ou *vice versa*, et la possibilité de reproduire avec certains instruments de musique la structure mélodico-rythmique d'une phrase parlée. L'interdépendance de la parole et du chant se trouve alors accentuée, la parole conditionnant d'une certaine manière la forme mélodique chantée.

### LES INSTRUMENTS QUI PARLENT

Cette nature mélodique de la phrase parlée est souvent exploitée de manière originale dans le jeu instrumental. C'est ainsi que des instruments de musique (tambours, xylophones, flûtes, sifflets, hautbois, trompes) sont utilisés non seulement pour faire de la musique, mais pour parler. Il ne s'agit pas de signaux sonores (qu'on rencontre cependant par ailleurs) basés sur des procédés analogues au morse, mais bien d'un langage instrumental visant à la reproduction des phrases parlées.

Chaque langage instrumental s'organise à partir du principe général précédemment exposé mais en faisant appel à d'autres procédés complémentaires qui varient selon les cas : il peut procéder par paraboles ou en usant d'un même répertoire de phrases toutes faites ou encore par association d'idées.

Il peut n'être compris que par certains initiés ou au contraire par tous.

Ainsi en République centrafricaine, le langage tambouriné est couramment utilisé pour communiquer à longue distance, au point que l'administration l'emploie pour convoquer les villageois ou leur donner certaines instructions. Chez les Ndokpa, on se sert d'un instrument composé de trois lames de bois posées sur une fosse (voir photo 45) faisant

caisse de résonance. Les lames sont frappées par une paire de mailloches. À partir des trois sons différenciés correspondant aux trois lames (un ton haut, un ton intermédiaire, un ton bas), on peut reproduire sur l'instrument le contour mélodique d'une phrase parlée qui s'organise elle aussi à partir de ces trois tons. Associé à un autre instrument (xylophone à résonateurs en calebasse), l'instrument parleur peut exécuter tantôt des phrases significatives, tantôt des rythmes ou des structures strictement musicales.

Chez nombre de griots d'Afrique de l'ouest, on utilise le même principe de décalque de la langue parlée à l'aide du tambour d'aisselle à tension variable (voir photo 46). Il s'agit d'un instrument composé d'un corps en forme de sablier de part et d'autre duquel sont tendues deux peaux que relie un réseau de lanières de cuir. L'instrument étant maintenu sous l'aisselle, le musicien peut faire varier la tension des peaux en comprimant plus ou moins avec son bras le réseau de lanières. En percutant une des peaux avec une baguette de bois et en agissant simultanément sur la tension de celle-ci, on obtient des sons de hauteur variable et des effets de glissement qui imitent admirablement la voix parlée. ■



## Travail

---

### 1 - Mouture du mil (Banana)



Trois femmes banana chantent aux rythmes des frottements de la pierre contre la meule les vertus de ceux grâce auxquels les récoltes de mil ont été fructueuses.

*Avril 1966, près de Bongor (Tchad)*

**2 – Chants pour le pilage du mil (Daye)**

Plusieurs femmes pilent le mil, en actionnant autour du même mortier, plusieurs pilons. Chaque femme lance, l'une après l'autre, en une véritable danse synchronisée, le pilon qu'elle manipule des deux mains.

Très spectaculaires sont ces chants (onomatopées ioulées) qui font appel à l'alternance voix de tête-voix de poitrine et s'organisent autour de la structure rythmique donnée par les chocs ordonnés des pilons contre le mortier.

*Avril 1966, à Gon (Tchad)*

**3; 4 – Scènes de village: pileuses et cultivateurs (Songhaï)**

Femmes pilant le mil ou hommes bêchant la terre sont soutenus dans leurs efforts par des chants et les rythmes produits accompagnent les gestes ordonnés des travailleurs.

*Février 1961, près de Tillabéri (Niger)*





## Fêtes et cérémonies

### 5; 6 – Fêtes de *pig killing* (Huli-Yugu)

Les Huli représentent la principale ethnie de la province de Southern Highlands en Papouasie-Nouvelle-Guinée. Très isolés au cœur des montagnes, ils ont conservé, mieux que d'autres, leurs modes de vie archaïques et leurs traditions spécifiques.

Si la splendeur de leurs perruques fait l'admiration de tous, au point qu'on les surnomme souvent « wigmen » (hommes-perruques), leur musique demeure encore mal connue malgré, notamment, l'originalité des chants de séduction amoureuse et des chants des cérémonies de *pig killing*.

Ces fêtes qui peuvent durer plusieurs jours, sont autant d'occasions de rembourser ses dettes ou tout simplement d'exhiber sa richesse par le grand nombre de cochons sacrifiés.

*Mai 1974, région de Hédémari, Southern Highlands (Papouasie-Nouvelle-Guinée)*





### 7 – Gèlèdè (Yoruba)

Chez les Yoruba, la société des *gèlèdè* est composée de femmes et d'hommes qui participent à des rituels chantés, dansés et masqués, dont la finalité est de veiller à la bonne santé et à la prospérité de la communauté. Il s'agit de combattre les forces naturelles négatives (émanant des sorcières *ajé*) qui provoquent épidémies, stérilité ou mauvaises récoltes, par exemple.

C'est à Ilobi (Nigeria) ou à Kétou (Bénin) que serait née la première société de *gèlèdè*. Selon les *odu-ifa*, corpus d'histoires symboliques que connaissent et utilisent les devins *babalawo* (père des secrets), une des trois premières divinités *orisa* envoyées sur terre par Olodumare, le dieu suprême, serait Iya Wa (la mère de tous), dotée des pouvoirs de sorcellerie. Ses adeptes, les sorcières *ajé*, peuvent aussi bien rendre inefficace une médecine qu'au contraire contribuer au bien-être de quelqu'un. Les rites des *gèlèdè* auraient ainsi pour fonction essentielle de distraire et faire plaisir à Iya Wa ainsi que de neutraliser les maléfices éventuels des sorcières *ajé*.

Les cérémonies commencent le soir et durent jusqu'au petit matin. D'abord sont présentées les offrandes sur un autel spécialement dressé : chèvre ayant déjà mis bas, poules, noix de cola, huile de palme et, surtout, ragoût d'ignames préparé avec de l'huile de palme. Puis un ensemble de femmes et d'hommes marchent en chantant et dansant, accompagnés par quatre tambours, en direction du lieu de cérémonie proprement dit. Plus tard, c'est l'arrivée de Tètègou, suivi par Tètèdè et finalement Agba Efè, le plus important des *orisa*.

C'est le lendemain matin, en plein jour, que les porteurs de masques *gèlèdè* sortent et dansent, mais sans chanter. Ces masques, en bois léger, généralement polychromes, ont une réputation mondiale auprès des musées et des collectionneurs d'art africain. Ils figurent chacun une tête humaine sur laquelle sont souvent représentés des personnages saisis au cours de scènes diverses, comme ici un chasseur à cheval.

*Janvier 1963, Kétou (Bénin)*



**8; 9 – Fête des récoltes (Kiriniwa)**

À l'occasion de la fête annuelle de récolte des ignames *milamala*, les familles kiriwina se regroupent pour faire étalage de leurs belles récoltes. Les ignames sont soigneusement ordonnées, disposées en tas de formes différentes, tandis que les gens se rencontrent, parlent, chantent et dansent. Des femmes exhibent ici des jupes végétales nouvellement confectionnées pour la circonstance.

*Juin 1974, îles Trobriand (Papouasie-Nouvelle-Guinée)*



### 10 – Goli (Baoulé-Kodè)



Goli est une divinité du panthéon baoulé. Il est représenté ici par un masque-heaume en bois polychrome, en forme de tête d'animal, entouré de fibres végétales. La musique et les danses qui lui sont consacrées portent le même nom, *goli*, et se jouent en principe lorsque la cérémonie a vraiment un caractère sacré, hors de la vue des femmes et au cours du rituel funéraire.

Chants et danses précèdent l'arrivée du masque. Goli apparaît alors, suivi d'un joueur de trompe traversière en corne d'antilope *awè*. Par moments et pendant qu'il danse, Goli fait claquer un fouet contre la peau d'antilope fixée sur son dos.

*Avril 1961, Zébénan (Côte d'Ivoire)*



### 11; 12 – Chœurs royaux (Fon)



L'ancien royaume du Dahomey, issu lui-même de celui d'Allada (qui entretenait déjà des relations diplomatiques avec la cour de Louis XIV), se situe à Abomey (Bénin), où, depuis le xvii<sup>e</sup> siècle, plusieurs souverains se succédèrent jusqu'à l'avant-dernier, Béhanzin, qui régna jusqu'en 1894. Celui-ci fut exilé par l'administration coloniale et mourut en décembre 1906, en Algérie. Sa dépouille fut rapatriée et inhumée à Djimé, près d'Abomey, là où vivaient ses fils et leurs descendants.

Le répertoire des musiques qui se pratiquaient à la cour du roi est considérable. Le roi avait à son service un grand nombre de musiciens qui exaltaient par leurs chants la puissance de la dynastie, rappelaient les hauts faits des rois défunts et glorifiaient le roi présent. Chaque jour, à Abomey, des concerts avaient lieu devant et autour du palais, comme c'est le cas ici, dans la cour du palais, en présence de Camille Béhanzin, petit-fils du dernier roi régnant.

Les chants dansés sont remarquables par leur stricte homophonie (chants à l'unisson), l'usage de ce qui ressemblerait à du *sprechgesang*, et surtout le caractère très composé, très construit de ceux-ci, qui comportent tous un début et une fin nettement définis. La rigueur était telle que, paraît-il, la moindre erreur était sévèrement réprimée par le roi lui-même.

*Janvier 1963, Abomey (Bénin)*

## Initiation

### 13; 14; 15 - Initiation *koré* (Bassari)

Aux confins du Sénégal, à la frontière de la Guinée, vivent quelques milliers de Bassari, réputés pour la sophistication de leur système socioculturel et notamment leurs classes d'âge et les initiations qu'elles impliquent.

L'initiation *koré*, dont la finalité est de faire franchir à l'adolescent la frontière qui le sépare de l'état d'homme, se déroule sur une période de quinze jours, au mois de mai. Il s'agit d'une succession de rites chargés d'assurer la permanence de la coutume masculine, donc de veiller à sa transmission, à son observation et au respect de son caractère secret.

Le samedi soir qui précède le début des fêtes du *koré*, les futurs initiés reçoivent une bastonnade rituelle puis vont dormir en brousse en un lieu secret. Le dimanche matin, ils rentrent au village puis s'apprêtent à livrer le combat rituel contre les masques *lukuta*.

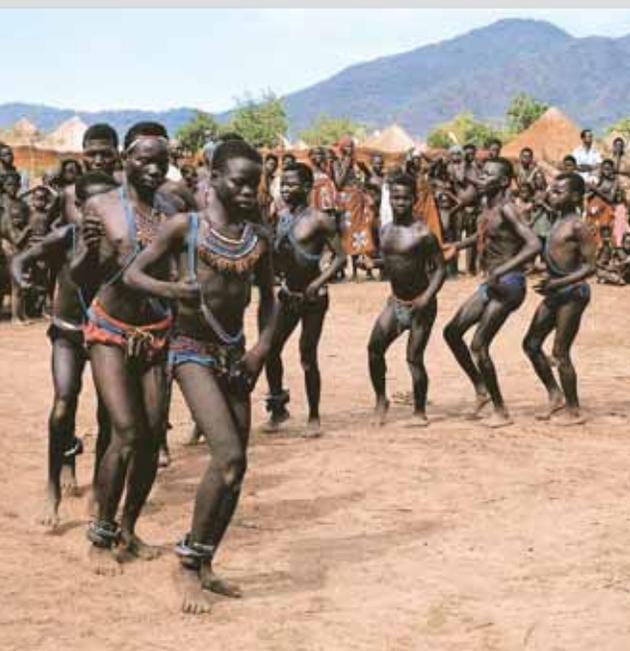
Les masques en fibres végétales, dont les porteurs sont choisis parmi les initiés les plus robustes, arrivent revêtus de leur costume de lutte traditionnel et se dirigent à la suite du conducteur (masque en bois représentant une tête) vers le lieu du combat.

Les futurs initiés se battent courageusement pour montrer à tous leur force et leur virilité. Plus tard, en fin d'après-midi, après cette lutte initiatique, se déroule une cérémonie sur le sanctuaire *e-keb* au cours de laquelle l'absorption d'une potion *atyaba* fera quitter à chaque néophyte sa vie antérieure pour le faire renaître « fils de caméléon ».

Suit une première semaine de retraite en brousse puis dans la grotte initiatique du village. Chants et danses rythmés par des tambours interviennent périodiquement.

*Mai 1967, Etyolo (Sénégal)*





16; 17 - Initiation *ndaye lao* (Mbum)



À l'issue de la période au cours de laquelle les jeunes garçons sont initiés, subissent des épreuves et apprennent les choses de la culture Mbum (dont la danse et la musique) afin d'entrer dans la classe des hommes, une grande fête publique a lieu dans le village, pour célébrer la sortie d'initiation *lao*.

Le *ndaye lao* commence par la voix d'un jeune initié qui alterne avec le chœur des autres initiés regroupés en cercle, le corps penché vers le sol. Alors que les youyous des femmes se font entendre, le *dali*, tambour sur socle à une peau chevillée, le *madan*, tambour tronconique à deux peaux, et un *nzanga*, xylophone à treize lames et résonateurs enalebasse, viennent se joindre à l'ensemble. Puis les initiés se relèvent et dansent en ligne, aux rythmes des sonnailles métalliques (chacun porte, à la cheville droite, des bracelets-grelots) et des coques végétales disposées en grappe autour de la taille.

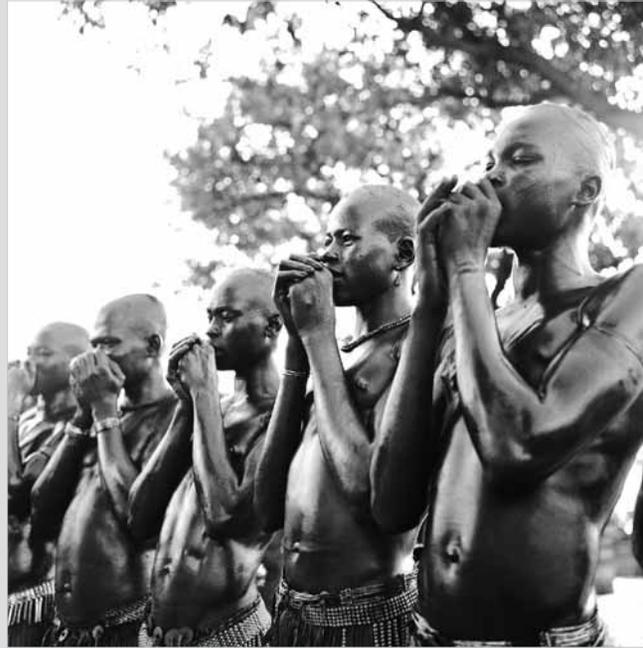
Avril 1966, près de Touboro (Cameroun)

**18; 19; 20 – Initiation *yo-ndo* (Kaba Démé)**

Chez les Sara, le *yo-ndo* est l'initiation au cours de laquelle les jeunes hommes vont quitter leur état d'enfant materné pour accéder, sous la conduite des *moh* (chefs de l'initiation), au statut d'hommes véritables, adultes, aguerris. Cette initiation, qui a lieu tous les sept ans, se fait au cours d'une longue retraite de plusieurs mois en brousse, pendant laquelle les néophytes sont mis à rude épreuve (bastonnades, froid, scarification) et apprennent non seulement les valeurs philosophiques du clan et les comportements qui en résultent, mais aussi le répertoire des chants, des danses, des jeux, la langue secrète. Le rituel du *yo-ndo* s'accomplit en plusieurs actes lors des huit premiers jours. Toutefois, l'apprentissage des danses, chants, techniques, langue secrète, dure encore pendant des mois, au cours desquels les initiés « déjà nés » font des apparitions publiques, comme ici.

Les corps des jeunes hommes sont badigeonnés à l'ocre rouge et luisent au soleil. Vêtus d'une simple jupette en fibre, les initiés exécutent une danse en cercle, munis chacun d'un *gol*, pièce en bois sculpté, puis vont déposer contre un arbre leur *gol* et se regroupent en ligne pour chanter *yo-ndo golé*, en portant, tantôt leur main à la bouche lorsqu'ils chantent, tantôt en battant des mains.

*Mai 1966, à Bohobé (Tchad)*



## Danse

### 21; 22 - Fête des récoltes *lébounaye* (Diola) 6

Le *lébounaye* est une fête diola qui se donne essentiellement dans la région de Sindian et plus généralement de Bignona, en Casamance (Sénégal).

Chaque année, après la récolte du riz et pendant deux à trois mois, la cérémonie du *lébounaye*, qui dure trois jours pleins, se déplace de village en



village, de quartier en quartier. Dans chaque village, un maître de cérémonie (différent chaque année) est choisi par le conseil des anciens pour organiser, lui et sa famille, les préparatifs et les divers aspects du rituel. C'est ainsi qu'il se charge de la collecte du riz et des offrandes des villageois, sa fille (symbole de la fécondité) devenant la reine du *lébounaye*. Le premier jour est celui de la réunion des anciens. En fin d'après-midi commencent les premiers chants et danses des femmes qui rendent hommage aux forces de la fertilité qui permettent de belles récoltes.

« Fêtons avec joie le *lébounaye*, gloire aux forces de la fertilité qui nous ont donné une bonne récolte cette année et que l'année prochaine soit aussi bonne ! »

Avril 1967, près de Sindian (Sénégal)



**23 – Danse bouanga (Balari)**

*Nkento oua lembo mouana* (« quand une femme n'a pas d'enfant, elle peut dormir sans souci ») se joue à l'occasion du *malaki*, cérémonie de grande levée de deuil. Le *malaki* a lieu en général trois ou quatre ans après la mort, alors que le *matanga* est une autre fête qu'on célèbre cinq ou six mois après le décès.

Des couples exécutent la danse *bouanga* aux rythmes de deux tambours à une peau.

*Septembre 1966, à Wanda-Mantsendé (Congo)*

**24 – Iboka (Babinga)**

*Iboka* est une musique chantée et dansée en même temps par un groupe de pygmées babinga.

Les chants sont accompagnés de battements de mains et de trois tambours à une peau.

*Avril 1962, en forêt, près de Mongoumba (République centrafricaine)*



**25 – Decem balgo (Mossi)**

Jeune femme exécutant cette danse *decem balgo* au rythme de trois tambours à deux peaux *gangaré* et d'un chœur de femmes, à l'occasion d'une fête de mariage.

*Mars 1961, à Ouargaye (Burkina Faso)*





**26 – Danseuse (Bariba)**

Jeune danseuse et enfants battant des mains.

*Décembre 1962, près de Parakou (Bénin)*

**27 – Wourou (Bariba)**

Lors des funérailles d'un chasseur réputé, la famille du défunt invite quelques groupes de *wourou*.

Chaque groupe est composé d'un joueur de sifflet *gourou* et de plusieurs hommes disposés en cercle, qui chantent et dansent sur place en agitant des hochets enalebasse *bouanrou*. Par moments un homme bondit au centre du cercle et exécute plusieurs figures de danse tandis que les musiciens qui l'entourent font redoubler d'intensité les rythmes d'accompagnement, en frappant leurs hochets avec une semelle de cuir.

Au cours de ces représentations, chaque chef de groupe cherche à démontrer sa supériorité sur l'autre en se livrant à des séances de magie. On cite l'exemple de l'un d'entre eux qui, après avoir semé des grains devant l'assistance, a fait pousser du mil à vue d'œil, jusqu'à maturité.

*Décembre 1962, près de Parakou (Bénin)*



**28; 29; 30 – Kasawaga (Kiriwina)**



Dances *kasawaga* au cours du *milamala*, fête des récoltes des ignames.

Les danseurs portent une coiffe faites de plumes blanches de cacatoès, d'autres des bandelettes de pandanus fixées autour de la bouche et des jupes végétales de femmes. Les tambourinaires sont au centre d'un cercle autour duquel gravitent les danseurs. C'est ici, à Yalaka, que le célèbre anthropologue Malinowski avait observé en 1922 pareilles danses.

*Juin 1974, îles Trobriand (Papouasie-Nouvelle-Guinée)*





**31; 32 – Ndaye sion, initiation des filles (Mbum)**  8

À l'issue de la période d'initiation du *ndaye sion*, les jeunes filles mbum exécutent en public les danses qu'elles ont apprises au cours de celle-ci. Les bracelets-grelots (portés à la cheville droite) rythment les pas de danse, tandis que les jupettes sonores, constituées de coquillages suspendus à des cordellettes, sonnent au gré des mouvements de danse et mêlent leurs sons à ceux de l'orchestre. Celui-ci, qui accompagne les chants des initiés, comprend un *dali*, tambour à une peau chevillée, un *madan*, tambour tronconique à deux peaux, et un *nzanga*, xylophone à treize lames et résonateurs enalebasse.

Avril 1966, à Touboro (Cameroun)

**33; 34; 35; 36 – Chants et halètements du kokolampo (Antandroy)**  9

Les séances thérapeutiques telles que le *tromba* ou le *bilo* existent dans différentes régions de Madagascar, sous d'autres formes et appellations: ainsi, le *kokolampo* des Antandroy, au sud de l'île.



On considère que certaines maladies ne peuvent être guéries qu'après l'intervention d'une force surnaturelle: le *kokolampo*. À un moment donné, le parent du malade entre en transes (signe que le *kokolampo* s'est emparé de lui), prononce des paroles sans suite puis se calme. Un guérisseur en présence duquel tout ceci se passe interprète alors ces paroles dictées par le *kokolampo*, puis indique comment soigner le malade.

Trois moments différents du *kokolampo* se succèdent ici: *kidola*, *masy moly* («bon voyage») et *sabohelo*. Au début, plusieurs femmes chantent *a cappella* jusqu'à ce que des halètements rythmés, produits par des respirations divisées entre femmes et hommes à la manière d'un soufflet de forge en action, viennent se joindre aux battements des mains contre les cuisses et aux piétinements énergiques contre le sol. À la fin, femmes et hommes accroupis exécutent une danse des bras et des têtes, tout en chantant et en soufflant.

Août 1963, à Ambovombé (Madagascar)



**37 – Danse des initiées du *ndo-bayan* (Sara Madjingaye)**

Au cours de leurs apparitions publiques lors de l'initiation *ndo-banyan*, les jeunes filles sara madjingaye chantent et dansent, en présence des villageois. Chaque initiée porte de nombreux ornements dont, notamment, une sorte de voile facial fait d'une série de colliers en perles rouges, plusieurs grands colliers autour du cou et de la poitrine, de gros anneaux cuivrés sur les avant-bras et une ceinture de sonnailles métalliques. Tandis que les jeunes filles dansent sur place en faisant vibrer rythmiquement leurs ceintures sonores, la voix d'une soliste dialogue avec le chœur.

*Mai 1966, à Bedaya (Tchad)*



**38 – Danse *tigba* (Mossi)**

Parmi les danses qui s'exécutent lors des occasions de fête (qui ne manquent pas pendant la saison sèche), *tigba* est particulièrement populaire chez les villageois d'Ouargaye.

Ici, deux hommes (l'un cultivateur, l'autre chasseur) dansent aux rythmes de trois *gangare*, tambours cylindriques à deux peaux.

*Mars 1961, à Ouargaye (Burkina Faso)*





### 39; 40 – Jeu de mains, chanté-dansé par deux femmes (Balari) 10

Deux jeunes femmes, Antoinette Benazo et Pierrette Roger Ntela, interprètent un air d'origine Kongo, au cours duquel il est question d'une jeune mariée qui se plaint d'être dépourvue du matériel nécessaire à la cuisine.

L'accompagnement rythmique du chant est le fait d'un ensemble de percussions, d'entrechocs et de résonances exclusivement corporels, obtenu au cours d'une sorte de danse des mains jointes/doigts écartés. La danse est exécutée en position assise : dans un mouvement vertical de va-et-vient, les deux mains jointes viennent percuter, sur la tranche inférieure, contre le genou et, sur la tranche supérieure, tantôt contre le menton, tantôt contre le front. Au cours de cette danse, les doigts s'entrechoquent à chaque percussioin contre le genou, le menton et le front.

Tandis qu'une seule des deux femmes chante, le jeu rythmique est obtenu au total par la combinaison des deux danses des mains jointes (le jeu de chaque femme étant décalé l'un par rapport à l'autre) et de « clics » (claquements de langue). La voix produit un vibrato spécifique, consécutif au choc des mains jointes contre le menton.

*Septembre 1966, près de Kinkala (Congo)*

## Coiffes et parures

### 41 – Préparation et maquillage de la reine du *lébounaye* (Diola)

Le *lébounaye*, fête diola qui se donne essentiellement dans la région de Sindian, en Casamance, chaque année, après la récolte du riz (voir photos 21 et 22), dure trois jours pleins.

Le premier jour, la jeune fille du maître de cérémonie, qu'on nomme la reine du *lébounaye*, est transportée par deux hommes de sa maison familiale jusqu'à une petite hutte dans laquelle elle séjournera vingt-quatre heures. Le deuxième jour, chants et danses se succèdent jusqu'au soir où, en présence du conseil des anciens, on procède à l'allumage d'un feu, au sacrifice d'un bouc, à sa cuisson et à celle du riz sacré. Le troisième jour est celui où on porte en triomphe la reine préalablement maquillée et costumée. Elle se rendra ainsi de case en case puis sera posée, en fin de parcours, sur une natte où l'attendra la future reine de l'année prochaine.

*Avril 1967, près de Sindian (Sénégal)*



### 42 – Coiffe (Huli-Yugu)

La splendeur des perruques huli de Papouasie-Nouvelle-Guinée fait l'admiration de tous, au point qu'on les surnomme souvent *wigmen* (hommes-perruques).

*Mai 1974, région de Hédémari, Southern Highlands (Papouasie-Nouvelle-Guinée)*





**43; 44 - Parures de guéréwol (Bororo)**

Les jeunes Bororo se parent et se peignent le visage pour tenter de séduire les jeunes filles lors des *guéréwol*, célèbres concours de beauté qui se déroulent à la fin de la saison de pluie (septembre).

*Septembre 1963, Tahoua (Niger)*

## Langage instrumental

### 45 – Xylophone parleur (Ndokpa)



Le langage instrumental, basé sur la possibilité de reproduire, à l'aide d'instruments de musique (notamment le tambour de bois), des phrases parlées, est un procédé qu'on rencontre souvent en Afrique, surtout chez les peuples qui parlent des langues à tons. Celui-ci reproduit la mélodie des phrases parlées : il ne peut donc s'appliquer qu'à une langue à tons, c'est-à-dire faisant appel à la différenciation syllabique par modification de la hauteur sonore.

Bien connu en Afrique centrale, le langage instrumental est, dans certains cas comme ici chez les Ndokpa, couramment utilisé pour communiquer à longue distance. Il est même employé par l'administration pour convoquer les citoyens qui se trouvent à plusieurs kilomètres dans leurs villages. Parfois, il intervient dans un contexte musical et fusionne ainsi avec la musique proprement dite.

Ici, le xylophone sur fosse *lingassio* est utilisé pour parler, mais aussi pour participer à la musique. L'instrument est fait de quatre lames posées sur deux traverses en paille, de part et d'autre d'une fosse creusée dans la terre. Un homme frappe successivement, avec une paire de mailloches, trois lames correspondant chacune à un ton haut, intermédiaire ou bas.





#### 46 – Tambours d'aisselle parleurs (Haoussa) 12

Les musiciens professionnels, qu'on appelle communément griots en Afrique de l'Ouest, sont souvent attachés à la cour d'un chef ou au service d'un groupe professionnel (par exemple, des chasseurs), comme ici, au Nigeria.

Lors d'une grande fête populaire, chasseurs et « invulnérables » sont réunis, vêtus de leur costume d'apparat. Les griots qui leur sont attachés chantent leurs louanges, leur courage et leurs hauts faits.

Le « crieur » et les chanteurs sont accompagnés par deux tambours d'aisselle à tension variable *kalangu* et une cuvette métallique percutée avec deux baguettes en bois.

Le *kalangu*, qu'on rencontre fréquemment en Afrique de l'Ouest, est constitué d'un corps en bois creux, en forme de sablier, dont les deux extrémités sont recouvertes de peaux maintenues entre elles par un laçage serré. En position de jeu, le musicien tient l'instrument sous le bras (d'où son nom de tambour d'aisselle).

Tandis que d'une main il frappe une des peaux à l'aide d'une baguette recourbée, il module le son avec l'autre main et surtout le bras, qui exerce une pression plus ou moins forte sur le laçage solidaire des deux peaux, obtenant ainsi des variations progressives de tension qui font littéralement « parler » et « chanter » l'instrument.

Particulièrement adapté aux langues à tons comme le haoussa, le tambour d'aisselle à tension variable parle véritablement, c'est-à-dire reproduit le dessin mélodico-rythmique d'une phrase parlée. Ce qui ne l'empêche pas de faire montre de ses merveilleux talents rythmiques.

*Février 1961, à Illela (Nigeria)*

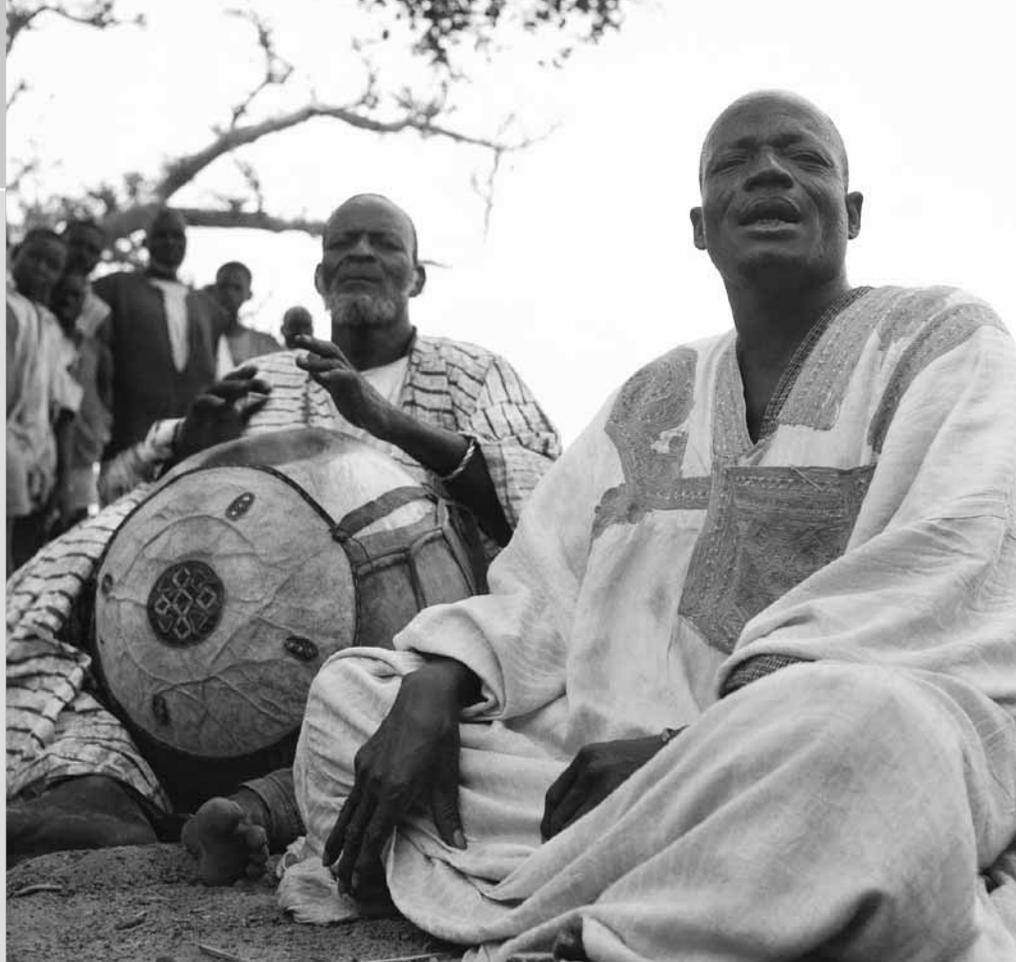
Voici ce que donne, par exemple, transposée, la phrase suivante : *Yivrogni kosségué, etchékrandé laloto* (« Il a plu tout à l'heure, il fera beau demain ») :

Ton haut	GNI KOS	ET CHÉ	TO
Ton moyen	YI VRO	GUÉ	KRAN DÉ
Ton bas	SÉ	LA LO	

Lorsqu'il joue pour accompagner les danseurs de *mbalé*, le musicien fait « parler » son instrument. Des phrases signifiantes succèdent ou se mêlent à des phrases purement musicales. À un moment, par exemple, l'instrumentiste s'adresse avec son xylophone aux célibataires d'alentour et leur dit : « Venez, venez danser, célibataires, profitons-en pendant que nous ne sommes toujours pas mariés. »

L'expression rationnelle qu'est le langage et l'irrationnelle qu'est la musique se rencontrent ici et fusionnent en une seule et même chose.

*Mai 1962, à Ngouli (République centrafricaine)*



#### 47 – Timbale parluse (Mossi)

Le Bend Naba, chef des musiciens à la cour du Naba (roi) de Tenkodogo, raconte, en faisant « parler » son instrument, l'histoire des Nabas de Tenkodogo. Un de ses musiciens, Bila Balima, chante « en clair » ce que raconte le *binha* de Bend Naba.

Le *binha* est une grosse timbale sphérique enalebasse dont la peau tendue par un laçage approprié comporte une charge de cire en son milieu.

*Mars 1961, Tenkodogo (Burkina Faso)*



#### 48 – Luth parleur (Bissa)

Les tambours ou les instruments à percussion en général ne sont pas les seuls à intervenir dans le langage instrumental. Les instruments à vent ou à cordes sont aussi utilisés à cette fin, comme le luth à deux cordes *kondé* de Lalé Yougo, musicien bissa. En reproduisant le dessin mélodico-rythmique des phrases parlées, celui-ci fait « parler » son instrument, qui vante les mérites de certains chasseurs.

*Mars 1961, Yarkatenga (Burkina Faso)*

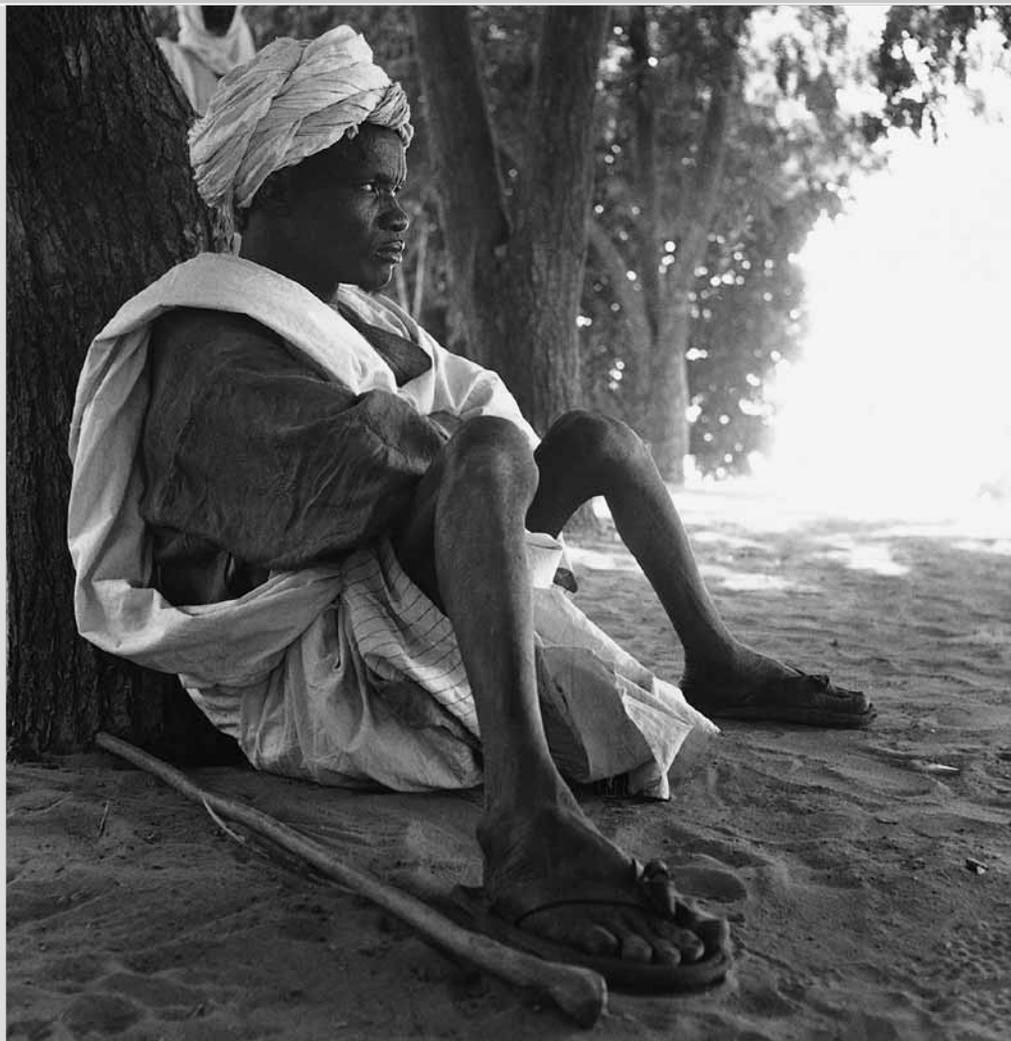


## Berceuse

### 49; 50 - Berceuses

Jeunes femmes banziri et baya kaka chantant une berceuse.

*Mai 1962, près de Bangui et de Carnot  
(République centrafricaine)*



## Divertissement

### 51 – Généalogie chantée (Songhaï)

N'Garin est un cultivateur songhaï de Daya, petite île du fleuve Niger, près d'Ayerou.

Il chante ici la généalogie des familles de cultivateurs et les louanges de ceux qui ont été généreux envers lui :

« Hommes qui habitez cette terre, écoutez-moi !  
Dieu est grand, Mohammed est son prophète.

Bangana Cissé Boureima, fils de Tonda Diallei, de Saouda Diallei,

De Bokar Diallei, de Zindokoy Diallei, de Fouddo Diallei,

De Baban Diallei, de Londo Sory, de Sory Bangana,

Prends garde !

Celui qui est généreux envers les griots,

Celui qui pense au passé comme au présent,

Celui qui est comme l'écorce qui protège l'arbre,

C'est Morogei.

[quelques mots en langue tamachek]



Diallo Morogei, c'est le scarabée des gros arbres,  
 C'est le ver des gros arbres,  
 Il est pur comme l'enfant qui vient de naître,  
 Comme une vache du paradis.  
 C'est l'oiseau des grands ravins, la chèvre des  
 grands ravins,  
 Toi et ton épouse, je vous remercie.  
 Diallo, tout homme doit mourir un jour,  
 Comme Haoua Manzo, Ami Moussa, Doula  
 Moussa, Sidi Garba Hamma,  
 Atak Hamma, Asébi Hamma, Boubacar Hamma,  
 Mais toi, tu es l'herbe que ni le cheval ni la chèvre  
 ne peuvent brouter.  
 Et toi, Mahaman Sadjé, fils de Kalkoué Sadjé,  
 Hamine Sadjé,  
 Boundiani Sadjé Ticambour Sadjé, Galoua Sadjé,  
 Goulakeina Sadjé,  
 Tu es le sadjé ["broussaille" en langue zarma]  
 qu'aucune bête ne mange,  
 Ni les chevaux ni les bœufs.»  
*Février 1961, près d'Ayerou (Niger)*

#### 52; 53 – Chant de femmes avec hochets (Balari)

Deux femmes, Marie Mougabio et Jeanne Tari, chantent en manipulant l'une un hochet en coque de fruit *nsakala*, l'autre un *kodia*, coquille de gros escargot dans laquelle on a mis de petits cailloux. Le jeu des hochets associé aux claquements de lèvres que l'une obtient à l'aide des doigts donne une assise rythmique originale.

Il est question d'une femme qui dit préférer son amant à son mari.

*Septembre 1966, près de Kinkala (Congo)*



## Divination

### 54 - *Yembé* (Isongo)

*Yembé* est chanté par un chœur de femmes qu'accompagnent un grand tambour à une peau, des battements de mains et un hochet.

Cette musique sert à encourager le féticheur-devin à trouver toutes ses forces pour faire ses prédictions. Celui-ci est seul à danser et les différentes sonnailles qu'il porte mêlent leurs sons à celui de l'ensemble.

Avril 1962, à M'Baïki (République centrafricaine)

## Théâtre

### 55; 56 - *Mpilalao* (Merina)

Les spectacles du genre *hira-gasy*, donnés par la troupe des *mpilalao*, font appel à la danse, la musique, le théâtre, le mime. On y trouve ces fameuses déclamations, les *kabary*, au cours desquelles le récitant fait briller ses talents oratoires en commentant l'actualité ou en racontant des histoires émaillées de proverbes.

Les *mpilalao* donnent leurs représentations au cours des cérémonies populaires, des fêtes, dans les grandes occasions de réjouissance. Les circonstances les plus fréquentes sont peut-être les fêtes dites de «retournement des morts» qui accompagnent les cérémonies d'exhumation *famadihana*, comme c'est le cas ici. C'est alors que plusieurs troupes se rencontrent pour rivaliser d'habileté et de talent en de véritables joutes.

Il s'agit là d'une représentation complète conduite par Ravolana Fénomanana, le *reiamandreny* (le père et la mère de la troupe), et son ensemble de musiciens.

Trois parties se succèdent :

- *reny hira* (introduction et présentation des musiciens de la troupe). Le meneur de jeu introduit un chœur mixte accompagné par deux violons (de type occidental), deux tambours à deux peaux (grosse caisse) *langorona* et *amponga* ;
- *dihy malagasy* (danse des hommes), interprété par un chœur de femmes avec battements de mains, un bandonéon, deux tambours *langorona* et *amponga*, accompagne une série de figures de danse exécutées par des hommes ;
- *zanan hira* (final) est joué à nouveau par le même ensemble qu'en première partie (*reny hira*) jusqu'à la fin du spectacle.

Août 1963, près d'Antananarivo (Madagascar)





### 57 – Séance de mékalo (Kotokoli)

Tahirou Yaya Sarkifaoua est un chanteur kotokoli qui se produit à l'occasion des marchés, réunions publiques et fêtes diverses, avec un *mékalo* de son invention. L'appareil est fait d'une caisse en bois comportant un oculaire et quelques accessoires (sonnette de vélo, interrupteur, étoiles décoratives). À l'intérieur du boîtier se trouve, d'un côté, un rouleau de documents (collés et cousus) mis bout à bout et, de l'autre, un rouleau vide (récepteur). Chaque rouleau est actionné par une poignée extérieure. Au centre de la boîte, le gros oculaire en verre permet de visionner le film au fur et à mesure du déroulé.

Tout en chantant, Yaya Sarkifaoua commente les images qu'il fait défiler : il y est question de toutes sortes d'événements et de personnages politiques et religieux africains et internationaux. Le journal télévisé, en quelque sorte. Un tambour d'aisselle (joué par un autre musicien) et une sonnerie de bicyclette (fixée sur la boîte) ponctuent son discours.

*Janvier 1963, à Alédjo (Bénin)*

### 58 – Musique pour le Reamker (Khmer)

Le *Reamker* est la version khmère du *Ramayana*, la célèbre épopée indienne. Il diffère cependant de celle-ci par divers aspects, notamment les personnages de la geste cambodgienne, qui sont moins des dieux descendus du ciel que des héros humains dont les noms sont d'ailleurs « khmérés ». Rama devient Préah Réam ; Lakshmana, Préah Leak ; Ravana, Reap ; Sita, Néang Séda. Le *Reamker*, dont l'ancienneté est attestée par les représentations des bas-reliefs d'Angkor Vat et de Banteay Samre (XII<sup>e</sup> siècle), est le thème majeur du répertoire des danses de cour. L'art de la danse khmère, le *lakhaon kbach boran*, dont l'essence originelle est sacrée, a connu une longue histoire au cours de laquelle les

périodes de plénitude ont succédé à des moments plus sombres, avec parfois des risques de déviation, voire de disparition. Aujourd'hui, il se perpétue partiellement hors des frontières cambodgiennes (dans les pays de la diaspora), mais surtout au Cambodge, à Phnom Penh, au sein de l'Université royale des beaux-arts où les maîtres passent le relais aux jeunes. Le rôle de la famille royale, notamment celui de la princesse Norodom Bupha Devi, qui fut elle-même danseuse étoile du Ballet royal, a été, à cet égard, d'une importance capitale. Grâce à ses nombreuses tournées dans le monde, le Ballet royal du Cambodge a rencontré un vif succès hors de ses frontières. Dès 1906, le roi Sisovath emmenait avec lui, pour la première fois,



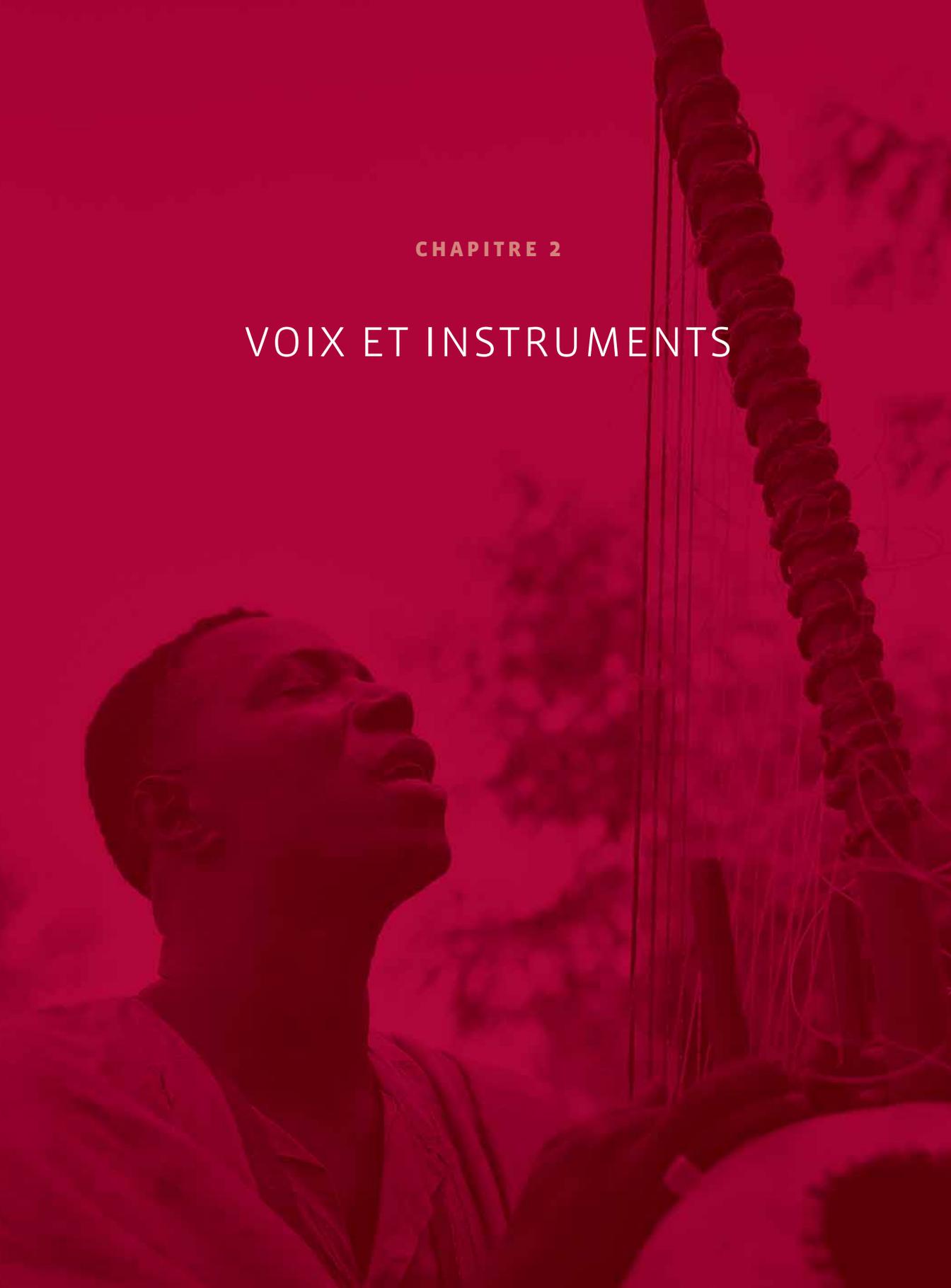
des danseuses khmères en Occident (à Paris, au théâtre du Pré Catelan). Celles-ci eurent un tel succès lors de la première, qu'il fallut redonner le soir même une nouvelle représentation pour satisfaire les impatiences du public.

Il faut dire que la danse khmère est un très grand art qui, malgré sa complexité, est susceptible de séduire le profane dès l'abord par l'élégance de ses mouvements, la beauté des femmes, des costumes, des bijoux et l'éclat des masques. Pourtant, pour en apprécier toute la substance, il est indispensable de comprendre la signification de chaque geste ou position de la tête, des bras, des jambes, des doigts. C'est seulement alors que le véritable connaisseur pourra suivre dans le détail l'action de ce spectacle

musical complet qui tient tout à la fois du mime, de la danse et du théâtre.

Le *Reamker* est une épopée qui nécessiterait plusieurs jours continus pour être donné dans sa totalité. Seules quelques séquences sont proposées pour une représentation normale. Tous les rôles sont tenus par des femmes (y compris les rôles masculins), sauf les singes (incarnés par des hommes). L'action est guidée par l'orchestre *pinn peat*, notamment les tambours *skor thomm* et *sampho*.

Au premier plan, danseuses *apsara*.  
Janvier 2004, à Siem Reap (Cambodge)

A photograph of a man playing a stringed instrument, possibly a harp, with a red overlay. The man is looking upwards and to the right, and his hands are visible near the strings. The background is blurred, showing some foliage. The text "CHAPITRE 2" is centered at the top, and "VOIX ET INSTRUMENTS" is centered below it.

CHAPITRE 2

# VOIX ET INSTRUMENTS



## Voix et instruments de musique

■ DU PLUS PETIT (guimbarde) au plus grand (longues trompettes), du plus discret (arc en bouche) au plus sonore (trompe), du plus simple (feuille entre les lèvres) au plus élaboré (*sitar*), les instruments de musique sont innombrables. Façonnés dans toutes sortes de matériaux, adoptant une variété incroyable de formes, on les trouve entre les mains du simple marcheur ou berger comme entre celles des plus grands virtuoses. Certains sont profanes, d'autres sacrés. L'imagination de l'homme semble être sans bornes lorsqu'il s'agit d'inventer des instruments pour accompagner le chant, pour jouer sa propre musique en solo ou constituer de petits ou de grands orchestres. La plastique de certains d'entre eux est si aboutie qu'on peut les considérer tout autant comme des chefs-d'œuvre de sculpture.

Face à la diversité et au grand nombre d'instruments de musique, plusieurs systèmes de classification ont été élaborés en Asie et en Europe notamment.

Actuellement, la classification initiée par les musicologues Hornbostel et Sachs fait référence. C'est donc selon ces principes que sont regroupés en quatre catégories les instruments de musique présentés ici : aérophones, cordophones, idiophones et membranophones.

## Voix

### 59 – Chœur de femmes et tambours (Mossi)

«Il faut obéir au chef», chantent ces femmes mossi au rythme de leurs battements de mains, d'un ensemble de deux *gangare*, tambours cylindriques à deux peaux.

*Mars 1961, à Tenkodogo (Burkina Faso)*

### 60; 61 – Louanges chantées (Bissa)

Une femme, Yambaki, et deux hommes, Gendoré et Lako, chantent tour à tour les louanges du chef de village de Yarkatenga. Pour mieux s'entendre, chacun se bouche une oreille et ferme les yeux lorsqu'il chante. Si l'attitude de ces chanteurs n'est pas sans rappeler celle de leurs confrères du jazz, la musique elle-même, dans la stylistique comme dans les tournures mélodiques, présente de nombreuses similitudes avec le blues.

*Mars 1961, à Yarkatenga (Burkina Faso)*





### 62 – Chant de veillée mortuaire (Samisi)

14

*Ndrielek* (littéralement « pleurer ») est le nom que portent les chants de veillée mortuaire, exécutés ici par trois femmes samisi. On notera le geste de la chanteuse de droite qui se bouche l'oreille pour mieux se concentrer. Le défunt auprès duquel se trouvent les chanteurs est appelé par le nom donné à chacun selon sa position de naissance dans la famille : il s'agit ici de *Kuem* (le cinquième né dans la famille). « Lorsque *Kuem* était vivant, il travaillait, allait à la pêche et veillait sur sa famille. Maintenant il est mort, il ne reviendra plus jamais. »

*Juin 1974, île de Bipi, Manus (Papouasie-Nouvelle-Guinée)*

### 63 – Lamentations mortuaires chantées (Akara)

15

Deux femmes, *Nakamas Pokay* et *Duwayap Sayaw*, chantent des *ndieng mama*, lamentations chantées au cours de la veillée mortuaire.

*Juillet 1974, Ndranu Manus (Papouasie-Nouvelle-Guinée)*





## Altérateur vocal

### 64; 65 - Porte-voix mirlitonné (Banana-Hoho)

Musique de guérison, pour chasser les mauvais esprits du corps d'un malade, *foulina* est jouée par plusieurs tambours *tomalda* à deux peaux et plusieurs porte-voix mirlitonnés *bouloumba*.

On entend la foule des danseurs, parfois quelques voix et surtout le son nasillard du mirliton (composé d'une fine membrane collée sur une perforation de laalebasse) qui déforme la voix.

*Avril 1966, près de Fianga (Tchad)*





### 66 – Orchestre de mirlitons (Kara)

*Pabang* (nom kara d'une feuille) se joue la nuit qui précède le dernier jour de célébration du *Malanggan*. Le *Malanggan* représente tout aussi bien des cycles rituels liés au culte des ancêtres, aux cérémonies funèbres au cours desquelles des chants spécifiques se font entendre, que ces mâts polychromes taillés en ronde bosse dont la réputation est mondiale.

Autant les sculptures *malanggan* sont célèbres et recherchées par tous les musées et amateurs d'art océanien, autant la musique de Nouvelle-Irlande reste méconnue, tant sont rares les enregistrements disponibles.

Cinq hommes chantent à « bouche fermée », chacun dans un mirliton *pokpokas* (tuyau de bambou dont la paroi est fendue).

*Juillet 1974, à Ngavalus, Nouvelle-Irlande  
(Papouasie-Nouvelle-Guinée)*

## Aérophones

### CLARINETTES

#### 67 – Clarinette *boumpa* et arc *dienguéla* (Bissa) 16

Musique de divertissement jouée après la récolte des arachides par Pouza Lengani et Tasséré Zouré. L'un chante en actionnant un *dienguéla*, arc musical à résonateur enalebasse, qui donne la pulsion rythmique, tandis que l'autre fait sonner un *boumpa*, clarinette en tige de mil. On remarquera les deux petitesalebasses disposées de part et d'autre de la tige (leur fonction semble être celle d'un résonateur). Une entaille pratiquée le long du tube forme une anche solidaire de la tige (idioglotte), grâce à laquelle, en expirant ou en aspirant, le musicien met en vibration la colonne d'air. À l'extrémité opposée du tuyau, l'instrumentiste peut ouvrir ou fermer, avec l'index.

*Mars 1961, à Garango (Burkina Faso)*



#### 68 – Duo de clarinettes (Dendi)

Alaza Boukary et Issaka Mammatchiré sont deux cultivateurs, joueurs de *papo*, clarinette idioglotte. Le *papo* se confectionne et se joue après la récolte du mil. Le tuyau, fait d'une tige de mil, comporte une anche battante solidaire de la tige à une extrémité et un trou latéral près de l'autre extrémité. Par un mouvement alternatif d'aspiration et d'expiration, le musicien, qui tient entre ses lèvres la partie du tuyau où se trouve l'anche, met en vibration la colonne d'air tout en agissant avec son pouce sur le trou latéral. Lesalebasses suspendues de part et d'autres du tuyau modifient légèrement le timbre et le volume sonore.

*Décembre 1962, près de Djougou (Bénin)*





### 69 – Solo de *bobal* (Peul)

17

Moussa Sondé est un pasteur peul qui actionne un *bobal*, sorte de clarinette faite d'une simple tige de mil dont l'anche battante est solidaire de celle-ci. Il s'exerce et joue souvent du *bobal* lorsqu'il garde son troupeau. Ici, il appelle son troupeau pour l'inviter à venir boire.

Impressionnante est sa virtuosité au regard de l'extrême rusticité de l'instrument.

*Mars 1961, près de Tenkodogo (Burkina Faso)*



## CONQUE

### 70 – Départ du *Labutu*, appel de conque (Kiriwina)

*Labutu* se joue au cours du *milamala*, fête de récoltes des ignames, en guise d'introduction instrumentale à la danse *kasawaga* au cours de laquelle les danseurs miment les gestes de divers animaux.

Un homme souffle dans une conque *tanya* pour donner le signal du départ.

*Juin 1974, à Yalaka, îles Trobriand (Papouasie-Nouvelle-Guinée)*



### FLÛTE DROITE

#### 71 – Pour encourager les piroguiers (Barma)

Et leur donner de la force.

Deux flûtes droites à encoche font partie d'un orchestre qui comprend plusieurs tambours. Les deux *bayas*, flûtes droites métalliques à embout échancré, sont tenues de manière à ce que, d'une main, l'embouchure soit contrôlée et, de l'autre, l'embout puisse être ouvert ou fermé avec la paume (jeu chanté-soufflé, alternant flûte et émission vocale).

*Mai 1966, à Massenya (Tchad)*



### FLÛTE NASALE

#### 72 – Sifflets et flûte nasale (Babinga)



Polyphonie de pygmées babinga jouée à l'issue d'une chasse fructueuse à l'éléphant.

Les trois parties sont tenues respectivement par deux hommes qui chantent à l'unisson en battant des mains, deux joueurs de sifflets en tige de papayer *mombéké* qui exécutent une formule obtenue en combinant le chant ioulé avec le jeu instrumental et un homme qui souffle dans un sifflet nasal en bambou *mombéké* produisant un son de hauteur fixe, régulièrement répété.

*Avril 1962, en forêt près de Mongoumba (République centrafricaine)*



## FLÛTE OBLIQUE

### 73 - Flûte oblique (Touareg)

La musique et la poésie, qui jouent un rôle important dans la société touareg, sont aussi bien le fait des femmes que des hommes, mais chacun dans son propre domaine.

C'est ainsi que seuls les hommes, le plus souvent les bergers, jouent de la flûte oblique à cinq trous *tassinsik*, après avoir ôté pudiquement leur *litham*, voile de tête à fente latérale pour les yeux.

Février 1961, près d'Ansongo (Mali)

### 74 - Flûtes *chila chila* (Arabe Salamat)

Farto, joué par l'ensemble dirigé par le chanteur-déclamateur Badji Abd El-Krim, rend hommage à plusieurs personnalités de la région. L'orchestre comprend notamment trois flûtes obliques *chila chila* à quatre trous. Chaque flûte est faite d'un tuyau principal en bois et de deux pièces en laiton (l'une pour l'embouchure, l'autre pour le pavillon) fixées chacune au tuyau par un joint volumineux en cire recouvert de cauris.

Avril 1966, près de N'Djamena (Tchad)

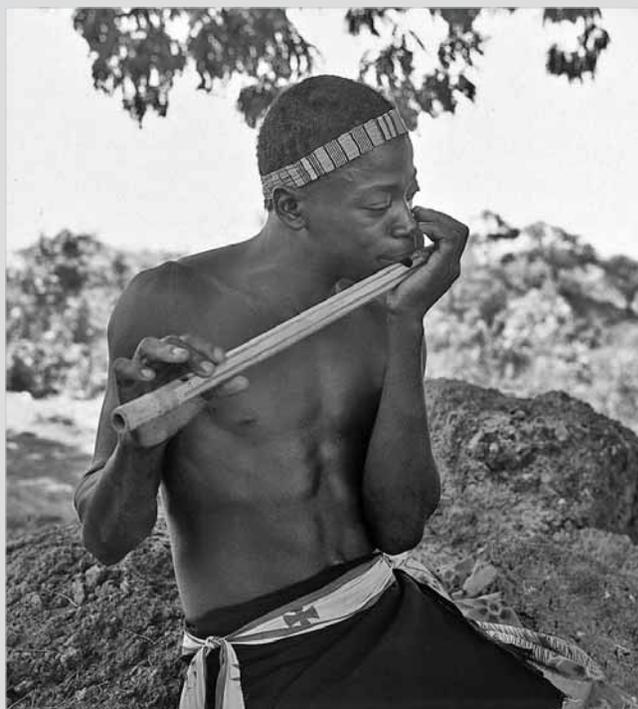
### 75 - Solo de flûte oblique (Kiriwina)

Iduna est une femme qui joue de la *loloni*, flûte oblique en tige de papayer, à embouchure biseau-tée. Elle se sert de l'index de la main droite pour boucher plus ou moins l'extrémité de la tige.

Elle interprète souvent le répertoire de ces musiques pour *loloni*, jouées dans les jardins, pour attirer l'attention des hommes.

Juin 1974, à Yalumgva, îles Trobriand (Papouasie-Nouvelle-Guinée)





### FLÛTE POLYCALAME

#### 76 – Flûte de Pan *kulu papé* (Huli-Yugu)

Musique de divertissement, jouée en cours de marche ou à l'arrêt par Payabé.

L'instrument est une flûte de pan à sept tuyaux en grappe *kulu pape*. Le souffle de l'instrumentiste est si présent qu'il l'emporte parfois sur les sons flûtés proprement dits.

*Mai 1974, région de Koroba (Papouasie-Nouvelle-Guinée)*



## FLÛTE TRAVERSIÈRE

### 77 - Flûte traversière (Bassari)

La flûte traversière *idyoré*, jouée ici par Tyara, est faite d'une tige de bambou fermée par deux nœuds à chaque extrémité. Trois trous dont un d'insufflation se situent entre les deux nœuds.

*Mai 1967, à Etyolo (Sénégal)*

### 78 - Flûte traversière *lontoré* (Bissa)

Solo de flûte traversière *lontoré* à quatre trous, par Sibiri Bambara, cultivateur.

Celui-ci utilise le procédé, souvent rencontré en Afrique, de calque musical des phrases parlées, pour reproduire avec sa flûte ce qu'il aurait pu dire avec sa voix.

*Mars 1961, à Garango (Burkina Faso)*

### 79 - Flûtes et clochettes (Dompago)



*Gbéssi* se joue une semaine avant la circoncision, pour faire danser et encourager les futurs circoncis. *Wéla Takri* fait tinter deux *kélélessi*, clochettes à battant interne, tandis que les trois autres musiciens jouent, chacun, de la *nantéressi*, flûte traversière à quatre trous pour deux d'entre elles et à sept trous pour la troisième.

*Janvier 1963, à Kopargo (Bénin)*



**80 - Flûte traversière bansuri  
par Chandrakant Prasad (Hindoustani)**



Chandrakant Prasad, connu aussi sous le nom de Sohan Lal, est l'actuel dépositaire de la tradition musicale d'une *gharana* (école familiale) établie au moins depuis 1845 à Bénarès (Varanasi).

Le *bansuri* est une flûte traversière en bambou à six trous. Bien qu'un des plus anciens instruments de l'Inde, la flûte, si chère à Khrishna, est restée longtemps dans le domaine populaire et ne s'est mise que depuis relativement peu de temps au service de la musique classique de l'Inde du Nord, notamment sous l'impulsion de Pannalal Gosh.

Mars 2000, à Bénarès/Varanasi (Inde)

**GUIMBARDE**

**81 - Guimbarde en bambou hili yula (Huli-Yugu)**

Penalia Tobias joue d'une guimbarde en bambou *hili yula* (littéralement «son bambou») tenue par la main gauche tandis que la main droite actionne un fil solidaire du corps de l'instrument.

Elle joue «*tindi mendé honda piria*» («je veux voir un autre lieu»), un air qui signifie en fait «j'aimerais être mariée à un homme d'un autre lieu», dans un langage compris des autres femmes mais apparemment pas des hommes.

Mai 1974, à Hédémari (Papouasie-Nouvelle-Guinée)



## HAUTBOIS

**82 - Hautbois *alghaïta* et tambour (Haoussa-Zarma)**

21

Makada Robo et son fils Boussa Baléri sont des griots haoussa attachés à la personne du Djermakoy (roi zarma). Dans la cour du palais, en présence du Djermakoy, Makada Robo chante en zarma les louanges de celui-ci tout en battant avec une baguette retournée un tambour à deux peaux et timbre *ganga*, tandis que Boussa Baléri joue de l'*alghaïta*, hautbois conique.

L'anche double de l'*alghaïta* est enfoncée dans la bouche: les lèvres viennent buter contre une rondelle métallique, favorisant ainsi l'herméticité du véritable réservoir d'air que constitue alors la cavité buccale.

Février 1961, à Dosso (Niger)


**83 - Hautbois conique *alghaïta* (Kanembou)**

Aboubakar Mustapha est joueur de hautbois conique *alghaïta* et chef de l'orchestre qui l'accompagne et qui comprend plusieurs tambours. Il interprète un répertoire de musiques consacrées aux récits des hauts faits et louanges des personnes d'importance. Comme on peut l'observer avec d'autres instruments, il raconte ici des choses avec son hautbois.

L'air qu'il joue est plus qu'une musique, il est aussi parole signifiante: celui qui connaît la langue et le procédé de transposition musicale utilisé comprend parfaitement ce que l'*alghaïta* raconte.

Mai 1966, près de N'Djamena (Tchad)

#### 84 – Hautbois *alghaïta* et tambour *ganga* (Haoussa)

Chaïbou est le griot attiré du chef de canton de Birnin Konni, au Niger tout proche. Il joue de l'*alghaïta*, hautbois conique à quatre trous, assisté d'un tambourinaire qui, à l'aide d'un bâton recourbé, frappe la peau d'un *ganga*, tambour cylindrique à deux peaux et timbre.

Chaïbou fait « parler » son *alghaïta*. Le tambourinaire déclame les louanges du chef de canton, tout en actionnant son *ganga*, tandis que chaque phrase est reprise par l'*alghaïta*.

*Février 1961, à Illela (Nigeria)*



#### 85 – Hautbois et longues trompettes (Haoussa)

Orchestre composé d'un hautbois conique *alghaïta* et de plusieurs longues trompettes.

L'anche double de l'*alghaïta* est enfoncée dans la bouche, les lèvres viennent buter contre une rondelle métallique disposée autour de l'embouchure (à la base de l'anche) qui assure l'herméticité du véritable réservoir d'air que constitue alors la cavité buccale. Les joues du musicien sont tellement dilatées qu'elles gonflent comme un ballon pour assurer, à la manière d'un réservoir de cornemuse, la continuité du souffle.

*Février 1961, à Illela (Nigeria)*



## ORGUE

**86 – Orgue à bouche qeej (Hmong)**

Originaires du sud de la Chine, les Hmong sont des agriculteurs de montagne qui ont immigré dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle au nord de la Thaïlande, du Viet Nam et du Laos. C'est dans un village hmong, à Luong Lane (au nord de Luang Prabang), que Datchu Tao joue du *qeej* (orgue à bouche), en présence de quelques villageois. L'instrument est ici très différent du *khène* lao (voir photo 87) : il est fait de six tuyaux de bambou plus ou moins recourbés et de diverses tailles, insérés perpendiculairement à une longue embouchure en bois. À l'intérieur de chaque tuyau, une anche libre en métal, et à l'extérieur, un trou que le musicien bouche avec le doigt, s'il veut mettre en vibration l'anche métallique. Comme sur le *khène* lao, l'instrumentiste joue en inspirant et en expirant, mais la position des mains et la tenue générale du *qeej* hmong sont très différentes.

Datchu Tao porte ici un bel habit d'apparat sur lequel sont fixées des guirlandes de pièces métalliques qui s'entrechoquent au moindre mouvement. En jouant, il exécute une véritable danse très caractéristique, sautillante et tournoyante, parfois en position accroupie, dont la signification est chargée de symboles en rapport avec le monde des esprits et des ancêtres.

*Décembre 2002, à Luong Lane, province de Luang Prabang (République démocratique populaire lao)*

**87 – Orgue à bouche khène (Lao)**

Le *khène* est un orgue à bouche, si répandu (sous diverses formes et tailles) au Laos qu'il est un peu l'emblème du pays. On dit même que, s'il fallait définir un Laotien, il suffirait de mentionner quatre de ses attributs : la maison sur pilotis, le riz gluant, le *padek* (poisson fermenté) et le *khène*.

L'instrument comporte ici seize tuyaux de roseau disposés en deux rangées parallèles «en escalier». Le musicien souffle dans un embout en bois qui communique avec les seize tuyaux, chacun comportant une anche libre métallique (disposée à l'intérieur) qui vibre à la manière de celle d'un harmo-

nica. Tout en expirant et inspirant, l'instrumentiste tient le *khène* avec ses mains en position de prière, les doigts de chaque main obturant et libérant les petites ouvertures pratiquées sur chaque tuyau.

Le *mo khène* (joueur de *khène*) se produit en diverses occasions, pour accompagner un *mo lam* (chanteur) au sein d'un orchestre, ou encore, comme ici, pour jouer seul. Khéo Oudon est un *mo khène* expérimenté dont la réputation n'est plus à faire à Luang Prabang.

*Décembre 2002, à Luang Prabang (République démocratique populaire lao)*

## SIFFLETS

### 88; 89 – Orchestre de sifflets *kiloloka* (Masikoro)

Ce type de musique, bien qu'on puisse l'entendre en d'autres circonstances, est très souvent exécuté par des jeunes gens se déplaçant en groupe (d'un village à l'autre, par exemple) et courant (à petites foulées, pour être plus précis).

Ici, les hommes sont au nombre de sept et soufflent chacun dans un *kiloloka*, sifflet à bec, en bambou fermé (soit naturellement par un nœud, soit par l'index). Chaque *kiloloka* n'émettant qu'un seul son, le jeu « en hoquet » est divisé entre les sept exécutants.

*Août 1963, à Maromiandra (Madagascar)*



## TROMPES

**90 – Trompes du *massikoulou* (Bakongo)**

Musique du genre *massikoulou* qui se joue exclusivement lors du décès d'un notable.

L'orchestre comprend sept trompes traversières en ivoire, recouvertes d'un tressage en rotin et comportant pour certaines d'entre elles un pavillon cylindrique en bois, et deux timbales à deux peaux.

De forme presque sphérique, chaque timbale est constituée par un corps en bois dont l'ouverture est recouverte par une peau d'antilope ; cette peau est tendue par un véritable tissage en rotin qui enserre presque tout le corps de l'instrument et rejoint à l'extrémité opposée une seconde peau d'antilope (plus petite) qui recouvre en somme le fond inférieur de la timbale. De tailles légèrement différentes, les timbales se nomment l'une, la plus aiguë, *sikoulou* (le maître) et l'autre, la plus grave, *touta*.

Septembre 1966, à Mandombé (Congo)

**91 – Trompe de Goli (Baoulé-Kodè)**

Goli est une divinité du panthéon baoulé. La musique et les danses qui lui sont consacrées portent le même nom, *goli*, et se jouent en principe lorsque la cérémonie a vraiment un caractère sacré, hors de la vue des femmes et au cours du rituel funéraire.

Une vingtaine d'hommes circulent sur la place du village. Ils chantent et dansent en position presque accroupie tout en manipulant chacun un volumineux hochet enalebasse *towa*. Le *towa* est un résonateur enalebasse, entouré d'un filet sur lequel sont fixés des cauris ou des perles. Le filet-percuteur fait sonner laalebasse dès qu'il est en mouvement. Chants et danses précèdent l'arrivée du masque.

Goli apparaît alors, suivi d'un joueur de trompe traversière en corne d'antilope *awè*.

Avril 1961, à Zébénan (Côte d'Ivoire)





### 92 – Longues trompettes et hautbois (Mouloui)

Pour saluer le chef de village de Katoa, par l'orchestre de Mala Bara : un hautbois conique *alghaïta*, trois *gachi*, longues trompettes en fer blanc et trois *gangua* de tailles différentes, tambours cylindriques à deux peaux.

*Avril 1966, Katoa (Tchad)*

### 93 – Orchestre de trompes *ongo* (Brotu)



Suite instrumentale jouée par les hommes du village, au cours du *ganza*, l'initiation des jeunes hommes. L'orchestre est composé exclusivement de trompes *ongo* : quatre petites en corne d'antilope et huit grandes en bois, de tailles différentes.

Trois pièces se succèdent, qui se déroulent chacune selon le même schéma : au début, appel de la trompe la plus aiguë, suivi d'une double et brève réponse de l'orchestre tout entier, puis entrée successive de chaque instrument, du plus aigu au plus grave, et enfin, pour terminer, appel de la trompe aiguë et double réponse de l'orchestre.

*Mai 1962, près de Bambari (République centrafricaine)*

## Cordophones

### ARC À RÉSONATEUR EN CALEBASSE

#### 94 – Arc musical *tiéporé* (Yowabou)

Tempégou chante les hauts faits du grand guerrier Kwiga, en s'accompagnant lui-même au *tiéporé*, arc musical à résonateur enalebasse.

Janvier 1963, près de Natitingou (Bénin)

#### 95 – Chants avec arcs musicaux *jejilava* (Masikoro)

Deux airs se succèdent : *Redinika*, complainte d'un jeune homme qui a perdu son épouse, et *Vohitsabo*. Chœur mixte et battements de mains (par les jeunes filles seulement) sont accompagnés par deux *jejilava*, arcs à résonateurs en noix de coco, une trompe *antsiva* et un sifflet.

Le *jejilava* est fait d'une corde métallique tendue entre les extrémités d'une longue tige de bois. Un résonateur hémisphérique en noix de coco, fixé à la tige, complète l'instrument. En position de jeu, le musicien tient l'arc de la main gauche en appliquant le résonateur contre le ventre. Un doigt artificiel en pierre, situé au niveau de l'index, est maintenu par un laçage serré autour de la main gauche. De la main droite, le musicien tient une baguette de bois. En frappant avec la baguette, celui-ci met la corde en vibration, et, par des mouvements du poignet gauche, presse à volonté son doigt artificiel contre la corde ou laisse celle-ci vibrer à vide. Parallèlement, il agit sur les résonances, en écartant plus ou moins le résonateur de son ventre.

Août 1963, à Marovoay (Madagascar)





### ARC EN BOUCHE

#### 96; 97 – Arc en bouche *kankarma* (Gan) 24

Diotouré Hien interprète un chant d'amour en s'accompagnant lui-même à l'arc en bouche *kankarma*.

Comme son nom l'indique, l'instrument, qui ressemble à un simple arc de chasseur, est maintenu de manière à ce que la corde passe entre les lèvres du musicien. En frappant avec une baguette de bois la corde de l'arc, le musicien met en vibrations celle-ci ; de l'autre main, il déplace une autre baguette sur la corde.

En combinant l'action de cette baguette, qui modifie la longueur de la corde vibrante, avec celle de la cavité buccale qui fait varier le volume de résonance, il obtient des sons de hauteurs différentes.

*Mars 1961, à Loropéni (Burkina Faso)*





**98 – Arc en bouche *kawa* (Huli-Yugu)**

Arc musical à deux cordes métalliques *kawa* par Laï.

L'instrument est fait d'une petite tige de bois sur laquelle sont tendues deux cordes métalliques accordées *grosso modo* à la tierce (l'une par rapport à l'autre). L'extrémité du *kawa* est placée dans la bouche entrouverte qui fait office de résonateur à capacité variable tandis que les cordes sont excitées par les doigts du musicien.

Laï s'adresse à sa femme et lui dit « je ne t'aime plus dorénavant, je vais te quitter » dans le langage du *kawa*, qui permet de communiquer entre initiés.

*Mai 1974, Hédémari (Papouasie-Nouvelle-Guinée)*



## CITHARE

### 99 – Chant et cithares sur bâton *lokanga voatavo* (Betsileo)



Édouard Razafilahy et Alphonse Nicolas Rakoto chantent «*soa ny manam kavana*» («c'est bien d'avoir des parents»), un air très populaire dans la région.

Ils s'accompagnent chacun d'une cithare sur bâton à neuf cordes métalliques *lokanga voatavo* ou *jevy*.

Le corps du *jevy* est une pièce de bois sculptée, remarquable par son découpage crénelé en deux rangées symétriques et sa terminaison en forme de queue de poisson (près du résonateur en calebasse).

Les neuf cordes métalliques partant de l'épine supérieure de la «queue de poisson» se divisent en deux faisceaux perpendiculaires, tendus chacun

entre un chevalet et un sillet par un jeu de chevilles. Quatre cordes, parallèles entre elles, forment un premier réseau étroit surplombant une rangée d'encoches en créneaux (qui servent de touches) tandis que cinq autres cordes déterminent un plan triangulaire sensiblement perpendiculaire au premier réseau.

Les cordes du premier réseau sont grattées avec les doigts de la main droite, tandis que ceux de la main gauche jouent en appuyant contre les touches et que le pouce de cette même main gauche fait vibrer «à vide» les cordes du deuxième réseau triangulaire.

*Juillet 1963, à Fianarantsoa (Madagascar)*

**100 – Cithare en radeau *toba hanyé* (Mahi)**  26

Les orchestres de *toba* tels que celui-ci, avec cithare en radeau, ont quasiment disparu aujourd'hui du pays *mahi*. L'instrument est remplacé actuellement par le *gbidunu*, grosse *sanza*. De même, deux tambours entrent désormais dans l'orchestre, qui porte toujours le nom *toba*. Ici, l'ensemble comprend deux cithares en radeau *toba hanyé*, dont une (principale) jouée par Aikpé Enéhou, deux cloches à battant externe *gan*, deux hochets en vannerie *assanyan*. En cours de jeu, les vibrations spécifiques des bruiteurs placés sous les douze cordes de la cithare (une languette recourbée sous chaque corde vient frôler celle-ci) enrobent celles des cordes de leur halo sonore

Janvier 1963, à *Monkpa* (Bénin)

**101 – Chant et cithare en radeau *sinnou* (Bariba)**

Baké Mbi chante les louanges de Nyon Daboudou, du village de *Bankpérou*, en s'accompagnant d'une cithare en radeau *sinnou*.

Ici, l'instrument a perdu sa fonction mélodique originelle telle qu'elle existe dans le *toba* des *Mahi* par exemple et ne sert plus qu'à ponctuer le discours chanté. On entend périodiquement le son des cordes raclées et surtout celui des grappes de coques végétales qui s'entrechoquent à chaque mouvement.

Décembre 1962, à *Bankpérou* (Bénin)



**102 – Cithare sur pieds krapeu (Khmer)**

Le *vung phleng mohori* est une formation orchestrale qu'on rencontre plus volontiers lors des fêtes profanes bien qu'elle intervienne aussi dans les cérémonies de cour. Elle est composée ici des maîtres et des élèves de l'Université royale des beaux-arts. Au premier plan, le *krapeu* ou *takhé*, cithare sur pieds à trois cordes (dont un bourdon) grattées avec un plectre en bois, par le maître Ek Son.

*Janvier 2003, à Phnom Penh (Cambodge)*

**103 – Cithare à quatorze cordes frappées (Khmer)**

La cithare *khimm toch* (semblable au *santur* indien ou irakien) comporte quatorze cordes doubles tendues, sur deux rangées de chevalets, par des chevilles, de manière à déterminer trois plans de jeu distincts. Les doubles cordes sont percutées avec une paire de fines baguettes dont les embouts sont tranchants comme la pointe d'un couteau.



L'instrument est présent dans les orchestres de mariage (cf. photo 232) ainsi que dans le grand ensemble *mohori*.

*Janvier 2003, Phnom Penh (Cambodge)*

## VALIHA

*Valiha* est le nom que porte, à Madagascar, un instrument de musique répandu dans toute l'île que les Malgaches considèrent volontiers comme l'instrument national par excellence.

La *valiha* (on disait jadis le *valiha*) est une cithare dont la forme, la taille, la nature des matériaux qui entrent dans sa construction et le mode d'utilisation varient sensiblement selon les cas. La forme tubulaire qu'on rencontre fréquemment permet de l'identifier aisément mais, comme nous aurons l'occasion de le constater, il ne s'agit pas là du seul type de *valiha*.

Des différentes *valiha* qui existent actuellement à Madagascar, celles en bambou à cordes soulevées de l'écorce semblent être les plus anciennes. L'instrument se présente sous l'aspect d'un tuyau de bambou entouré d'un réseau de cordes en matière végétale. Les cordes, faites de bandelettes soulevées de l'écorce du bambou, sont tendues sur des petits chevalets mobiles.

Ce type de cithare tubulaire en bambou à cordes en écorce n'est pas exclusivement malgache ; on le rencontre sur les hauts plateaux du Viet Nam ou du Cambodge, aux Philippines, dans de nombreuses régions d'Indonésie.

Bien qu'à priori il soit toujours délicat d'affirmer qu'un instrument de musique n'a été créé que dans une certaine région du globe, qu'il a pour ancêtre tel autre instrument et que, s'il existe ailleurs, c'est qu'il a été importé, tout semble indiquer cependant, dans le cas de la *valiha*, que l'instrument est originaire du Sud-Est asiatique. On sait, en effet, que les Indonésiens ont participé au peuplement de Madagascar et que de nombreux traits culturels sont communs à Madagascar et à l'Indonésie préislamique. Un instrument du même type se trouve d'ailleurs toujours chez certaines minorités du Viet Nam ou du Cambodge (cf. photos 107/108).

### 104 – Deux *valiha* à seize cordes métalliques (Merina)

Ratovo Ramiarinjatovo est issu d'une grande famille de musiciens. Son grand père, Ravoavy, jouait de la *valiha* à la cour des reines Rasoherina, Ranavolana II et Ranavolana III, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Accompagné par son jeune élève Razafintsalama, Ratovo Ramiarinjatovo joue ici une musique de danse : *révaréva* (« sans presser »). Les deux *valiha* à seize cordes métalliques, sont accordées en *maty dimy*.

*Août 1963, à Ambohimandroso (Madagascar)*





**105 - Valiha tubulaire en raphia  
(Tsimihety-Marofotsy)**



Sylvestre Randafison appartient à une famille merina de musiciens chevronnés. Son frère Rémy et lui jouaient et fabriquaient nombre d'instruments traditionnels.

La *valiha* tubulaire en raphia à dix-sept cordes soulevées de l'écorce a été rapportée de Mandritsara, en pays tsimihety, par Michel Razakandrana, qui l'a transmise à Sylvestre Randafison. Celui-ci, très attaché aux valeurs de la musique traditionnelle malagasy, a redonné vie à cet instrument aux cordes à la belle sonorité végétale.

Sylvestre Randafison joue ici un air marofotsy adapté à l'instrument dans ce style nuancé caractéristique de la tradition aristocratique du XIX<sup>e</sup> siècle merina.

*Août 1963, à Antananarivo (Madagascar)*



**106 - Valiha à dix-huit cordes métalliques  
(Sakalava)**

*Assombo* est une complainte jouée par le musicien aveugle Joniva, qui fredonne en s'accompagnant d'une *valiha* tubulaire en bois tendre à dix-huit cordes métalliques qu'il a construite lui-même.

*Juillet 1963, à Analalava (Madagascar)*



**107; 108 – Cithare tubulaire en bambou à six cordes (Kroeng)**  28

Taung, un vieil homme de plus de quatre-vingts ans, est un joueur kroeng de cithare tubulaire en bambou *lgangrè* à six cordes.

On peut constater la similitude du *lgangrè* avec la *valiha* de Madagascar dont il est vraisemblablement l'ancêtre.

*Janvier 2005, près de Banlung, Ratanakiri (Cambodge)*





**109 – Deux valihas à seize cordes métalliques (Sakalava)**

Jaomanompo est un des deux joueurs de *valiha* tubulaire en bambou, cithare à seize cordes métalliques pincées avec les ongles.

Avec ses compagnons, l'un à la *valiha*, l'autre au hochet tubulaire *faray*, il accompagne les femmes qui chantent et dansent sur place en battant des mains.

*Juillet 1963, à Nosy-Bé (Madagascar)*



**110 – Valiha tubulaire à dix-huit cordes (Sakalava)**

Joniva est un chanteur aveugle sakalava qui joue lui-même d'une *valiha*, cithare tubulaire en bois tendre à dix-huit cordes métalliques.

Il est accompagné par des battements de mains, un hochet tubulaire *faray* et les voix murmurées des femmes qui l'entourent. Joniva chante l'histoire de ses aventures et de ses voyages.

*Juillet 1963, Ananalava (Madagascar)*

**111 – Trio avec valiha à quatorze cordes (Antanosy)**

Musique antanosy jouée au cours d'un *famadihana*, rituel de retournement des morts, très répandu à Madagascar.

Une vièle à cinq cordes *lokanga* jouée par Lambo, soutenue par un hochet en boîte de conserve *kasa*, se mêle aux sonorités d'une *valiha* tubulaire à quatorze cordes métalliques posée sur un résonateur en métal, jouée en bourdon par Refama.

*août 1963, Taolanaro (Madagascar)*

**112; 113 – Tombeau (Mahafaly)**

Les rituels qui entourent la mort sont très présents à Madagascar, notamment les fameux *famadihana*, exhumations des morts après un certain délai, plus connues sous l'appellation de « retournements des morts ». Particulièrement remarquables sont les tombeaux des Mahafaly, ornés (en proportion de l'importance du défunt) d'*aloalos*, poteaux funéraires sculptés de motifs géométriques surmontés de diverses scènes de la vie, de cornes de buffles (témoignages de l'abondance des animaux sacrifiés lors des fêtes mortuaires).

*août 1963, près de Toliara (Madagascar)*





**114 – Cithare sur caisse marovany et chant (Vezo)**

La *valiha* qui prend la forme d'une cithare sur caisse comme ici s'appelle plus couramment *marovany*. L'instrument, qui compte vingt cordes (voir Annexes : Tableau des accords de la *valiha*), est accompagné par un hochet en boîte de conserve *faray*.

*Mila rano* est le nom de la première partie instrumentale à laquelle succèdent deux chants qui se donnent à l'occasion du *tromba*, cérémonie d'exorcisme de malades possédés : *Zavanolala valiman zaka*, pour appeler les esprits des anciens rois, et *Manoro*, pour faire venir plus particulièrement l'esprit de *Raleva*. Une voix de femme alterne avec un chœur de femmes, accompagnés de battements de mains.

*Août 1963, près de Toliara (Madagascar)*



**115 – Chant et marovany (Betsimisaraka)**

*Laissez passer Baorija* (célèbre danseuse d'autrefois) est le titre de cette musique (*Ambe lalana Baorija*) chantée par une soliste à laquelle répond un chœur de femmes.

Deux hochets tubulaires *kaiamba*, des battements de mains et une cithare sur caisse *valiha* à dix-huit cordes métalliques les accompagnent.

La *valiha*, jouée par *Marorazana*, est plus communément appelé *marovany*. Elle a la forme d'une caisse parallélépipédique en bois, sur les deux flancs de laquelle sont tendus deux réseaux de cordes. Elle porte le même nom que tout un ensemble d'instruments à cordes, de formes et de tailles variées, dont le plus ancien est sans doute celui qui est tubulaire en bambou.

La caractéristique commune des *valiha* tient à leur accord et à la manière d'en jouer. Accordées en deux séries de tierces en étage (correspondant chacune au jeu d'une main) séparées par un « milieu », elles présentent dans tous les cas deux plans de jeu (soit parfaitement plan comme ici, soit en demi-cercle sur les instruments tubulaires). Chaque série étant décalée d'un ton, on peut, par le jeu alterné des deux mains, obtenir des traits diatoniques rapides.

*Juillet 1963, à Toamasina (Madagascar)*

### 116 – Cithare sur caisse *marovany* (Bezanozano)

29

Rakotozafy est un des plus célèbres joueurs de *marovany*. Originaire de la région de Toamasina, il a construit lui-même son instrument: une cithare sur caisse en tôle, de forme originale, dont l'arrondi supérieur rappelle un peu le mouvement du tuyau de bambou. Avant lui, son père avait déjà fabriqué une cithare sur caisse mais en bois.

L'instrument comporte vingt-quatre cordes métalliques (cordes filées et câbles simples) tendues sur des chevalets en palissandre.

*Juillet 1963, à Antananarivo (Madagascar)*



## HARPE

### 117 – Chant et harpes (Barma)

*Kaninga* est un chant pour encourager les guerriers avant le combat. Une douzaine de femmes agenouillées exécutent ensemble des mouvements très lents de la tête, du buste et des bras. Cinq musiciens sont assis face au groupe de femmes: une chanteuse, quatre joueurs de *kindé*, harpe arquée à cinq cordes (avec sonnailles sur le chevalet et la caisse) posée latéralement (le plan de cordes étant parallèle au sol), un joueur de *kourougou*, hochet enalebasse. À intervalles réguliers, une chanteuse pousse un cri d'encouragement.

*Mai 1966, à Massenya (Tchad)*



### 118 – Chant et harpe (Gor)

30

Louanges des chefs traditionnels par André Toujibé. Le chanteur s'accompagne au *kendé*, harpe arquée à huit cordes, tenue verticalement.

*Avril 1966, à Bodo (Tchad)*



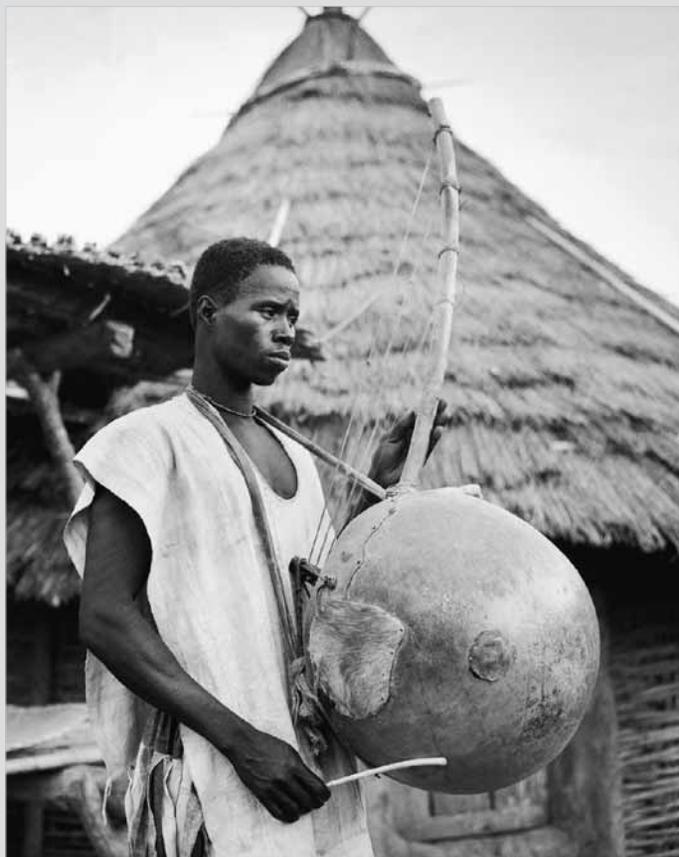


**119 – Chant et harpe arquée (Mbi)**

Corentin Dobanda est un cultivateur qui chante en s'accompagnant de la harpe arquée *koundi* à cinq cordes. Il joue soit pour lui-même lorsqu'il est seul, soit pour le public qu'il rencontre au village ou au cours de fêtes publiques.

Il chante ici les vertus de la danse *yamba*, puis *bandélé* (complainte d'un prisonnier) et enfin un air qui provoque les rires de l'assistance, pour encourager les pileuses de manioc (où il est question de ses propres démêlés avec son épouse).

*Mai 1962, près de Grimari (République centrafricaine)*



**120 – Chant et grande harpe arquée *bolon* (Malinké)**

Diara Sadiako chante les hauts faits de Kéléla, vaillant guerrier malinké, tout en s'accompagnant d'un *bolon* ou *korro*, grande harpe arquée à quatre cordes. Un chœur de femmes lui répond et par moments frappe des mains. Le musicien fait sonner les cordes de la main droite tandis que de la main gauche il percute le résonateur enalebasse avec une baguette de bois.

*Mai 1967, près de Kédougou (Sénégal)*

**121 – Chant et harpe *simbing* (Malinké)**

Famara Kamara est un *donso jeli*, musicien de chasseurs. La confrérie des chasseurs occupe une place importante dans la société malinké. Dans chaque village, comme ici à Bataranké, on trouve un *donso jeli*, musicien de chasseurs, griot attiré, détenteur du savoir sur la généalogie des chasseurs et de l'art de chanter et de jouer du *simbing*.

Famara Kamara, chasseur lui-même, chante les louanges des meilleurs d'entre eux tout en jouant du *simbing*, petite harpe arquée à sept cordes. L'instrument comporte à l'extrémité du manche un bruiteur métallique qui sonne en cours de jeu.

Assis à ses côtés, son compagnon ponctue le récit de Famara tantôt en soufflant dans un sifflet de chasse *fele*, tantôt par des interventions vocales.

Mai 1967, à Bataranké (Sénégal)

**122 – Harpe angulaire *ardin* (Maure)**

L'*ardin* dont se servent les griottes maures est une harpe angulaire comportant une dizaine de cordes. Le manche, qui mesure plus de un mètre de long, s'enfonce à l'intérieur d'un résonateur hémisphérique en calèche recouvert d'une peau tendue. Les cordes, qui forment un réseau perpendiculaire au plan du résonateur, sont tendues entre celui-ci et les chevilles disposées régulièrement, à divers niveaux, le long du manche. Des bruiteurs (plaques métalliques circulaires bordées de petits anneaux) sont fixés sur le résonateur. Le résonateur qui, comme son nom l'indique, amplifie les sons produits par les vibrations des cordes, fait souvent office de tambour. Dans certains cas, lorsqu'une joueuse d'*ardin* chante tandis que d'autres musiciens l'accompagnent (au luth *tidinit*, par exemple), elle cesse de jouer sur les cordes de son instrument et frappe comme sur un tambour contre la peau qui recouvre le résonateur; parfois elle joue d'une main sur les cordes et de l'autre sur la peau du résonateur; parfois encore, surtout dans les moments où le rythme doit être nettement marqué, une de ses compagnes s'approche de l'instrument et frappe elle-même sur ce tambour-résonateur tandis que l'autre fait vibrer les cordes.

Juin 1965, près de Méderdra (Mauritanie)





### 123 – Campement de l'émir du Tagant (Maure)

Abderrahmane Ould Bakar Ould Soueïd Ahmed, l'émir du Tagant (région au centre de la Mauritanie) était une personnalité de première importance disposant notamment de ses propres griots. On distingue à droite, sur une petite estrade face à la tente de l'émir, les griottes réunies autour d'une grosse timbale *tbol*, chantant en hommage à celui-ci.

*Juin 1965, près de Tidjikja (Mauritanie)*



### 124; 125 – Harpe arquée saung gauk (Birman)



L'instrument de musique emblématique du Myanmar (anciennement Birmanie) est la harpe arquée *saung gauk*.

De fort belle facture, cet instrument, qui peut comporter treize ou seize cordes (comme ici), est d'origine très ancienne, vraisemblablement indienne. On en retrouve des représentations sur les édifices de Bagan (Myanmar) et d'Angkor (Cambodge) qui remontent aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. À présent, il semblerait que la harpe arquée ne subsiste plus guère dans la région du Sud-Est asiatique qu'au Myanmar, où elle représente d'ailleurs l'instrument clé du système modal birman.

Jouée en solo ou pour accompagner le chant, elle s'associe volontiers avec la flûte *palwé* et le xylophone *pat tala*.

La harpe arquée *saung gauk* présente en outre une particularité exceptionnelle pour un tel instrument dont les cordes sonnent en principe « à vide » : tout en faisant vibrer les cordes avec les doigts de la main droite, le musicien actionne par moments le pouce de la main gauche contre les cordes (photo 125) correspondant aux deuxième et cinquième degrés de l'échelle pentatonique pour obtenir les degrés manquant de l'heptatonique (ou plus exactement les *pyens* tels que définis par la théorie chinoise).

Ici, Saug Auh chante en s'accompagnant à la harpe.

*Janvier 2007, à Bagan (Myanmar)*



**HARPE-CITHARE****126 – Chant et harpe-cithare (Pygmées babinga)**

Deux hommes chantent un air de chasse ; tandis que l'un assure le soutien rythmique par des battements de mains réguliers et l'autre joue d'une harpe-cithare *bogongo* à six cordes végétales (trois cordes divisées).

*Avril 1962, en forêt, près de Mongoumba (République centrafricaine)*

**KORA**

La kora (cf. Annexe) est peut-être l'instrument de musique africain le plus célèbre aujourd'hui, depuis que quelques grands noms de la *world music* se sont imposés en en jouant.

C'est une harpe à chevalet à vingt et une cordes disposées en deux rangées parallèles de part et d'autre d'un chevalet à encoches. En position de jeu, l'instrument est tenu quasi verticalement par ses poignées en bois fixées entre la peau et le résonateur enalebasse. Le musicien joue avec le pouce et l'index de chaque main. Un bruiteur, fait d'une plaque métallique sur le pourtour de laquelle sont insérés des petits anneaux en fer, est fixé sur le chevalet et donne en cours de jeu un bruissement métallique caractéristique.

**127 – Kora par Tiémoko Sissokho (Malinké)**

Tiémoko Sissokho tient son art de jouer de la *kora* de son père. Il partage son temps entre son champ qu'il cultive et les concerts de *kora*. L'instrument est accordé tantôt en *tomora*, tantôt en *saouta*.

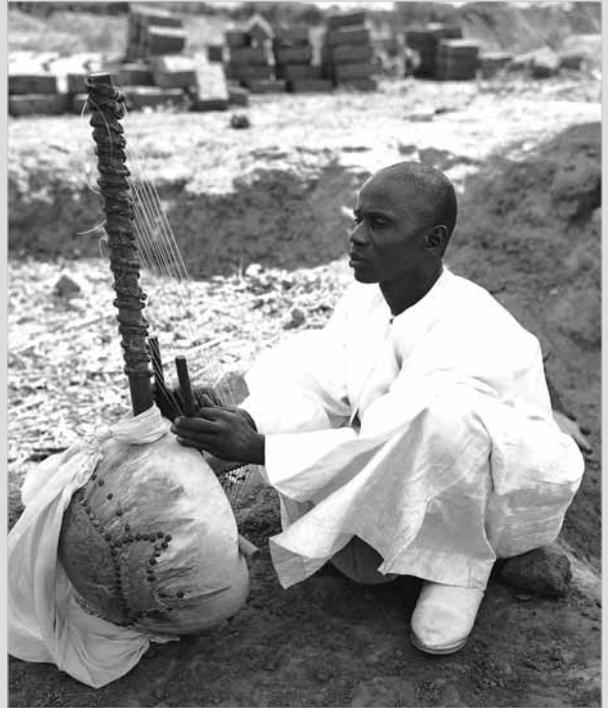
*Mai 1967, près de Tambacounda (Sénégal)*



**128 – Kora par Chérifo Koutoudio (Malinké)**

Chérifo Koutoudio a appris l'art de toucher de la *kora* auprès de son oncle Dially Ibrahima Diabaté à Tanaff, près du fleuve Casamance. Comme tous les vrais *kora diallo* («joueurs de *kora*»), il est issu d'une famille de griots depuis nombre de générations. Il a fabriqué lui-même sa *kora* à laquelle il manque ici la dernière corde. Chérifo Koutoudio chantonne en jouant une succession de quatre airs : *Anssou Massy*, *Abdou Ndiaye*, *Chérif Sidi Haïdara*, *El Hadj Ndiaye*. Autant de grands noms de héros mandingues auxquels correspondent pour chacun un air spécifique. L'instrument est accordé en *silaba*.

Avril 1967, à Sédhiou (Sénégal)



**129 – Kora par Lémou Diabaté (Malinké)**

Version instrumentale de *Diaka* par Lémou Diabaté. L'instrument comporte un bruiteur métallique *nié-niémon* et vingt et une cordes réglées en *silaba*.

Lémou Diabaté appartient à une lignée très ancienne et très célèbre de griots malinké.

Avril 1967, au quartier Moricounda de Sédhiou (Sénégal)





### 130 – Kora par Babou Diabaté (Malinké) 32

Babou Diabaté, qui, comme le musicien précédent, porte un nom célèbre de griots malinké, a appris son art auprès du *jèli* Bakary Dramé.

Il joue ici sur une *kora* à vingt et une cordes réglées en *silaba*, sans bruiteur métallique.

Il est accompagné par son frère Omar Diabaté, qui donne un soutien rythmique en percutant le résonateur de la *kora* avec une tige métallique *lénio* (accessoire qui sert aussi et surtout à régler les cordes).

Babou Diabaté chante les louanges et les hauts faits de diverses personnes dans une suite de trois airs : *Chérif Sidy*, *Anssou Massy* et *Bakary Niomoukou*.

Avril 1967, à Sédhiou (Sénégal)



### 131 – Kora par Kadiali Dramé (Malinké)

Ici, la *kora* est accordée en *silaba* (« la grande voie »). Kadiali Dramé est, bien sûr, un vrai *jèli*, griot malinké. C'est lui qui chante et joue en même temps de la *kora*. Il enchaîne plusieurs airs correspondant chacun à différents héros ou personnalités dont il vante les vertus et notamment la bravoure : *Mali Sadio* (« le lamentin »), *Tiédo* (à propos du grand Dianké Wali), *Bakary Niomo*, *Malang Marang*, *Alfa Yaya*, *Diara Dinké*, *Anssou Massy*.

Avril 1967, à Sédhiou (Sénégal)



## LUTH

**132 – Chant et luth monocorde (Songhaï)**  33  
 Doulo Soumahilou chante en songhaï un air de son répertoire, *Al Fagady*, accompagné par les battements de mains de six jeunes gens et par Ibrahima Douma, joueur de luth monocorde *kountigui*.

Hommage à des amis et personnes respectables de la région d'Ayérou :

« Chantons, chantons ensemble,  
 Pour Mamman, père de Zarou,  
 Pour Daoudou Yaro, frère de Bouli,  
 Pour Sangou, frère de Sipto,  
 Pour Thiadal, sœur de Kailou,  
 Chantons pour Issa, frère de Bamban,  
 Pour Issa du village de Gourati,  
 Chantons pour Yacouba, frère de El Hadj,  
 Père de Zarou,  
 Pour le frère de Manou, le lion.  
 Chantons pour Ganda,  
 Le lion du village de Firgoun,  
 Père de Sadou, frère d'Habarou.  
 Chantons pour Boureima, père de Gambi,

L'or le plus précieux, celui qu'on ne peut pas ne pas aimer.

Chantons pour Aria, frère de Bori,  
 Père de Seifou et de Zadou.

Chantons pour Sangou, frère de Lathi et de Lakouré,

Pour Lobéli, sœur de Kailou.

Chantons pour Soumana, l'éléphant,  
 Frère de Morban et Halarou.

Chantons pour Midou,  
 Frère de Boussouré et d'Alia, frère de Salmon,  
 Père de Hamidou et de Hilliassou,  
 Pour Souko, sœur de Kaidou.

Chantons pour Boureima [surnom d'Ibrahima Douma] le joueur de *kountigui*,

Pour Garba, frère de Souanna.

Chantons pour Abouda, frère de Lothi, de Gambi et de Souko,

Pour Diogo, du village de Firgoun, frère de Bouba. »

*Février 1961, près d'Ayérou (Niger)*



### 133 - Chant et luth monocorde (Songhaï)

Boubou Sanda chante en s'accompagnant lui-même d'un luth monocorde *kountigui*.

L'extrémité du manche est surmontée d'une plaque métallique autour de laquelle sont disposés des petits anneaux qui s'entrechoquent au moindre mouvement de l'instrument, en produisant, en cours de jeu, le bruissement métallique qui vient compléter les sonorités de la corde.

*Tamboura* est le nom de ce chant songhaï dont voici une partie du texte :

«Les servantes sont douces comme du coton...

L'an dernier tous les bons serviteurs sont partis se réunir quelque part.

Boureïma Haoussa est parti à Tillabéry, le père de Tiaoudou, Méhana, Doudou et Ymou sont partis à Sakoiéré.

Il ne restait plus que Madi Séni, Halidou et Sanda, frère de Nilli, frère de Kadidia, mari de Rabi, de Hadiara et de Zaraou, père de Katoumi.

Parmi les trente servantes les plus remarquables, il faut citer d'abord Zongo, la sœur de Makada, la femme aux lèvres noires et aux gencives noires,

le héron au cou mince. Et puis Tété, la femme de Songou, Boulé, la femme assise sous son arbre, Zématou, sœur de Kéyou, Salamatou, sœur de Koudou, belle comme le soleil.

Il faut citer encore Madio, sœur d'Issaka et Poutiou, la femme à la sueur froide. Et aussi, Koboro, sœur de Zaba, Kaida assise à l'ombre de son arbre, Koubolo, sœur de Midou, Assia, sœur de Nounou.»

*Février 1961, à Ayérou (Niger)*



### 134 – Chant et luth *tidinit* par Sidi Ahmed El-Bakai Ould Awa (Maure)



Sidi Ahmed El-Bakai Ould Awa est un grand griot qui chante et s'accompagne lui-même au luth *tidinit*.

Près de lui, sa sœur, Fatima Mint Awa, intervient en chantant elle aussi et en frappant sur la peau tendue de la caisse de résonance de sa harpe *ardin*.

La *tidinit*, réservée aux hommes, est un luth à quatre cordes dont la caisse en bois est recouverte d'une peau tendue. Le manche est une simple tige en bois qui s'enfonce dans la caisse, sous la peau. Les cordes, tendues sur un chevalet, sont fixées, d'un côté, à l'extrémité du prolongement inférieur du manche et, de l'autre, à des anneaux en cuir disposés autour du manche proprement dit. Pour régler l'accord, on déplace plus ou moins les anneaux en cuir. L'instrument comporte des bruiteurs : sonnailles métalliques fixées à l'extrémité du manche ou chaînettes enroulées autour de la caisse.

Pour jouer, le musicien ébranle les cordes avec les ongles de la main droite, tandis qu'avec les doigts de la main gauche il peut appuyer sur les cordes contre le manche. Il arrive souvent qu'il frappe simultanément, avec le pouce de la main droite, contre la peau tendue sur la caisse de résonance, afin de marquer le rythme.

Juin 1965, Timbédra (Mauritanie)



### 135 – Chant et luth *teharden* par Ibrahima Gaya (Touareg)



Ibrahima Gaya est un jeune forgeron griot. Dans la journée, il travaille le métal, le soir, il devient musicien. Il chante ici *tehri*, un chant épique, en jouant lui-même du *teharden*, luth à trois cordes, tandis que d'autres hommes assis près de lui donnent l'assise rythmique en battant des mains.

Février 1961, près d'Ansongo (Mali)



**136 – Chant et luth à trois cordes (Arabe Dekakire)**

Issa Chauffeur est un musicien de Melfi (province du Guéra) qui chante en s'accompagnant du *dji-gendi algara*, luth à trois cordes. Après une introduction instrumentale au cours de laquelle on peut entendre, en plus du son des cordes, les cliquetis des ornements divers (notamment des cauris) que porte le musicien sur sa coiffe et ceux du bruiteur métallique fixé sur le manche de l'instrument, Issa Chauffeur chante à l'adresse du public, qui s'en amuse, différents thèmes satiriques.

*Mai 1966, près de N'Djamena (Tchad)*

**137 – Luth *tidinit* par Ahmedou Ould Meïddah (Maure)**

Ahmedou Ould Meïddah est un des griots les plus célèbres en Mauritanie.

Il chante et il joue de la *tidinit*, luth à quatre cordes (voir photo 134), soit pour s'accompagner lui-même ou d'autres griottes ou griots, soit en solo.

*Juin 1965, à Lmassar, près de Méderdra (Mauritanie)*

**138 – Chant et luth *kondé* (Bissa)**

Ganssa Wandaogo est un jeune cultivateur qui chante à ses heures perdues en s'accompagnant au luth à deux cordes *kondé*. La scène se passe le soir, dans une buvette à *dolo* (bière de mil) : le musicien distrait l'assistance en évoquant certains faits, en chantant les louanges des uns et des autres et, parfois même, en faisant certains commentaires critiques, voire licencieux.

*Mars 1961, à Tenkodogo (Burkina Faso)*





### 139 – Sitar par Amar Nath Mishra (Hindoustani)

36

Amar Nath Mishra est un grand musicien qui joue du *sitar* dans le style de Bénarès.

Le *sitar* est l'instrument à cordes le plus répandu dans la musique hindoustanie. Peut-être aussi le plus célèbre dans le monde grâce notamment à Ravi Shankar. Ce merveilleux instrument est un luth pourvu d'un long manche et d'un résonateur enalebasse (*kaddu*) souvent incrusté d'ornements. comporte quatre cordes métalliques principales tendues entre la base du résonateur, le chevalet (*bada ghoraj*) et un sillet supérieur par des chevilles en bois (*kunti*).

Des frettes métalliques (*parda*) courbées et mobiles (pour modifier l'accord selon le *thaat* utilisé) sont disposées sous les cordes. Trois autres cordes (*chikari*) sont tendues le long du manche, vers le musicien (en position de jeu) : elles sont accordées en bourdon (fondamentale-octave-dominante) pour sonner à vide et jouer en partie le rôle dévolu normalement au *tampura*.

En cours de jeu, le sitariste fait sonner périodiquement ces cordes, pour assurer l'assise aussi bien modale que rythmique, notamment lors du *jhal* (finale). Un réseau de cordes sympathiques *tarafdar* (cordes à vide sonnant sous l'effet des vibrations des cordes mélodiques et des *chikari*), disposé sous les frettes métalliques, est tendu sur un chevalet *jawari*, entre la base du résonateur et un jeu de petites chevilles (*tarafdar kunti*), ici au nombre de treize. Parmi toutes ces cordes métalliques dont les fonctions ont été évoquées, quatre seulement sont mélodiques et, le plus souvent, seules deux sont réellement jouées, principalement la plus à l'extérieur de la main droite, la *baj tar*. Le musicien utilise un onglet *mizrab* fixé sur l'index de la main droite, pour faire sonner les cordes. De la main gauche, il fait pression sur les cordes contre les frettes, parfois en déplaçant la corde latéralement avec le doigt (vibrato et *meend*).

Mars 2000, Bénarès/Varanasi (Inde)

**140 – Chant et guitare à cinq cordes (Viet)**  37

Hoang Anh est une jeune paysanne qui chante à diverses occasions festives, comme ici, lors d'une rencontre amicale, *Trang thu da khuc* («sérénade de la lune d'automne») du style *Vong Cô* («nostalgie du passé»).

Elle est accompagnée par Thanh Liêm à la guitare vietnamienne *ghi-ta phim lom*. Il s'agit d'une guitare occidentale modifiée, de manière à satisfaire aux exigences ornementales de la musique vietnamienne : il n'y a que cinq cordes (*do 1, fa 1, do 2, sol 2, do 3*) et des dépressions de forme hémicylindrique sont creusées dans le manche, entre les frettes.

Janvier 2003, sur l'île de Qui, delta du Mékong (Viet Nam)

**141 – Luth en forme de lune *dàn kim* (Viet)**  37

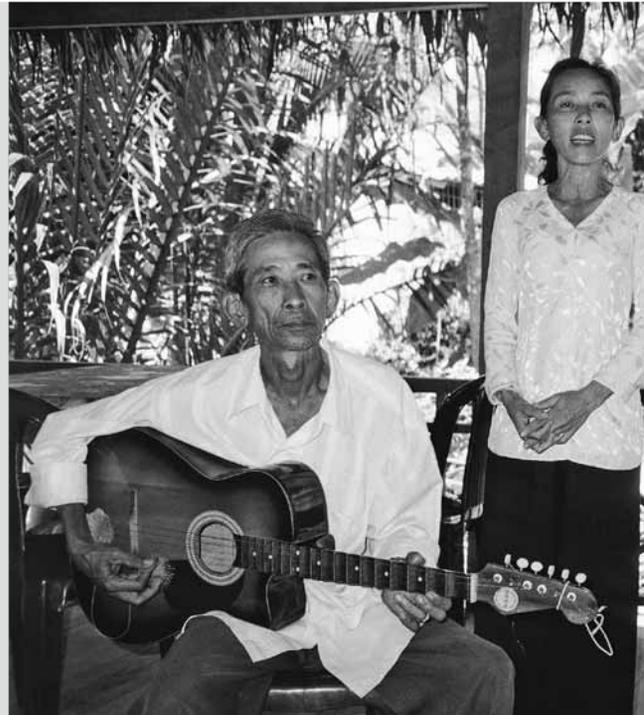
Trần Minh joue du *dàn kim*, luth en forme de lune à deux cordes.

Janvier 2003, sur l'île de Qui, delta du Mékong (Viet Nam)

**142 – Grand luth et monocorde (Khmer)**

Deux élèves du maître Man Mein jouent dans l'enceinte du Wat Bo de Siem Reap : l'un, du monocorde à résonateur en calebasse *khse diev*, l'autre, d'un grand luth à deux cordes *chapey dang veng*.

Janvier 2004, à Siem Reap (Cambodge)





## PLURIARC

### 143 - Chant et pluriarc à cinq cordes (Balari)

Gabriel Bassoumba chante une complainte au cours de laquelle il dit notamment : « Je préférerais être un scarabée plutôt qu'un homme ; le scarabée, lui, personne ne vient l'inquiéter lorsqu'il est en haut du palmier et sa carapace le protège. Chacun a une famille mais moi, pas. Un jour, je finirai dévoré par les chacals. »

Il s'accompagne au *nsambi kinzonzolo*, pluriarc à cinq cordes en raphia.

*Septembre 1966, à Ngambari (Congo)*



### 144 - Chant et pluriarc (Balari)

Léon Malonga chante en jouant lui-même du pluriarc *nsambi* à cinq cordes.

*Batengui batengui* (« on a compté, on a compté ») est l'histoire satirique d'un chasseur à qui il ne restait plus que sept dents. Bien que déjà vieux, il voulut prendre femme. Celle-ci dit : « Mon mari est chasseur et tue le gibier que je mange ; pour lui j'écrase la noix de cola et toute sa nourriture. » Un jour, alors qu'il allait à la chasse, la femme se décida à aller pêcher à la recherche du poisson [à la chair tendre]. Pendant ce temps, elle tendait l'oreille et, à chaque coup de fusil tiré par son mari, elle claquait des dents ! « On a compté, on a compté, il n'a bien que sept dents ! »

*Mai 1984, près de Brazzaville (Congo)*



### 145 - Chant avec résonateur enalebasse et pluriarc (Bateke-Lali)

*Kiéma éma* se joue pour favoriser le retour de couches.

Victor Mowouno chante et joue du pluriarc à cinq cordes *ngonfi* tandis que Daniel Moukoko souffle sur l'ouverture d'unealebasse tout en actionnant un hochet métallique qui percute les parois de cette mêmealebasse.

*Septembre 1966, à Mouyondzi (Congo)*



## VIÈLE

### 146 - Chant et vièle monocorde (Zarma) 38

Zeinabou est une chanteuse aveugle du village de Bolézeido, très réputée dans la région. Younoussou l'accompagne à la vièle monocorde *godié*. La caisse de résonance du *godié* est une demi-calebasse sur laquelle est tendue une peau de lézard. La corde est en crin de cheval tout comme l'archet.

Zeinabou raconte l'histoire et chante les louanges de différentes personnes, comme c'est souvent le cas dans le répertoire de ces musiciens généalogistes qu'il est convenu d'appeler griots.

*Février 1961, près de Tillabéry (Niger)*

### 147 - Vièles monocordes (Bissa)

Trois hommes jouent de la vièle monocorde *dou-douga*, lors d'une fête organisée en l'honneur du chef de village de Yarkatenga.

*Mars 1961, à Yarkatenga (Burkina Faso)*





#### 148 – Chant et vièle monocorde (Mossi)

Bodé est une villageoise qui chante une histoire d'amour, tandis que Youligiba l'accompagne à la vièle monocorde *doudouga*.

Mars 1961, à Yarkatenga (Burkina Faso)

#### 149 – Vièle, cithare et hochet (Bara)

*Kanakana* (« le canard ») se joue à l'occasion d'une fête de circoncision.

Rasoa chante en s'accompagnant d'une cithare tubulaire, *valiha* à dix cordes métalliques qui, bien que posée sur un résonateur en touque, est quasiment inaudible.

En revanche, la vièle à six cordes *lokanga* donne toute la mesure de sa virtuosité rythmique, accompagnée par un hochet en boîte de conserve *katsa*.

Août 1963, à Sakaraha (Madagascar)

## Idiophones

### SISTRE ET CYMBALES

#### 150 – Ensemble de percussions avec sistres (Baoulé-Kodè)

Originellement, musiques et danses *congassa* étaient jouées au cours du rituel d'initiation des hommes. Dans le cas présent, cette musique est donnée à l'occasion d'une fête profane.

Les chanteurs sont accompagnés par un ensemble de percussions composé de trois tambours ouverts à une peau, *korotomou*, *pendrè*, *kogou*, d'un tambour d'aisselle *longua*, de plusieurs hochets en vannerie *abolatendiè* et de deux sistres *krindiè*. Les sistres sont faits de rondelles de calabasse enfilées les unes sur les autres sur un manche en bois à extrémité fourchée. Par des mouvements saccadés et latéraux, le musicien fait s'entrechoquer les morceaux de calabasse.

Avril 1961, à Congonossou (Côte d'Ivoire)



**151 – Chant et sistre (Notsi)**

Deux femmes, Darusila Pegong et Raka Gosi, chantent *Sokouin*, pour encourager les hommes qui découpent le tronc d'arbre qui sera sculpté ultérieurement pour les cérémonies du *Malanggan*. Darusila Pegong active un *gurgur*, sistre en noix de coco. Ces chants peuvent aussi servir de berceuses pour endormir les enfants.

*Juillet 1974, à Lossu, Nouvelle-Irlande  
(Papouasie-Nouvelle-Guinée)*

**152 – Cymbales (Lao)**

Appel à la prière par un moine faisant sonner une paire de cymbales en cuivre, en accompagnement d'un grand tambour à deux peaux, posé sur socle et battu par un autre moine.

*Janvier 2005, Luang Prabang (République démocratique populaire lao)*





### CLOCHETTES

#### 153 – Chant et clochettes (Mahi)

Ahinou Sagnon chante au cours d'une fête, accompagné par deux hommes qui donnent le rythme à l'aide de deux clochettes à battant externe. L'une est simple *gan* et l'autre est double *ganvikpan*.

*Janvier 1963, près de Savalou (Bénin)*



### HOCHETS ET SONNAILLES

#### 154 – Hochets de poignets, tambours et chœurs (Bakongo-Nséké)

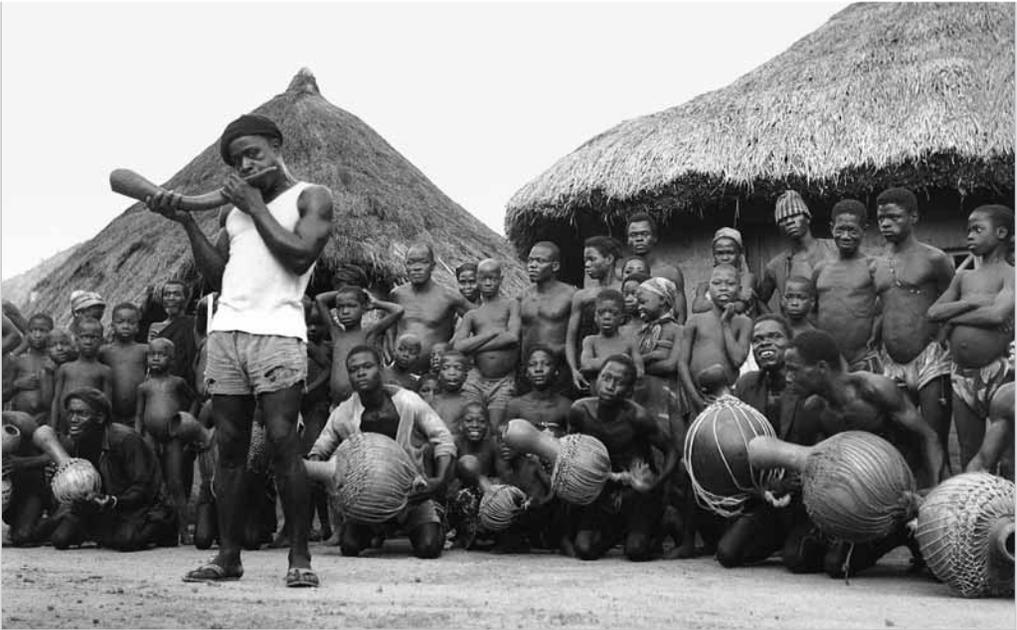
Musique du genre *ngoma ntéla* (littéralement, «les tambours joués debout») qui se donne à l'occasion des retraits de deuil *malaki*. Une voix d'homme entonne la première phrase tandis qu'un chœur mixte lui répond, accompagné par trois tambours.

Le tambour principal, qui se nomme *ngoudi* («la mère»), est à peu près cylindrique; la partie supérieure est recouverte d'une peau clouée sur le pourtour à l'aide de pointes en bois; la partie inférieure est partiellement obturée par la forme même de la découpe du fût (le diamètre de l'ouverture représente à peu près la moitié de celui de la partie supérieure). Le centre de la membrane est recouvert d'une pâte à base de cire dont le rôle est de régler (par l'importance plus ou moins grande de la charge) les fréquences vibratoires de la peau.

Le tambourinaire porte autour de chaque poignet un petit hochet sphérique *ntsala*: l'instrument est fait d'une coque de fruit contenant des graines séchées, traversée par un axe en bois à l'intérieur duquel passe la ficelle d'attache. Pendant le jeu, les graines s'entrechoquent dans les coques en produisant un bruissement permanent qui se surajoute aux sonorités du tambour.

Les deux autres tambours sont appelés *ntambou*. Ils sont cylindriques, à une peau clouée, mais ne comportent pas de cire au centre de la membrane.

*Septembre 1966, à Louenga (Congo)*



### 155 – Chœurs, hochets et trompe (Baoulé-Kodè)

Au cours de la cérémonie de *Goli*, une trentaine de chanteurs-danseurs avancent en ligne, courbés, en faisant virevolter de gros hochets enalebasse *towa* à filet percuteur externe. Un joueur de trompe traversière *awè* suit le groupe qui, une fois arrivé sur la place du village, forme un grand cercle. Les joueurs de *towa* exécutent alors plusieurs danses, accroupis et à genoux.

Avril 1961, à Brikro (Côte d'Ivoire)

### SONNAILLES ET HOCHETS DE CHEVILLE

### 156 – Trompes, flûtes et sonnailles (Toupouri-Kéra)

Musique de réjouissance *goudoul*, jouée à l'occasion des principales fêtes traditionnelles comme ici lors d'un mariage.

L'orchestre est composé d'instruments à vent et de sonnailles. Cinq trompes enalebasse : deux droites *zim zim*, une mirlitonée *adélégua*, une plus petite *akoumoulmé* et une encore plus petite *atol-ton*, sept flûtes droites *ataloa* pour les plus grandes et *parouai* pour les plus petites.

L'assise rythmique est donnée par les instrumentistes, qui dansent sur place et, ce faisant, font vibrer les grappes de sonnailles qu'ils portent autour d'une cheville.

Avril 1966, à Fianga (Tchad)

### 157 – Hochets de chevilles (Bissa)

La danse *diassa*, très populaire en pays bisse, peut être exécutée par des groupes d'hommes ou de femmes. Au cours de cette danse, à des moments précis, des couples se forment (un partenaire se dirigeant vers l'autre), puis virevoltent en faisant percuter leur postérieur l'un contre l'autre.





Les danseurs portent aux chevilles des *zaré*, grappes de petits hochets (graines contenues dans une vannerie en feuille de rônier) qui marquent le rythme. L'interdépendance entre la danse et le rythme musical interdit aux danseurs de relâcher leur effort pour maintenir la régularité rythmique.

Ici, seuls des jeunes hommes du village de Garango dansent, tandis qu'une femme, accompagnée par un chœur de femmes, chante pour encourager les hommes à ne pas faiblir.

Mars 1961, à Tenkodogo (Burkina Faso)



## IDIOPHONES VARIÉS

### 158 – Claves, hochets et battements de mains (Diola)

Lors des festivités du *Lébounaye*, après la récolte du riz, les femmes chantent et dansent en s'accompagnant de battements de mains divisés et, pour certaines, de claves (pièces de bois entrechoquées) et de hochets en Calebasse.

Avril 1967, près de Sindian, Casamance (Sénégal)

### 159 – Bâtons entrechoqués (Bariba)

Le *téké*, qui se jouait à l'occasion de l'intronisation des rois bariba, peut s'entendre et se voir aussi dans d'autres circonstances festives. Au cours d'une danse majestueuse, des hommes chantent et font s'entrechoquer à intervalles réguliers des bâtons *téké bora* qu'ils tiennent à la main.

Décembre 1962, à Parakou (Bénin)

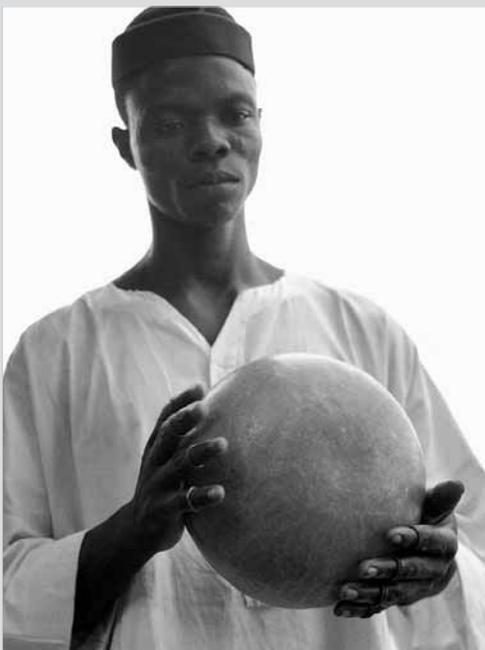




**160 – Chants, hochets et pilon frappé (Mbum)**

Au retour d'une chasse fructueuse, les hommes jouent *Ngani*. Ils chantent aux rythmes de deux hochets enalebasse *mbara* et d'un *dissan*, pilon en bois posé à terre et percuté avec des baguettes *gol* par quatre jeunes hommes accroupis.

*Avril 1966, près de Touboro (Cameroun)*



**161 – Calebasse hémisphérique percutée par doigtiers (Yoruba-Nago)**

Très populaire en pays nago, le *sakara* se joue un peu en toutes occasions. L'orchestre comprend plusieurs instruments, notamment un résonateur hémisphérique enalebasse dont les parois sont percutées par des doigtiers métalliques *igba*.

Les rythmes, qui semblent produits par un racle ou une crécelle, proviennent en fait de cettealebasse hémisphérique contre laquelle viennent percuter, les uns après les autres, et dans une succession rapide, les doigts du musicien munis d'anneaux métalliques

*Janvier 1963, à Sakété (Bénin)*



**162 – Bol-cloche *Chuông gia tri* (Viet)**

La cloche de culte bouddhiste *Chuông gia tri* est une calotte hémisphérique ayant la forme d'un bol. Elle est posée sur un coussinet et sonnée à l'aide d'une batte rembourrée. Elle marque le début d'un texte sacré, la fin d'une strophe, la fin d'un sutra ou précède l'énonciation du nom d'un grand Bouddha. (D'après Tran Van Khê)

Janvier 2010, Pagode Kim Thien à Hué (Viet Nam)



**163 – Jeu circulaire de seize gongs (Khmer)**

Le *kong vong toch* est un jeu circulaire de seize gongs de tailles différentes posés sur socle qui fait partie, auprès d'autres instruments, des orchestres *pinn peat*.

On le trouve ici, lors d'une fête religieuse bouddhiste, dans un kiosque aménagé près du fleuve Tonlé Sap, à Phnom Penh.

Février 2005, à Phnom Penh (Cambodge)



**164 – *Ky waing*, jeu circulaire de dix-huit gongs (Birman)**

Jeu circulaire de dix-huit gongs en bronze, se suivant par ordre de taille, le *ky waing* est joué à l'aide de mailloches par un musicien placé au centre de l'instrument.

Très proche du *kong vong toch* khmer (voir photo 162), le *ky waing* fait partie de l'ensemble *hsaing waing* qui se produit notamment lors des cérémonies bouddhistes, pour accompagner les danses et les représentations théâtrales.

Février 2007, à Mandalay (Myanmar)



## SANZA

### 165 – *Sanza* à neuf lames (Balari)

Gabriel Bassoumba chante en s'accompagnant à la *sanza*, parfois assis comme ici, parfois en solo lorsqu'il marche, pour se distraire et dire sa mélancolie.

Cette *sanza* est un boîtier en bois sur lequel ont été fixées neuf lames métalliques. Quelques perles enfilées dans les lames bruissent en cours de jeu. Les lames sont ébranlées par les pouces et index.

*Septembre 1966, à Ngambari (Congo)*

### 166 – Duo de *sanza* koné (Bissa)

39

Deux jeunes gens, Kassoum Nombé et Souleymane Zéba, exécutent une musique pour accompagner la récolte des arachides. Ils font sonner chacun une *sanza* koné. L'instrument, largement répandu en Afrique sous diverses formes, de tailles différentes, est composé, dans le cas présent, d'une petite boîte métallique sur laquelle sont fixées plusieurs lamelles dont on peut modifier la partie vibrante en les faisant coulisser sur le jeu de cales et le chevalet qui les maintient. Chaque lame est ainsi accordée préalablement. Les doigts du musicien ébranlent les lames dont la sonorité est amplifiée par la caisse de résonance que constitue la boîte métallique. Les deux *sanza* comportent respectivement cinq et six lames. Le bruissement que l'on peut percevoir en cours de jeu est obtenu par l'entrechoc des graines qui se trouvent à l'intérieur de la boîte.

*Mars 1961, à Garango (Burkina Faso)*

### 167 – Grosse *sanza* et tambour sur cadre (Yoruba-Nago)

Deux instruments participent aux orchestres de sakara, très populaires en pays nago.

Le tambour sur cadre circulaire *iya ilu* (la mère, l'instrument conducteur) est joué ici par Akanssa Sikirou. Le musicien tient dans sa main droite une baguette de bois avec laquelle il frappe la membrane du tambour, tout en faisant varier, par une pression plus ou moins forte de la main gauche, la tension de cette membrane. Il obtient ainsi (comme c'est le cas avec le tambour d'aisselle) des sons glissés qui s'apparentent à ceux du langage parlé et qui



facilitent la reproduction par l'instrument du dessin musical d'une phrase parlée (procédé de langage instrumental très répandu en Afrique). Cette grosse *sanza aguidigbo* est faite d'une caisse en bois sur laquelle ont été fixées cinq lames de métal dont on perçoit nettement les sonorités graves.

*Janvier 1963, à Sakété (Bénin)*

#### **168 - Deux sanzans et hochets (Balari)**

Antoine Moundanda est célèbre sur les deux rives du Congo (Brazzaville et Kinshasa), pour son art de jouer de la *sanza kisanji*, instrument qu'il pratique depuis l'âge de dix-sept ans. Il a appris, auprès de son maître Albert Manpouya, à jouer de la *sanza*. Puis il a lui-même développé l'instrument en modifiant sa forme (plus grande), l'accord et le nombre des lames. L'instrument dont il joue ici comporte vingt-quatre lames métalliques.

Il est accompagné par Mouanga, autre joueur de *kisanji* à vingt-trois lames, et Martin Mpemba, qui secoue un hochet en calabasse *moukouanga*.

*Mai 1984, près de Brazzaville (Congo)*



### TAMBOUR DE BOIS

#### 169 – Tambours de bois (Dakpa)

Trois *linga*, tambours de bois de tailles différentes, jouent ensemble. Chaque tambour de bois est un tronc d'arbre évidé, comportant deux lèvres, chacune d'elles produisant une hauteur sonore spécifique. Les instrumentistes utilisent chacun une paire de mailloches (boule de latex aux extrémités pour les deux plus grands tambours de bois) pour faire sonner le *linga*, soit pour accompagner chants et danses, soit, ce qui est très courant en Afrique centrale, pour envoyer des messages jusqu'à plusieurs kilomètres selon le procédé du langage instrumental.

*Mai 1962, près de Grimari (République centrafricaine)*

#### 170 – Ensemble de tambours de bois (Samisi)

Lorsque la période de deuil vient à son terme, une cérémonie est organisée au cours de laquelle chants et danses interviennent.

*Huhulow* est le nom de la levée de deuil et de la musique qui s'y joue comme ici. Les chanteuses disent notamment : «La période de deuil est terminée, maintenant vous pouvez revivre heureux», tandis que le *kin*, l'orchestre de tambours de bois *garamut*, exécute les formules rythmiques spécifiques. Le *kin* est composé d'un ensemble de cinq tambours de bois de tailles différentes, comprenant du plus petit au plus gros : un *ndrame* (celui qui conduit l'orchestre) ; deux *solu* de même taille que le précédent ; un *kaki* (de taille supérieure, posé debout contre un arbre) ; un *yasay* (le plus gros).

*Juin 1974, sur l'île de Bipi (Papouasie-Nouvelle-Guinée)*



#### 171 – Tambour de bois *garamut* (Kara)

Très répandu en Papouasie-Nouvelle-Guinée, le *garamut*, tambour de bois à deux lèvres, est joué ici d'une manière particulière par deux hommes qui exécutent chacun une véritable danse, en manipulant leur bâton de percussion. Celui-ci est lancé, dans un mouvement coulissant, tantôt vers le milieu, tantôt vers l'extérieur du même côté, tantôt, d'un autre geste, de l'autre côté de la fente.

Quatre pièces se sont succédé, toutes jouées au cours des cérémonies du *Malanggan*. Tout d'abord *Ves*, chanté par les villageois qui transportent la grande sculpture polychrome *malanggan* en direction de l'enclos où se trouvent le cadavre du défunt et le tambour de bois *garamut*. Après une ouverture instrumentale jouée par les deux batteurs, une voix d'homme appelle l'ensemble des femmes et des hommes qui chantent, suivis peu après par le *garamut*. Viennent ensuite trois séquences de *garamut solo*: *Sotnaye* (imitation de l'oiseau cucubara picorant des insectes sur une branche) pour saluer ceux qui apportent de la nourriture dans l'enclos funéraire; *Tulak paspas* («gouttes d'eau»), imitation de grosses gouttes d'eau tombant des cocotiers, lorsqu'il pleut très fort; *Kaing* («vagues»), imitation du bruit des vagues venant s'écraser contre le récif de corail.

Juillet 1974, à Ngavalus, Nouvelle-Irlande  
(Papouasie-Nouvelle-Guinée)



## XYLOPHONES

### Vers un son global: autour du balafon

Très souvent, la musique se manifeste en Afrique noire tel un complément primordial de toute activité sociale avec laquelle elle tend à fusionner. Il y a une prédilection pour le «global» qui pourrait être prise au premier abord pour une manifestation de confusion, voire de primitivisme. Lorsqu'on y regarde à deux fois, on s'aperçoit qu'il y a une volonté déterminée d'accomplir certains effets aux résonances brouillées, irrationnelles. Alors que les Occidentaux semblent se complaire dans l'analyse et la recherche de la précision comme pour se rassurer en manifestant leur pouvoir sur le temps et l'espace infini qui les angoissent, les Africains, au contraire, paraissent vouloir épouser la complexité du monde en évitant la précision et l'analyse, quitte à brouiller les cartes avec beaucoup d'ingéniosité.

La comparaison entre le piano, par exemple, et le xylophone africain connu sous le nom de balafon est assez significative à cet égard; le piano donne des sons riches en harmoniques mais, mélodiquement, clairs et précis, tandis que le balafon donne des sons aux contours brouillés. On pourrait croire que ce côté «brouillé» des sons du balafon provient de la rusticité de l'instrument: il n'en est rien.

En effet, si l'on joue sur un simple jeu de lames de bois posées sur deux traverses, on obtient ces sonorités claires qui charment l'oreille occidentale. Un tel instrument existe bien chez les Sara du Tchad ou les Bariba du Bénin (voir photo 182), mais il est réservé aux enfants et aux élèves, futurs joueurs de balafon. L'instrument sérieux (celui dont on joue en public) comporte, en dessous des lames posées sur un châssis, un jeu de résonateurs enalebasse: chaquealebasse est soigneusement choisie de manière à s'accorder à la lame qui lui correspond (le volume de laalebasse est proportionnel à la longueur de la lame correspondante). Sur chaquealebasse, une fine membrane en aile de chauve-souris ou en cocon d'insecte est collée pour obturer un trou préalablement pratiqué sur la paroi. Lorsqu'on frappe alors une lame, on obtient le son habilement



et artificiellement brouillé qui résulte de la résonance de la lame additionnée à celle du volume d'air contenu dans le résonateur enalebasse et enfin à celle de la membrane qui vibre à la manière d'un mirliton. Qui plus est, souvent l'instrumentiste porte des bracelets de sonnaïles ou de hochets qui entrent en vibrations en cours de jeu.

Cette recherche manifeste du son brouillé, qu'on retrouve d'ailleurs à propos de nombreux instruments musicaux africains autres que le xylophone, marque bien cette volonté de ne pas opposer l'instrument musical à l'homme (à la voix humaine notamment), quitte à donner l'impression qu'il s'agit d'une voix masquée, déformée mais d'une voix quand même. Plus généralement, la musique est envisagée comme partie intégrante du verbe, parfois même confondue avec le langage parlé, avec la danse, avec la cérémonie dans laquelle elle se situe ; il est d'ailleurs fréquent de donner à telle musique le même nom que la cérémonie au cours de laquelle elle se joue.

#### 172 – Chants, *sanza* et xylophone (Bagandou-Babinga)

Plusieurs pygmées babinga chantent *E Bobo* («le gorille») en bagandou, sur le thème suivant : la puissance de l'amour est aussi forte que celle du gorille. Deux instruments les accompagnent : un xylophone *manza* et une *sanza*, lamellophone très répandu en Afrique de l'Ouest et en Afrique centrale. La *sanza*, à treize lames métalliques, est tenue fermement par les deux mains. Seuls les pouces font vibrer les lames. On entend particulièrement bien l'attaque des lames par les pouces ainsi que le bruissement des petits cylindres métalliques enfilés dans les lames et retenus par des barrettes de fixation. Les treize lames du xylophone *manza* sont de tailles différentes : les plus grandes se trouvent au centre, les plus petites vers les extrémités. L'instrument est maintenu en équilibre à l'aide d'un montant en arc de cercle (calé avec le pied) et d'une lanière sur laquelle s'assied le musicien. Les lames sont percutées avec des mailloches (l'extrémité de chaque baguette est coiffée d'une boule de latex).

*Avril 1962, Bagandou (République centrafricaine)*



### 173 - Deux xylophones (Mbimou)

Deux xylophones *mendianga* à dix lames et résonateurs enalebasse joués par deux villageois mbimou.

*Mai 1962, à Nola (République centrafricaine)*

### 174 - Xylophone (Kimbundu)



Xylophone à vingt lames et résonateurs enalebasse *madimba* joué par Amindo da Fonséca (aigu) et Joao Francisco (grave), à l'occasion d'une cérémonie de funérailles.

*Mai 1984, près de Luanda (Angola)*

### 175 - Balafon à vingt-six lames (Balante)



Les Balante vivent essentiellement en Guinée Bissau où ils représentent le groupe ethnique le plus important numériquement. Bourama Sadio est un griot balante qui tient son savoir de Malan Konsian, son maître, celui qui lui a enseigné l'art de jouer du balafon. L'instrument a été fabriqué par un certain Koreto Danfa. C'est un *balo* à vingt-six lames et résonateurs enalebasse joué par deux musiciens. Bourama Sadio, le musicien principal, frappe les lames du registre médium et aigu (de la onzième à la vingt-sixième) tandis que Demba Mané fait sonner les lames du registre grave (de la première à la dixième). Chaque lame en bois dur est plus ou moins creusée dans sa partie inférieure, afin d'ajuster l'accord. Des résonateurs enalebasse de toutes tailles (des plus gros pour les basses aux plus petits pour les aigus) sont disposés sous les lames. Les musiciens percutent celles-ci avec, chacun, une paire de baguettes aux extrémités en latex. Le *balo* peut être joué par un seul musicien lorsque celui-ci chante les hauts faits et la bravoure d'un guerrier. Lorsqu'il est utilisé par deux musiciens en même temps, comme ici, il sert à faire danser les femmes.

*Mai 1967, près de Bissora (Guinée-Bissau)*





### 176 - Xylophone et tambour (Lobi)

Le xylophone à quatorze lames et résonateurs enalebasse constitue l'instrument principal des Lobi, toujours présent lors des cérémonies d'initiation ou de funérailles.

Ici, Kiyonté Dâ, qui chante par moments, joue du xylophone *ellé* tandis que Létaté Dâ donne le soutien rythmique avec un tambour cylindrique à deux peaux bamban.

Le xylophone *ellé* est fait d'un châssis rectangulaire en bois comportant à sa partie inférieure une série de résonateurs enalebasse de tailles différentes, surmontée par un jeu de quatorze lames en bois. Pour jouer, le musicien frappe les lames en leur milieu, avec des baguettes de bois (une dans chaque main) dont les extrémités sont entourées d'une boule de latex. Le timbre caractéristique de l'instrument, un peu nasillard, vient de ce que le son initial produit par la percussion des lames est non seulement amplifié par les résonateurs enalebasse, mais modifié.

En effet, ces résonateurs comportent une ou plusieurs ouvertures obturées par de fines membranes (cocon d'insecte) qui vibrent à la manière d'un mirilton.

Le tambour *bamban* est joué par Létaté Dâ, qui frappe sur une des peaux avec une baguette; un autre tambour similaire l'accompagne, joué seulement sur le rebord de l'instrument à l'aide d'une baguette de bois, donnant ainsi une pulsion rythmique régulière.

Musique exécutée au cours des funérailles d'une femme de Dimolo.

*Mars 1961, à Dimolo (Burkina Faso)*

### 177 - Xylophone portatif (Linda)

Xylophone portatif *kalangba* à dix lames et résonateurs enalebasse, joué avec deux paires de mailloches.

*Mai 1962, à Biadé (République centrafricaine)*





### 178 – Balafon et tambour (Bambara)

42

Ali Koné et Amadou Zouré sont des cultivateurs bambara de la région de Bougouni (Mali) qui, tous les ans, pendant la saison sèche, quittent leurs champs pour aller parcourir de longues distances avec leurs instruments de musique, et exercer alors leur métier de griot.

Les voici installés devant le palais de Naba Tigré, grand dignitaire mossi, assis l'un à côté de l'autre, Ali Koné face à son balafon (xylophone à seize lames et résonateurs enalebasse) et Amadou Zouré face à un tambour sphérique à une peau.

Le joueur de balafon porte autour de chaque poignet une sorte de bracelet sur lequel sont fixés des anneaux métalliques qui s'entrechoquent en cours de jeu. Il frappe les lames à l'aide de deux mailloches aux extrémités en latex. Aux sonorités des lames de bois viennent s'ajouter le bruissement métallique des bracelets et les effets de mirliton des résonateurs enalebasse (chaque résonateur comporte de petits orifices obturés par de fines membranes). Amadou Zouré frappe à mains nues sur un tambour sphérique sur lequel sont disposés deux montants porte-sonnaïlles en cuir qui entrent en vibration pendant le jeu.

Mars 1961, à Tenkodogo (Burkina Faso)

### 179; 180 – Ensemble de cinq xylophones portatifs (Fang)

Le *mendzang me yekaba* est un ensemble de cinq xylophones portatifs à résonateurs enalebasse, différents par la taille, le nombre de lames et la fonction musicale. Ici, les instruments sont les suivants : *endoum* à quatre lames (dont deux seulement sont jouées effectivement), *niana* à huit lames, *omvek* à huit lames, *koulou* à dix lames, *obolong* à neuf lames.

Chaque xylophone est fait d'un cadre en bois entouré d'étoffe, supportant les lames en bois dur sous lesquelles sont disposés des résonateurs enalebasse. Sur chaque résonateur, un ou plusieurs petits orifices sont recouverts d'une fine membrane (toile d'araignée). Les lames sont percutées à l'aide de deux baguettes en bois tendre et le son qui en résulte est amplifié par les résonateurs et « nasillé » par les mirlitons.

Chaque musicien joue debout en maintenant l'instrument, de manière à ce que le plan des lames soit horizontal, à l'aide d'une courroie qui porte sur les reins et d'un arceau en bois fixé au cadre de l'instrument qui s'applique contre les cuisses.

Septembre 1976, près de Bitam (Gabon)



**181; 182 – Xylophone sur troncs de bananier (Fang)**  43

Le *mendzang me biang* est fait de deux troncs de bananier posés à terre sur lesquels est disposée une rangée de lames en bois de tailles différentes. Chaque lame est maintenue par trois aiguilles enfoncées dans les traverses en troncs de bananier (deux à une extrémité et une à l'autre).

L'instrument est utilisé par deux hommes côte à côte, un musicien principal dont le jeu couvre la plus grande étendue et un accompagnateur dont le jeu se limite à quelques lames.

Traditionnellement, le *mendzang me biang* est joué hors de la vue des villageois, à l'occasion de l'initiation des hommes au *melane*. En pratique, on peut l'entendre aujourd'hui, comme c'est le cas ici, lors des fêtes et manifestations publiques.

Les deux musiciens percutent les lames, chacun à l'aide d'une paire de baguettes de bois *mimba*, obtenant ainsi un jeu divisé : l'un exécute dans le registre supérieur une cellule rythmique régulière tandis que l'autre développe la partie principale dans le registre plus grave.

Septembre 1976, à Bilé Osi, près de Bitam (Gabon)



**183 – Xylophone sur cuisses (Bariba)**

Pour éloigner des champs les oiseaux et les singes, et allier l'utile à l'agréable, Orou Wanrado joue sur un instrument de musique qu'il a confectionné lui-même. Le *kennou*, xylophone sur cuisse, est fait de quatre petits troncs d'arbre posés sur les jambes et percutés à l'aide d'une pierre dans chaque main.

Décembre 1962, à Bankpéro (Bénin)





#### 184 – Xylophone sur jambes (Masikoro)

Le *katiboky*, xylophone sur jambes, est un instrument dont se servent les femmes, pour se distraire ou faire danser les jeunes enfants.

Deux femmes sont assises l'une près de l'autre. Sur les jambes allongées de la première, plusieurs lames de bois, accordées différemment, sont disposées en traverses. La percussion des lames est obtenue par le jeu simultané des deux femmes qui, disposant chacune d'une paire de baguettes de bois, frappent, l'une au milieu des lames, l'autre sur le rebord. Le nombre des lames (six ou sept) et leur disposition varient selon les cas.

La femme sur les jambes desquelles sont posées les lames joue la partie principale, tandis que l'autre accompagne en « bourdon ».

Août 1963, à Tandrokosy (Madagascar)

## Membranophones

#### 185 – Gros tambours à deux peaux lacées (Banana)

Chaque année, à des périodes différentes, mais surtout pendant la saison sèche, les camps de *gourouna* (« buveurs de lait ») se constituent. Des jeunes hommes se regroupent en dehors du village pour suivre une cure de lait de vache destinée en principe à rendre fort et à embellir.

Formant une véritable société provisoire au sein même de la société à laquelle ils appartiennent, les *gourouna* mènent une vie particulière et ont droit à certaines libertés qui leur seraient refusées en temps normal. Ils se manifestent lors des fêtes villageoises en chantant et en dansant, prennent plaisir à exhiber publiquement leur force musculaire et éventuellement à faire usage de leurs talents de séducteurs auprès des femmes.

Leurs chants appris et mis au point lors des veillées sont très prisés, comme ceux qu'ils entonnent aux sons de ces gros tambours à deux peaux lacées.

Avril 1966, près de Fianga (Tchad)





### 186 – Tambours, xylophone et hochets (Kado)

*Zoum* est une musique qui se joue pendant la période des récoltes. Plusieurs hommes chantent et dansent, encouragés par les youyous des femmes, aux sons d'un ensemble composé d'un xylophone portable *ndiang* à quatorze lames et résonateurs enalebasse ; d'un grand tambour vertical *tikoussam* à une peau ; d'un tambour tronconique *dali* à deux peaux ; et de hochets enalebasse *mbara*.

Avril 1966, à Carrière (Tchad)

### 187 – Trois tambours avec clochettes (Diola) 6

Le second jour des cérémonies du *Lébounaye*, après la récolte du riz, en fin de journée, trois tambours ouverts à une peau *bougeurabou* posés en biais sur des mortiers retournés, des sonnailles et des battements de mains divisés (à la manière de ceux du flamenco) forment un ensemble qui développe avec virtuosité une longue séquence rythmique. Le tambourinaire porte des bracelets sur lesquels sont fixées des clochettes qui sonnent en cours de jeu.

Avril 1967, à Diakoye Bahanga, près de Sindian, Casamance (Sénégal)





### 188; 189 – Timbales en calebasse (Mossi)

Le royaume mossi, dont l'origine est très ancienne, est identifié dans l'histoire aux environs du <sup>xix</sup> siècle, avec le règne d'Oubri. Après la grande expansion du <sup>xiv</sup> siècle, où le royaume couvrait un très grand territoire, celui-ci se réduisit progressivement, sous le coup des révoltes, sécessions et guerres, à ce qu'il est néanmoins aujourd'hui : une grande partie du centre du Burkina Faso, de Ouahigouya à Tenkodogo. Le peuple mossi constitue d'ailleurs le plus important, numériquement, du Burkina Faso. Très hiérarchisée, la société mossi est dirigée par le Mogho Naba qui, traditionnelle-



ment, détenait tous les pouvoirs. Celui-ci, descendant du Naba Oubri, résidait à Ouagadougou (la capitale), tandis que les deux autres chefs coutumiers le représentaient, l'un à Ouahigouya, l'autre à Tenkodogo. C'est à Tenkodogo, dans l'enceinte du palais de Naba Tigré, que l'orchestre de musiciens professionnels attachés à sa personne joue et chante la généalogie et les hauts faits des Nabas de Tenkodogo.

L'orchestre, disposé en ligne, comprend six grosses timbales *binha*, quatre *gangare*, tambours à deux peaux, et deux *lounga*, tambours d'aisselle à deux peaux et tension variable.

Chaque timbale *binha* est faite d'un gros résonateur sphérique en calebasse, sur l'ouverture duquel est tendue une peau partiellement couverte d'une charge de cire. L'instrument est battu avec les deux mains. Un petit chapeau décoré qui couvre et protège la peau (lorsque l'instrument est au repos) est visible en façade.

Comme souvent en Afrique, les instruments de musique peuvent « parler ». Les langues à tons se prêtent particulièrement bien à ce procédé qui consiste à reproduire le dessin mélodico-rythmique de la phrase parlée. Ici, l'orchestre de tambours, sous la conduite de Bend Naba, le chef attiré, récite l'histoire des Nabas de Tenkodogo, tandis que Tala Kéré déclame et chante « en clair » ce que racontent les tambours.

*Mars 1961, à Tenkodogo (Burkina Faso)*

**190 – Timbale en poterie guéré (Kaba Dédé)**

La timbale en poterie guéré à peau lacée battue avec les mains est jouée ici au sein d'un orchestre qui comprend un xylophone *kendé* à treize lames, un *kodio*, tambour vertical à une peau, un *ndom*, tambour tronconique à deux peaux.

Cet orchestre accompagne les chants des initiés du *yo-ndo* (voir photos 18, 19 et 20).

*Mai 1966, à Bohobé (Tchad)*

**191 – Grosse timbale *tbol* (Maure)**

Au cours d'un concert donné ici dans le mode *vagho ténédiouga* de la voie *n'temass* (voir Annexes : Musique maure), plusieurs griottes maures jouent chacune d'une harpe angulaire *ardin* (voir photos 122 et 123), tandis qu'une autre fait sonner une grosse timbale *tbol* à une peau tendue et lacée sur une grande bassine en fer blanc, qui produit des sons dans l'extrême grave, puissants et impressionnants.

*Juin 1965, près d'Aioun el-Atrouss (Mauritanie)*





### 192 - *Tabla* (Hindoustani)

Le *tabla*, instrument fondamental dans la musique hindoustanie, est une paire de tambours dont la fabrication, la mise au point et l'accord requièrent l'intervention de plusieurs spécialistes et d'infinies précautions.

Le plus petit, le *dayan*, est joué avec la main droite; l'autre, le *bayan*, avec la main gauche.

Le *dayan* est fait d'une peau (*paddi*) tendue sur un corps en bois creux (*lakadi*), par un laçage en cuir (*tasma*). Des petits cylindres en bois (*gatta*) disposés entre le laçage et la paroi de l'instrument permettent de tendre la peau et, en les déplaçant à l'aide d'un marteau, de faciliter l'accord. Une charge circulaire noire (*syahi*) faite d'un mélange approprié (tenu secret), collée sur la peau, détermine la sonorité finale.

Le *bayan* est une timbale en alliage métallique (*pital*) sur laquelle est tendue par un laçage en cuir (*tasma*) une peau (*puddi*) comportant en son centre une charge (*syahi*). Accorder le *tabla* est tout un art qui demande d'être répété plusieurs fois au cours d'un même concert, car il s'agit d'être en totale adéquation avec le *Sa* (pôle modal), pilier du système modal. Le percussionniste joue du *dayan* soit avec le poignet et la paume de la main droite, soit avec un ou deux doigts allongés, soit sur le rebord, du bout

des doigts, sur la peau ou la charge centrale, obtenant ainsi une grande variété de sonorités, en une véritable chorégraphie de la main. Dans le même temps, il donne l'assise rythmique en jouant en frappés et en glissés, du poignet et de la paume de la main gauche, sur le *bayan* plus grave.

Govind Shukla joue depuis des années du *tabla* sous la conduite du grand Chote Lal Mishra. Il donne lui-même des cours et se produit en concerts, en solo, pour accompagner un chanteur ou un instrument mélodique.

Mars 2000, à Bénarès/Varanasi (Inde)

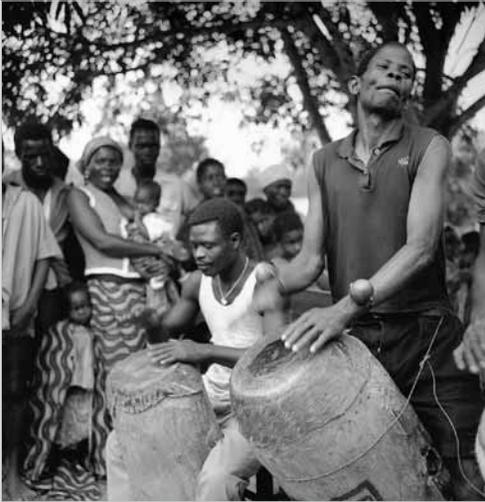
### 193 - Tambours et hochet (Balari)

*Nkento oua lembo mouana* (« quand une femme n'a pas d'enfant, elle peut dormir sans souci ») se joue à l'occasion du *malaki*, cérémonie de grande levée de deuil chez les Lari.

Le *malaki* a lieu en général trois ou quatre ans après la mort alors que le *matanga*, la première levée de deuil, se célèbre cinq ou six mois après le décès. Au chanteur soliste, qui s'appelle Albert Moupépé dit Ressort, répond un chœur d'hommes accompagnés par l'ensemble instrumental suivant : un hochet en boîte de conserve *bitsatsa* (secoué par le chanteur lui-même), un tambour mère *ngoma-ngoudi* à une peau clouée, joué par Vindou et un tambour enfant (plus petit que le précédent) *ngoma-mouana* tenu entre les cuisses et joué par Matoumpama.

Septembre 1966, à Wanda-Mantsendé (Congo)





**194; 195 – Tambours et hochets (Bakongo-Nséké)**

*Boulombi* se donne à l'occasion des retraits de deuil *malaki*.

Le tambour principal *ngoudi* (la mère) est à peu près cylindrique ; la partie supérieure est recouverte d'une peau clouée sur le pourtour à l'aide de pointes en bois ; la partie inférieure est partiellement obturée par la forme même de la découpe du fût (le diamètre de l'ouverture représente à peu près la moitié de celui de la partie supérieure). Le centre de la membrane est recouvert d'une pâte à base de cire dont le rôle est de régler (par l'importance plus ou moins grande de la charge) les fréquences vibratoires de la peau. Le tambourinaire porte autour de chaque poignet un petit hochet sphérique *ntsala* : l'instrument est fait d'une coque de fruit contenant des graines séchées, traversée par un axe en bois à l'intérieur duquel passe la ficelle d'attache. Pendant le jeu, les graines s'entrechoquent dans les coques en produisant un bruissement permanent qui se surajoute aux sonorités du tambour.

Les deux autres tambours sont appelés *ntambou*. Ils sont cylindriques, à une peau clouée, mais ne comportent pas de cire au centre de la membrane.

*Septembre 1966, à Louenga (Congo)*



**196 – Tambours à deux peaux (Mossi)**

Deux tambours à deux peaux *gangare*, percutés avec une batte recourbée, accompagnent chant et danses *decem balgo*, à l'occasion d'une fête de mariage.

*Mars 1961, à Ouargaye (Burkina Faso)*





**197 - Deux tambours en forme de sablier (Haoussa)**

Les deux hommes qui chantent et jouent chacun d'un *kotso*, tambour en forme de sablier à une peau tendue, sont des griots attachés à la personne du chef local. Une charge, faite de terre mélangée à des grains de coton pilés, est collée au centre de la peau du *kotso*. Les musiciens chantent la généalogie du chef et les mérites de celui-ci.

*Février 1961, à Illela (Nigeria)*

**198 - Tambours (Bariba)**

Le *téké*, qui se jouait à l'occasion de l'intronisation des rois bariba, peut s'entendre et se voir aussi dans des circonstances festives telles qu'ici, lors d'une grande occasion. Au cours d'une danse majestueuse, des hommes chantent et font s'entrechoquer à intervalles réguliers des bâtons *téké bora* qu'ils tiennent à la main. Un tambour d'aisselle *barakarankou* à tension variable et un tambour *gon* à deux peaux (avec timbre) les accompagnent.

*Décembre 1962, à Parakou (Bénin)*

**199 - Tambours à deux peaux (Bariba)**

Deux hommes frappent à l'aide d'une batte recourbée deux tambours à deux peaux *gon*, pour accompagner chants et danses de cette musique du genre *ada*.

*Décembre 1962, près de Parakou (Bénin)*

**200 - Tambours tronconiques sur pieds (Mbochi)**

Musique jouée chez les Mbochi à l'occasion du *matanga*, fête de levée de deuil.

Deux *ango bassimba*, grands tambours tronconiques à quatre pieds, joués par un seul tambourinaire, Bakos. Les peaux, lacées autour du fût de bois avec des lianes, sont battues avec les mains, produisant de belles basses profondes.



Aux côtés du tambourinaire, un groupe de femmes assises forme un grand cercle et chante en battant des mains.

*Mai 1984, quartier Ouenzé de Brazzaville (Congo)*

### 201 – Tambours à deux peaux (Kanembou)

L'orchestre dirigé par Aboubakar Mustapha joue un répertoire de musiques consacrées aux récits des hauts faits et louanges des personnes d'importance (voir photo 83).

L'ensemble comprend deux tambours cylindriques à deux peaux *gangua*, battus chacun avec une baguette, un petit tambour à deux peaux et timbre *trombel* battu avec deux baguettes, un haut-bois conique *alghaïta*.

*Mai 1966, près de N'Djamena (Tchad)*



### 202 – Trois tambours (Arabe Salamat)

L'ensemble dirigé par le chanteur-déclamateur Badji Abd El-Krim rend hommage à plusieurs personnalités de la région. Les trois tambours utilisés ici sont : un *kouli*, tambour en forme de sablier à une peau lacée ; un *bandil*, tambour tronconique à deux peaux lacées ; un *gangua*, tambour cylindrique à deux peaux et timbres battu avec baguette et main.

*Avril 1966 près de N'Djamena (Tchad)*





### 203 – Couple de tambours (Khmer)

Le *skor thaun* est un tambour en forme de gobelet en bois à une peau de serpent lacée, qui se joue en même temps qu'un *skor rumanea*, tambour sur cadre à une peau lacée. Comme le *tabla* indien, ces deux instruments forment un couple inséparable, joué par un seul et même musicien.

Il fait partie de l'orchestre *vung phleng mohori* qu'on rencontre lors de diverses occasions et notamment dans les cérémonies de cour.

Janvier 2003, à Phnom Penh (Cambodge)

### 204 – Tambours en forme de sablier (Huli-Yugu)

Musique de guérison, *tawé pilakou* (littéralement, «chant guérir») est jouée en présence du malade par trois hommes qui chantent. Deux d'entre eux tambourinent sur un tambour *topoké* à une peau, en forme de sablier.

À droite, Hadjapé, maître tambourinaire, chante, repris en chœur par les autres :

«Voici les montagnes qui décrivent des courbes, voici la rivière et ses sinuosités, voici la terre.

Arbres et pierres sont sur les montagnes, cultures et pierres dans le sol, graviers et pierres dans la rivière.

De l'autre côté des montagnes, il y a un homme dont je connais le nom, de l'autre côté de la rivière, il y a un homme dont je connais le nom, loin d'ici, il y a un homme dont je connais le nom.

Il y avait la rivière, celle-ci s'est asséchée. Il y avait de la boue dans le lit de la rivière et les grues sont arrivées pour jouer avec la boue. Après, les grues se sont envolées vers l'ouest, l'est, le nord et le sud.

Le soleil brille maintenant et dessèche si bien la boue qu'on pourrait faire du feu avec. Le lit de la rivière est si sec maintenant, le soleil brille, les

étoiles brillent aussi la nuit et le ciel est sans nuages.»

Mai 1974, à Hedemari (Papouasie-Nouvelle-Guinée)

### 205 – Quatre tambours tubulaires (Kiriwina)

Plusieurs séquences pour accompagner les danses *kasawaga* au cours du *milamala*, fête de la récolte des ignames.

Quatre tambourinaires jouent respectivement (au centre) d'un *katutenya*, petit tambour tubulaire à une peau de lézard, de deux *kaïmili* plus grands (à gauche) et d'un *kébéla* (à droite).

L'ensemble de ces trois derniers tambours se nomment *kasosau*.

Ici, *Yobikwa* (oiseau marin noir) est une structure rythmique menée par le tambour *katutenya* qui fonctionne un peu comme un chef d'orchestre et qui doit éviter les erreurs (*kibéo*), alors que le tambour *kébéla* parle aux danseurs pour leur indiquer la marche à suivre.

Juin 1974, à Yalaka, îles Trobriand (Papouasie-Nouvelle-Guinée)



### 206 – *Tumbuan*, chant et percussion (Kara)

Deux hommes chantent en langue kara, *Tumbuan*, une musique qui se joue au cours des cérémonies du *Malanggan*.

Tony Kola et Vaston s'accompagnent, l'un au *koundou*, tambour à deux peaux, en forme de sablier, et l'autre au phonoxylo *atintir* (bambou percuté avec un bâtonnet).

Juillet 1974, à Lakuraman, Nouvelle-Irlande (Papouasie-Nouvelle-Guinée)





### 207 – Tambour à friction et tambour cylindrique (Balari)

Deux tambours jouent ici lors d'une fête de levée de deuil *matanga*.

L'un est un tambour cylindrique *moana ngoma* (« fils tambour »), à une peau clouée, joué horizontalement (le tambourinaire est à califourchon sur l'instrument).

L'autre est un tambour à friction *moukouiti*. L'instrument est un tambour ouvert, cylindrique à une peau clouée. Une tige de bois disposée à l'intérieur du fût est solidement attachée à une extrémité, au centre de la membrane. Pour jouer, Germain Boudzoumo saisit de sa main droite préalablement mouillée (une cuvette d'eau est à proximité à cet effet) l'autre extrémité du bâton situé à l'intérieur du tambour. Par des frictions appropriées de la main droite, le musicien fait vibrer la membrane tandis que, de la main gauche, il modifie la tension de la peau par des pressions plus ou moins fortes. Les sons qui en résultent ressemblent par moments à des rugissements.

Associé au tambour à friction, on remarque le hochet sphérique *nsakala* autour du poignet gauche.

Septembre 1966, à Manga-Hamon (Congo)



### 208 – Jeu circulaire de tambours *pat waing* (Birman)



Le *pat waing* est l'instrument principal, conducteur de la ligne mélodique avec le hautbois *naï*, au sein de l'orchestre *hsaing waing* composé essentiellement d'instruments à percussion.

Unique en son genre dans le monde, le *pat waing* est fait de vingt et un tambours ovales de tailles progressives, du plus petit au plus grand, soigneusement accordés (à l'aide d'une charge en pâte de riz) et suspendus autour d'un socle circulaire en bois.

L'instrumentiste se tient au centre, de manière à pouvoir atteindre aisément les différents tambours dont il nuance la frappe avec virtuosité, quitte à effectuer des torsions spectaculaires.

Février 2007, à Mandalay (Myanmar)



**209 – Tambours de l'orchestre hsaing waing (Birman)**

Deux gros tambours *hcan loun pat* et six autres tambours accordés de la même manière que le *pat waing* (voir photo 208) forment la section colotomique (qui assure la base rythmique et modale) de l'orchestre *hsaing waing*.

Février 2007, à Mandalay (Myanmar)

**210; 211; 212 – Tambours d'aisselle à tension variable (Songhaï)**

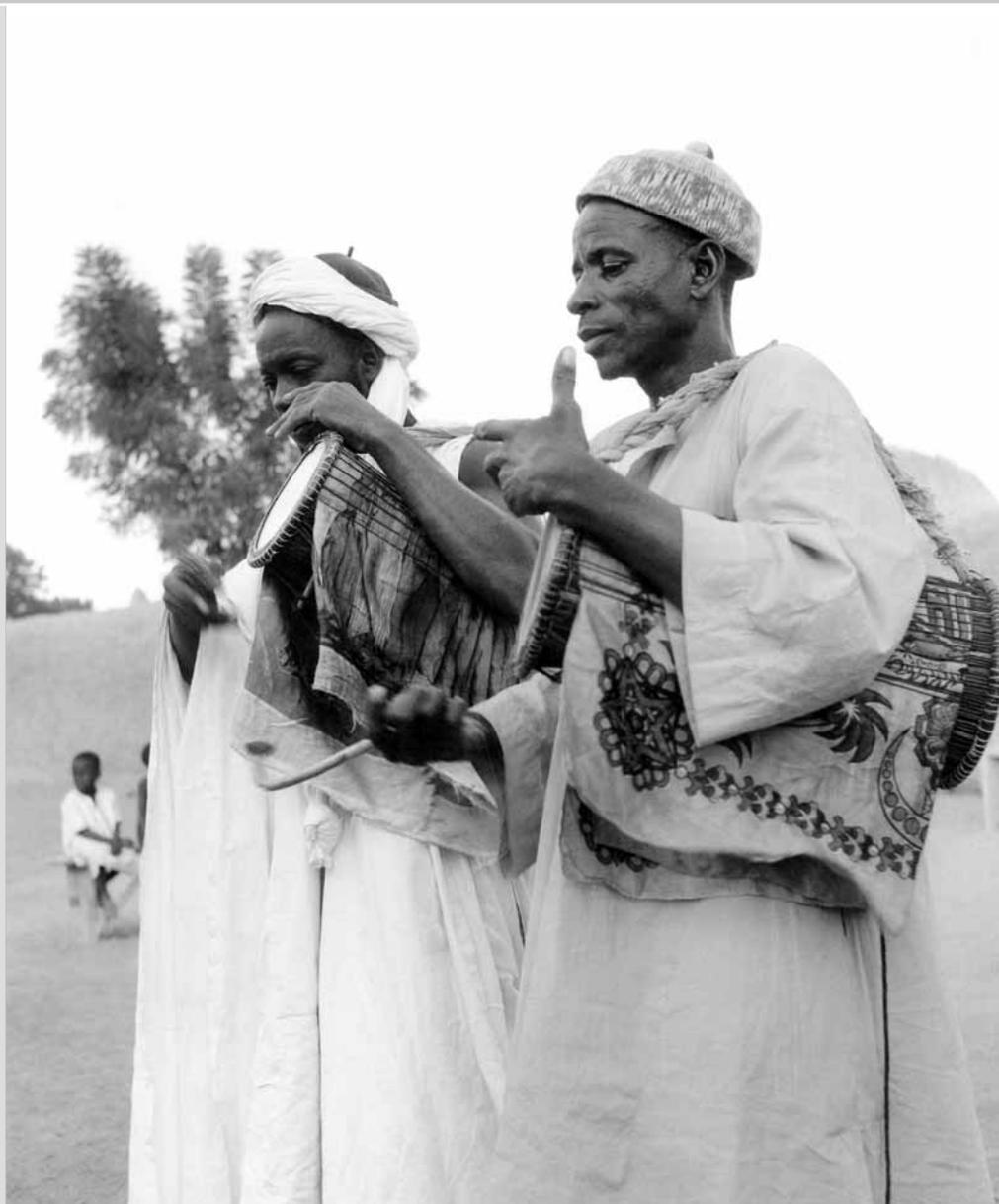
Musique de réjouissance à l'occasion d'un mariage songhaï.

La chanteuse principale alterne avec un chœur de jeunes filles, tandis que les battements de mains de ces mêmes jeunes filles se joignent à l'ensemble de percussions composé de trois tambours d'aisselle *don-don* et d'un tambour cylindrique à deux peaux *kollo* joué par Barkiré Fonda (le maître batteur).

Le tambour d'aisselle à tension variable, qu'on rencontre fréquemment en Afrique de l'Ouest, est constitué par un corps en bois creux en forme de sablier dont les deux extrémités sont recouvertes de peaux maintenues et reliées entre elles par un laçage serré.

En position de jeu, le musicien tient l'instrument sous le bras. Tandis que, d'une main, il frappe une des peaux à l'aide d'une baguette recourbée, il





module le son avec l'autre main et surtout le bras, qui exerce une pression plus ou moins forte sur le laçage solidaire des deux peaux, obtenant ainsi des variations de tension progressives qui font littéralement « parler » et « chanter » l'instrument.

*Février 1961, à Tillabéry (Niger)*



## Instruments à figuration humaine

### 213; 214; 215 – Statues-trompes (Babembé)

*Bi-witi* est une musique qu'on n'entendait, en 1966, qu'exceptionnellement. Depuis, les statues-trompes ont été achetées par un collectionneur américain et, vraisemblablement, n'ont pas été remplacées. Cette cérémonie musicale serait liée au culte des ancêtres et, probablement, au rituel funéraire.

L'orchestre comprend six trompes, dont quatre figurent chacune un personnage : *mampongui-nguembo* (le père), *nsoni-boungou* (la mère), *lémbé-nsoni* (la fille), *mpandi-nsoni* (le fils). Chaque trompe est sculptée dans la masse, la colonne d'air étant à l'intérieur de ce qui représente le corps ; l'embouchure est située dans le dos, entre les deux bras. Les trois premières trompes sont tenues verticalement, la quatrième (*mpandi-nsoni*) horizontalement. Les deux autres trompes sont traversières, en racine de flamboyant sauvage, de tailles différentes, l'une *mpolomono* (la plus grande), l'autre *kinkou*.

Septembre 1966, à Mouyondzi-Village (Congo)



### 216 – Harpe arquée et chant (Isongo)

C'est au soir tombé que Paul Tongabé chante l'histoire d'un crime qui a été commis dans la région.

Il s'accompagne lui-même d'une grande harpe arquée à dix cordes *n'gombi*, dont le corps est surmonté d'une tête humaine sculptée (les yeux sont deux cauris et la chevelure est en fourrure de singe). Il marque le rythme en frappant son pied contre la caisse de résonance de l'instrument.

Avril 1962, à Mbaïki (République centrafricaine)





## Orchestre

### 217; 218 – Orchestre de flûtes, trompes et porte-voix (Toupouri)

*Da Bamwéré* se joue pendant la période qui précède les récoltes.

L'orchestre est composé de :

- quatre *mandan*, flûtes droites à encoche en tige de mil, à quatre trous, jouées par des musiciens qui portent chacun à la cheville droite des sonnaillles métalliques *godgé* (les flûtistes dansent sur place ou en avançant à petits pas, de manière à marquer le rythme avec les sonnaillles de cheville) ;
- deux *oumkara*, trompes droites enalebasse à pavillon globulaire sur lequel est fixé un mirliton (fine membrane obturant une ouverture de la paroi) ;
- deux *matigéon*, grandes trompes droites enalebasse ;
- une *mangari*, trompe droite de taille moyenne, enalebasse ;
- deux *manday*, longs porte-voix tubulaires enalebasse ;
- cinq *koutchachin*, hochets enalebasse tenus de la main droite par les joueurs de *matigéon*, *mangari* et *manday*.

*Avril 1966, à Daoua, près de Fianga (Tchad)*



### 219 – Orchestre de vièles et percussions (Bariba)

Mamma Gâni et son fils Amadou Mamma Gâni chantent les louanges de Dannou (nom du boa sacré incarnant la divinité de la fécondité), tout en jouant chacun d'une vièle monocorde *gogué*.

Ils sont accompagnés par une demi-alebasse retournée contre terre karou, frappée par deux percuteurs souples en éventail, et un tambour à deux peaux *gon*.

Boukakari (nom de la divinité) est la musique réservée aux rituels consacrés à la divinité.

*Décembre 1962, à Parakou (Bénin)*



#### 220 – Orchestre de flûtes obliques et de tambours (Arabe Salamat)

Musique donnée à l'occasion des cérémonies de circoncision par trois joueurs de flûte oblique *chila chila* à quatre trous, accompagnés par un *kouli*, tambour en forme de sablier à une peau lacée, un *bandil*, tambour tronconique à deux peaux lacées, et un *gangua*, tambour cylindrique à deux peaux et timbres. De part et d'autre du tuyau principal en bois, deux pièces en laiton sont fixées à l'aide de deux joints volumineux en cire recouverte de cauris : l'une pour l'embouchure — on remarquera comment elle est tenue entre les lèvres —, l'autre comme pavillon. Les musiciens font partie du groupe Badji Abd El-Krim.

Avril 1966, près de N'Djamena (Tchad)



#### 221 – Orchestre de flûtes droites et de tambours (Barma)

Pour encourager les piroguiers et leur donner de la force. L'orchestre est composé des instruments suivants :

- un *boudougou*, long tambour ouvert en forme de sablier à une peau lacée (chargée de cire au centre de la peau) frappée avec les deux mains ;
- un *gangua*, tambour cylindrique à deux peaux et deux timbres, battu avec une baguette recourbée et une main nue sur la même peau (des sonnailles sont accrochées à la bretelle) ;
- un *bandil*, tambour tronconique à deux peaux lacées, tenu entre les cuisses (une seule peau, avec la cire au centre, est battue avec les deux mains) ;
- deux *baya*, flûtes droites métalliques à embout échancré, l'autre extrémité étant ouverte ou fermée avec la paume de la main (jeu chanté-soufflé, alternant flûte et émission vocale).

Mai 1966, à Massenya (Tchad)



**222 – Orchestre de tambours et xylophones (Mbum)**

Le *Ndaye Gouman* est la musique-danse la plus souvent jouée lors des fêtes et occasions de réjouissance telles que la naissance de jumeaux et le mariage. Deux hommes jouent sur le même *dali*, tambour sur socle à une peau chevillée: l'un tambourine sur la peau de l'instrument tandis que l'autre, accroupi, percute avec une paire de baguettes de bois gol le corps du tambour. Un tambour tronconique à deux peaux *madan* et deux *nzanga*, xylophones portatifs à quatorze lames et résonateurs en calebasse (avec mirlitons) complètent l'ensemble orchestral qui accompagne les chants et danses des femmes.

*Avril 1966, près de Kouban (Cameroun)*



**223; 224; 225 – Orchestre de sakara (Yoruba-Nago)**



Très populaire en pays nago, le *sakara* se donne un peu en toutes occasions. L'orchestre, dirigé ici par Akanssa Sikirou, qui peut jouer aussi bien tout seul que pour accompagner des chants, comprend :

- un tambour en forme de gobelet à une peau *médjo* ;
- un tambour sur cadre circulaire *iya ilu* (la mère, l'instrument conducteur) ;
- un tambour sur cadre circulaire (plus petit) *omélé* ;
- un résonateur hémisphérique en calebasse dont les parois sont percutees par des doigtiers métalliques *igba* ;
- une grosse *sanza* à cinq lames métalliques *aguidigbo* ;
- une vièle monocorde *godié*.





Akanssa Sikirou, le meneur de jeu, fait sonner le tambour sur cadre *iya ilu*. Le musicien tient dans sa main droite une baguette de bois avec laquelle il frappe la membrane du tambour tout en faisant varier par une pression plus ou moins forte de la main gauche la tension de cette membrane. Il obtient ainsi (comme c'est le cas avec le tambour d'aisselle) des sons glissés qui s'apparentent à ceux du langage parlé et qui facilitent la reproduction par l'instrument du dessin musical d'une phrase parlée (procédé de langage instrumental très répandu en Afrique).

Des sonorités qui semblent produites par un racle ou une crécelle proviennent en fait de la calebasse hémisphérique contre laquelle viennent percuter, les uns après les autres et dans une succession rapide, les doigts du musicien munis d'anneaux métalliques.

La vièle monocorde *godie* mêle son chant à celui de la *sanza* dont les sonorités graves se prolongent par le bruissement discret des rondelles métalliques, fixées sur la caisse de résonance.

Janvier 1963, à Sakété (Bénin)



#### 226 – Orchestre de tambours, cloches et hochets (Fon)

Le répertoire des musiques qui se pratiquaient à la cour de l'ancien roi du Dahomey est considérable. Celui-ci avait à son service un grand nombre de musiciens qui exaltaient par leurs chants la puissance de la dynastie, rappelaient les hauts faits des rois défunts et glorifiaient le roi présent. Chaque jour, à Abomey, des concerts avaient lieu devant et autour du palais. L'orchestre qui accompagne ces chants et danses de cour comporte des instruments différents selon le répertoire joué.

Il comprend ici quatre tambours battus avec les mains et d'autres percussions :

- un *houailou*, tambour à une peau chevillée ;
- un *hounvi*, tambour à une peau chevillée ;
- un *sohoun*, tambour plus petit que le précédent ;
- un *hounvi kléhi*, tambour encore plus petit ;
- une *ganssou*, cloche en fer à battant externe ;
- une paire d'*assan*, hochets en vannerie ;
- cinq hochets en calebasse à filets percuteurs *hanhyégo*.

Janvier 1963, à Abomey (Bénin)



**227 – Orchestre de flûtes, tambour et clochettes (Tanéka)**

Goma Kéné chante les louanges des cultivateurs du village, après les labours, tout en faisant tinter deux *gbéssi*, clochettes métalliques. Trois flûtes traversières à trois trous *sahouré* et un *gangandou*, tambour cylindrique à deux peaux et timbre, l'accompagnent.

*Janvier 1963, à Tanéka Koko (Bénin)*



**228 – Orchestre avec trompes (Pila)**

L'orchestre du chef supérieur de Djougou est composé de : six *kandai*, trompes traversières en ivoire ; deux *bini*, gros tambours à une peau (l'un mâle, l'autre femelle) posés en biais sur socle ; un *gangandou*, tambour cylindrique à deux peaux et timbre.

Les musiciens jouent *landon*, pour appeler les villageois à venir se rassembler devant la maison du chef.

*Décembre 1962, à Djougou (Bénin)*



**229 – Ensemble avec chant, flûte et percussion (Peul)**

Exécutée devant le palais de Naba Tigré, chef des Mossi de Tenkodogo, cette musique est jouée par des bergers musiciens peuls.

Le chanteur Mimoly Diao évoque les hauts faits et loue les vertus de Naba Kiba, père de Naba Tigré. Assis à ses côtés, un joueur de flûte traversière *sérendou* et deux percussionnistes l'accompagnent. Les deux *kakol*, résonateurs hémisphériques enalebasse, sont frappés à main nue (un des deux est tenu sur la tranche).

*Mars 1961, à Tenkodogo (Burkina Faso)*



### 230 – Orchestre de cour de Naba Tigré (Mossi)



C'est à Tenkodogo, dans l'enceinte du palais de Naba Tigré, que l'orchestre de musiciens professionnels attachés à sa personne joue et chante la généalogie et les hauts faits des Nabas de Tenkodogo. L'orchestre, disposé en ligne, comprend six grosses timbales *binha*, quatre *gangare* tambours à deux peaux et deux *lounga*, tambours d'aisselle à deux peaux et tension variable. Chaque timbale *binha* est faite d'un gros résonateur sphérique enalebasse, sur l'ouverture duquel est tendue une peau partiel-

lement couverte d'une charge de cire. L'instrument est battu avec les deux mains. Un petit chapeau décoré qui couvre et protège la peau (lorsque l'instrument est au repos) est visible en façade.

Comme souvent en Afrique, les instruments de musique peuvent « parler ». Les langues à tons se prêtent particulièrement bien à ce procédé qui consiste à reproduire le dessin mélodico-rythmique de la phrase parlée. Ici, l'orchestre de tambours, sous la conduite de Bend Naba (au centre), le chef attitré, récite l'histoire des Nabas de Tenkodogo.

*Mars 1961, à Tenkodogo (Burkina Faso)*

**231; 232 – Orchestre *pinn peat* du Wat Rajabo (Khmer)**

Le *vung phleng pinn peat* est le principal orchestre de cour dont l'ancienneté est attestée par les représentations d'instruments de musique sur les bas-reliefs des temples d'Angkor (Angkor Vat notamment). Il accompagne tout aussi bien les danses royales, les spectacles de théâtre masqué ou de théâtre d'ombres que les cérémonies religieuses. Il intervient aussi, comme c'est le cas ici, en concert proprement dit, dans l'enceinte du temple bouddhiste Wat Rajabo. Les instruments qui le composent sont les suivants :

- *sralai*, hautbois en bois dur à six trous et anche quadruple ;
- *roneat ek*, xylophone à vingt et une lames (registre supérieur) ;
- *roneat thung*, xylophone à seize lames (registre inférieur) ;
- *kong vong toch*, jeu circulaire de seize gongs à bosses (registre supérieur) ;
- *kong vong thomm*, jeu circulaire de seize gongs à bosses (registre inférieur) ;



- *roneat dek*, métallophone à vingt et une lames en bronze ;
- *skor thomm*, paire de deux grands tambours à deux peaux, battus avec deux baguettes de bois ;
- *sampho*, tambour à deux peaux, battu avec les mains ;
- *chhing*, paire de cymbalettes.

Les musiciens sont tous de jeunes élèves formés au sein du temple bouddhiste Wat Rajabo, à Siem Reap, par les anciens maîtres rescapés de la période 1975-1979.

*Janvier 2003, à Siem Reap (Cambodge)*



### 233 – Orchestre avec cithares, vièles, tambour et *slek* (Khmer)

47

Au pied du temple de Banteay Srey d'Angkor, un petit orchestre constitué par des handicapés (aveugles ou mutilés) joue des airs du répertoire des musiques de mariage. L'ensemble comprend :

- un *krapeu*, cithare sur pieds à trois cordes (dont un bourdon) grattées avec un plectre en bois (voir photo 102) ;
- un *khimm*, cithare à quatorze cordes doubles ou triples, percütées avec une paire de baguettes à bouts tranchés ;
- deux vièles à deux cordes *tror sau thom* et *tror ou* ;
- une paire de cymbalettes *chhing* ;
- un tambour à une peau *skor arakk* ;
- une feuille *slek*.

La mélodie dominante est jouée en faisant vibrer cette feuille *slek* entre les lèvres.

Janvier 2004, à Angkor (Cambodge)



### 234; 235 – Orchestre de mariage (Khmer)

Les cérémonies du mariage revêtent une grande importance au Cambodge. Jadis elles duraient sept jours et sept nuits, puis elles furent réduites à trois jours et trois nuits, pour n'être plus guère aujourd'hui que d'une nuit et un jour.

Un orchestre, le *vung phleng kar boran*, vraisemblablement le plus populaire et le plus répandu au Cambodge, lui est tout particulièrement dédié.

Les instruments utilisés, sont les suivants :

- un *pey prabauh*, hautbois en bambou à anche double, à huit trous dont un recouvert d'une membrane (mirliton) ;
- deux *tror khmer*, vièles à pique à trois cordes ;
- un *khse diev*, monocorde à résonateur en cale-basse ;
- un *chapey dang veng*, grand luth à deux cordes ;
- deux *skor arakk*, tambours ouverts à une peau ;
- un *chhing*, paire de cymbales.

Les sept musiciens jouent ici sous la conduite du maître Man Mein (qui joue lui-même du *tror khmer*).

Janvier 2004, à Siem Reap (Cambodge)





**236 – Jeux circulaires de gongs et de tambours de l'orchestre hsaing waing (Birman)**



Composé principalement d'instruments à percussion, dont le *pat waing*, jeu circulaire de vingt et un tambours, et le *ky waing*, jeu circulaire à dix-huit gongs en bronze, l'orchestre *hsaing waing* accompagne ici une représentation de danses traditionnelles.

*Février 2007, à Mandalay (Myanmar)*

**237; 238 – Orchestre *sep noi* (Lao)**

*Phralak Phraram* est la version lao du *Ramayana*, la célèbre épopée indienne introduite au Laos au xv<sup>e</sup> siècle, tout comme le *Reamker* est la version khmère du même *Ramayana*.

Le Rama du *Ramayana* est devenu Phraram, Lakshamana s'appelle Phralak, Sita devient Sida, Ravana (le roi ogre de Lanka) s'appelle Thotsakan et Jatayu, le roi-oiseau, se nomme Sadayu.

L'orchestre qui accompagne le spectacle de Phralak Phraram, donné dans l'enceinte de l'ancien palais royal, est du type *sep noi*, composé de :

- deux xylophones à vingt et une lames, l'un *ranat ek*, au registre aigu, tenu par *Onechanh Soudavong*, le musicien-chef d'orchestre, l'autre *ranat thoum*, au registre grave ;
- deux *khong vong*, jeux circulaires de seize gongs ;
- un *khong that*, paire de deux gros tambours à deux peaux battues avec deux bâtons ;
- deux vièles à deux cordes *so i* (à caisse cylindrique) et *so u* (à caisse en noix de coco) ;
- une paire de cymbalettes *xing*.



Thotsakan, le roi *yak* (démon) qui rêve de posséder Sida, l'épouse du bon Phraram, conçoit un plan d'enlèvement de celle-ci. Il demande à son frère Malit de se déguiser en cerf d'or pour attendrir Sida. Lorsque celle-ci verra l'animal, elle ne pourra pas résister au désir de s'approprier celui-ci et demandera à son mari de faire l'impossible pour capturer le cerf...

Les danseurs portent des costumes et des masques hauts en couleurs, correspondant chacun au personnage qu'ils incarnent. Sida, la seule femme, est à visage découvert et porte un casque doré à cimier pointu, caractéristique des danseuses du Cambodge, de Thaïlande et du Laos. La danse classique y est tout un art dont il faut savoir déchiffrer les conventions inaccessibles au non-initié : la flexion du cou, la direction du regard, la tension des chevilles et la position des doigts sont autant de modes d'expression codifiés. L'orchestre *sep noi*, situé à droite de la scène (vue des spectateurs), exécute la musique du ballet *Pralak Phraram* sous la direction de Onechanh Soudavong, le joueur de xylophone *ranat ek*.



Une représentation des musiciens et danseurs figure sur une mosaïque du fameux Wat Xieng Thong de Luang Prabang.

Décembre 2002, à Luang Prabang (République démocratique populaire lao)



## Professionnels, griots

La pratique musicale est le fait de n'importe quel «profane» comme de celui du professionnel le plus aguerri. Le musicien amateur peut être un modeste praticien comme un très grand artiste. Le professionnel peut jouer, selon sa condition ou sa spécialité, des musiques populaires relativement simples ou au contraire des musiques savantes très élaborées ayant nécessité un long apprentissage. Dans certains cas, les musiciens forment une caste particulière (au sein de laquelle ils se marient et transmettent leur savoir à leurs enfants) et sont seuls à détenir l'art et le droit de jouer de certains instruments (griots d'Afrique de l'Ouest). Plusieurs artistes, parmi le grand nombre de musiciens que j'ai rencontrés, écoutés, enregistrés, photographiés et publiés à l'époque (depuis le début des années 60), ont acquis depuis une notoriété mondiale, comme Munir Bachir (photo 248), Rakotozafy (photo 249), Rakoto Frah (photo 250), Sylvestre Randafison (photos 105 et 251), Chaurasia (photo 252), Shiv Kumar Sharma (photo 253), Ram Narayan (photo 254), Kinshi Tsuruta (photos 257 et 258).



### 239 – Abdolvahhab (Iran)

Abdolvahhab jouant de l'oud, luth à onze cordes.

*Mai 1971, à Téhéran (République islamique d'Iran)*



### 240 – Asqar Bahari (Iran)

Asqar Bahari jouant du kamantché, vièle à pique, à quatre cordes.

*Mai 1971, à Téhéran (République islamique d'Iran)*

### 241 – Jalil Shahnaz (Iran)

Jalil Shahnaz jouant du tar, luth à six cordes.

*Mai 1971, à Téhéran (République islamique d'Iran)*





#### 242 - Mounnina (Mauritanie)

Mounnina, célèbre chanteuse mauritanienne, s'accompagne à la harpe *ardin* à dix cordes.

*Mai 1965, à Nouakchott (Mauritanie)*

#### 243 - Ibrahima Gaya (Touareg)

Le *teharden*, luth à trois cordes, est l'apanage du forgeron-griot. Ibrahima Gaya chante ici en s'accompagnant à l'instrument.

Traditionnellement, ces musiciens se produisaient à la cour des chefs, chantant louanges et récits épiques. À présent, l'instrument est utilisé pour accompagner les chants de divertissement : il a donné son nom *teharden* à tout un genre de musique populaire largement répandu dans la région.

Le corps du *teharden* est une pièce de bois en forme de barquette taillée dans la masse. Le manche tubulaire s'insère entre le corps et une peau de chèvre tendue autour de la caisse de résonance. Les trois cordes sont tendues entre la base du manche (dégagée par une ouverture pratiquée sur la peau), un chevalet (deux bâtonnets en X) et des anneaux de cuir qui coulisent (pour tendre plus ou moins les cordes) le long du manche. À l'instar d'autres instruments telle la *kora*, par exemple, chaque corde porte un nom particulier : *harr*, « le lion », pour la basse, *tazri*, « l'hyène », pour l'intermédiaire, et *bag*, « le chacal », pour la troisième.

À l'extrémité du manche, un bruiteur métallique *téfraq*, fait d'une plaque de métal recourbée sur le



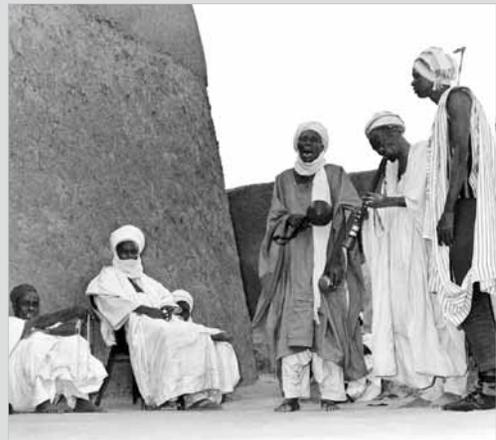
pourtour de laquelle sont disposés des petits anneaux métalliques, prolonge d'un ferraillement spécifique les sonorités des cordes.

*Février 1961, près d'Asongo (Mali)*

#### 244 - Garba Hama et Djibo Hango (Haoussa)

Garba Hama chante en s'accompagnant d'un hochet enalebasse *djanjama*, tandis que Djibo Hango joue de la flûte oblique à quatre trous *sarehoua*. Ces deux griots rendent hommage au chef de canton de Birnin Konni et accompagnent les déclarations d'un jeune Peul qui se vante en haoussa tout en marquant sa soumission au chef.

*Février 1961, à Illela (Nigeria)*





**245 - Ely Ould Meïddah (Mauritanie)**

Ely Ould Meïddah chante et joue de la *tidinit*, luth à trois cordes.

*Juin 1965 à Charat, près de Mederdra (Mauritanie)*



**246 - Makada Garba Danakary (Haoussa)**

Makada Garba Danakary joue en solo du *godie*, vièle monocorde, puis chante les louanges du chef de canton, en s'accompagnant lui-même à l'instrument.

*Février 1961, à Illela (Nigeria)*



#### 247 – Makada Robo et Boussa Baléri (Haoussa-Zarma)

Makada Robo et son fils Boussa Baléri sont des griots haoussa attachés à la personne du Djermakoy (roi zarma).

Dans la cour du palais, en présence du Djermakoy, Makada Robo chante en zarma les louanges de celui-ci tout en battant avec une baguette retournée un tambour à deux peaux et timbre *ganga*, tandis que Boussa Baléri joue de l'*alghaïta*, hautbois conique.

L'anche double de l'*alghaïta* est enfoncée dans la bouche : les lèvres viennent buter contre une rondelle métallique, favorisant ainsi l'herméticité du véritable réservoir d'air que constitue alors la cavité buccale.

*Février 1961, à Dosso (Niger)*



#### 248 – Munir Bachir (Irak)

Par sa technique exceptionnelle, sa justesse d'intonation, son inventivité et sa grande sensibilité, Munir Bachir est devenu le maître incontesté du luth arabe contemporain, forçant le respect et l'admiration des plus grands joueurs d'oud.

*Avril 1971, à Paris (France)*

#### 249 – Rakotozafy (Madagascar)



La plupart des joueurs de *marovany*, la variante « sur caisse » de la *valiha*, continuent de s'inspirer du légendaire virtuose Rakotozafy. Après avoir connu un succès considérable à Madagascar, celui-ci trouva une fin tragique en prison, à Tamatave, après avoir tué involontairement son propre fils, qui n'arrivait pas à suivre le rythme sur son hochet.

*Août 1963, à Antananarivo (Madagascar)*



**250 – Rakoto Frah (Madagascar)**

C'était l'un des artistes les plus connus de Madagascar. Sa popularité était telle que les billets de 1 000 ariary (la monnaie locale) portaient son effigie depuis 1959. Un privilège rare dans une contrée du Sud où les artistes se plaignent du mépris des institutions étatiques. Philibert Rabezoza Rakoto, de son vrai nom, est né au tout début des années 20. Auteur, compositeur et interprète de plus de 800 chansons, il avait toujours mené une double carrière de front. La première l'a souvent ramené à une fonction sociale et nécessaire dans la vie spirituelle des Malgaches (cérémonies rituelles, de circoncision ou de «retournement des morts» notamment). La seconde l'a fait voyager sur une scène internationale, avec des rencontres parfois inattendues (il a joué avec Kassav et Manu Dibango). Maître incontesté de la *sodina* (la flûte en bambou ou en roseau de Madagascar), Rakoto Frah était une figure tutélaire du patrimoine de l'île rouge (Soeuf Elbadawi, *Africultures*).

*Août 1963, près d'Antananarivo (Madagascar)*

**251 – Sylvestre et Rémy Randafison (Madagascar)**

*Valiha* en raphia et flûte oblique à sept trous *sodina* par Sylvestre et Rémy Randafison.

Doué d'un talent exceptionnel, d'un instinct sûr et d'une grande vivacité, Sylvestre Randafison faisait vibrer sa *valiha* avec tellement de finesse, de majesté, de sensibilité et de passion qu'après lui plus jamais la *valiha* ne sera considérée comme un instrument mineur. Ce musicien était un virtuose impressionnant. Il était un des rares musiciens que ses pairs saluaient à l'unanimité comme un artiste doué d'un sens mélodique exceptionnel. Avec son grand frère, Rémy Randafison, qui en jouait aussi, il avait fondé l'ensemble très réputé Ny Antsaly.

*Août 1963, à Antananarivo (Madagascar)*



**252 – Hariprasad Chaurasia (Inde)**

Hariprasad Chaurasia (né en 1938), maître de la flûte traversière *bansuri*, est reconnu comme l'un des principaux interprètes de la musique classique de l'Inde. Il a aussi joué avec des musiciens occidentaux comme John McLaughlin et Jan Garbarek. C'est vraisemblablement le plus grand joueur de flûte *bansuri* vivant. Sa technique de respiration et sa maîtrise de l'instrument de bambou sont particulièrement remarquables.

*Avril 1973, à Lesches (France)*

**253 – Shiv Kumar Sharma et Kashinath Mishra (Inde)**

49

Né en 1938 à Jammu dans l'État du Kashmir, Pandit Shiv Kumar Sharma fut initié dès son plus jeune âge aux *tabla* et au chant par son père. À l'âge de douze ans, il se consacra uniquement à l'étude du *santur*.

Depuis lors, non seulement il a développé un jeu très personnel, subtil et contrasté qui lui ont valu sa réputation en Inde et dans le monde, mais il a apporté à l'instrument des modifications (quatre chevalets ajoutés aux vingt-cinq initiaux et nombre de cordes réduit de cent à quatre-vingt-sept).

On le voit ici en 1970 jouant du *santur* avec l'excellent Kashinath Mishra aux *tabla*. Il est à présent le plus célèbre des joueurs indiens de *santur*.

*Mai 1973, à Lesches (France)*

**254 – Ram Narayan (Inde)**

Ram Narayan est considéré comme le plus grand joueur de *sarangi* et un des plus grands musiciens indiens.

Le *sarangi* est une vièle à trois cordes principales et vingt-sept cordes sympathiques.

Selon Yehudi Menuhin, « par son jeu sublime, le *sarangi* de Ram Narayan perd son archaïsme et converse. Rostropovitch le considère comme l'un des virtuoses mondiaux de l'archet ».

*Mai 1971, à Paris (France)*



**255 – Chandrakant Prasad (Inde)**

20

Chandrakant Prasad, connu aussi sous le nom de Sohan Lal, est l'actuel dépositaire de la tradition musicale d'une *gharana* (école familiale) établie au moins depuis 1845 à Bénarès (Varanasi est le nom officiel de la ville). Né en décembre 1964 dans une famille de musiciens très réputés pour le jeu du *shehnai* (hautbois), Chandrakant Prasad joue aussi bien du *shehnai* que du *bansuri* (flûte traversière).

C'est avec Babulalji, en 1845, que se forge un jeu spécifique du *shehnai*, qui intègre des éléments spécifiques de musique populaire du district de Banaur (Varanasi). Dès 1870, ce style est transmis à son fils, Buddhulalji, qui le lègue à son tour à ses deux fils, Nandlalji et Mahadev Prasad. Ceux-ci, grâce à l'enseignement qu'ils tiennent du grand chanteur Bade Ramdasji, infléchissent le jeu du *shehnai* dans le sens du style vocal. Dès 1920, grande est la réputation de Nandlalji, qui parcourt le pays à la demande des principales cours du royaume et est invité à se produire en Europe (il décline l'offre pour des raisons familiales, alors que, plus tard, un autre joueur de *shehnai* de Bénarès, Bismillah Khan, ira en Europe et connaîtra le succès que l'on sait). Son fils, Kannhailalji, transmettra à nouveau son savoir à son propre fils, Chandrakant Prasad. Dès l'âge de douze ans, Chandrakant Prasad donne un concert en solo puis est remarqué, notamment en 1980, par Ravi Shankar, le célèbre sitariste. Il joue en de nombreuses occasions, aussi bien du *shehnai* que de la flûte traversière *bansuri*, et mène parallèlement son activité d'enseignement auprès des cadets de la famille, mais aussi auprès de disciples de toutes origines. On reconnaît le style de Chandrakant Prasad, dit Sohan Lal, à sa touche populaire traditionnelle et à la façon délicate dont il traite le jeu instrumental (ici, la flûte *bansuri*) à la manière du chant.

Le *bansuri* est une flûte traversière en bambou à six trous. Bien qu'un des plus anciens instruments de l'Inde, la flûte, si chère à Khrishna, est restée longtemps dans le domaine populaire et ne s'est mise que depuis relativement peu de temps au service de la musique classique de l'Inde du Nord, notamment sous l'impulsion de Pannalal Gosh.

Mars 2000, à Bénarès/Varanasi (Inde)

**256 – Amar Nath Mishra (Inde)**

36

Le sitariste Amar Nath Mishra fait partie d'une *gharana* de grands musiciens de Bénarès. Son grand-père, Munshi Ramji, était un fameux joueur de *sarangi* (instrument à archet), tout comme son père, Bhawani Prasad Mishra. Nageshwar Prasad Mishra, dit Panchoo Maharaj, oncle d'Amar Nath Mishra, était un célèbre joueur de *tabla* de la *gharana* de Bénarès.

Né en 1943 à Kabir Chaura (Bénarès), Amar Nath Mishra, apprit dès son enfance à jouer du *sarangi*, vièle à trois ou quatre cordes principales et de nombreuses cordes, très utilisée dans l'accompagnement vocal, et du *tabla*.

Puis, fasciné par le jeu de Ravi Shankar et de Vilayat Khan, il décida de se consacrer entièrement au *sitar*. Il eut alors comme *guru* (maître) le grand chanteur et sitariste de l'époque, Srichand Mishra.

Considéré comme un des tout premiers représentants actuels de la *gharana* de Bénarès, Amar Nath Mishra a reçu les plus hautes distinctions dans le domaine musical (Premier de All India Competition,



organisée par la Prayag Sangeet Samiti, master de musique, docteur en musique de la Hindu University de Bénarès, etc).

Mars 2000, à Bénarès/Varanasi (Inde)

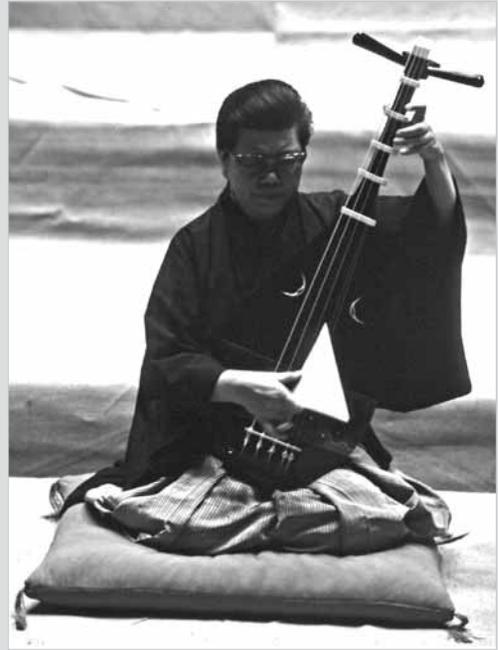
### 257; 258 – Kinshi Tsuruta (Japon)



Kinshi Tsuruta est une célèbre chanteuse et joueuse de luth à quatre cordes *satsuma-biwa*.

Comme l'indique Akira Tamba, Kinshi Tsuruta est une des interprètes les plus représentatives du *satsuma-biwa*, dont elle a contribué à enrichir la technique en introduisant le trémolo des cordes et le glissement du plectre sur la longueur des cordes (*hachinoji*, mouvement du plectre décrivant le chiffre 8).

Octobre 1973, à Paris (France)



CHAPITRE 3

# ETHNOMUSICOLOGIE





# Ethnomusicologie

■ L'ETHNOMUSICOLOGIE est la science qui s'applique à l'étude des musiques du monde entier, qu'elles soient populaires ou savantes, profanes ou sacrées, dans une perspective et par des méthodes issues principalement de sciences humaines comme l'anthropologie, l'ethnographie, l'ethnologie, la linguistique, la psychologie, la sociologie, l'archéologie et, sur un autre plan, l'acoustique et la physiologie.

En réalité, l'ethnomusicologie a limité son domaine d'exploration aux musiques de tradition orale (même si certaines d'entre elles connaissent un système de notation accessoire ou complémentaire comme en Asie), excluant ainsi la musique écrite occidentale dont la discipline d'étude analytique, descriptive et historique se nomme musicologie.

Il est intéressant de noter, à cet égard, que le terme d'ethnomusicologie, plus restrictif que celui de musicologie, s'applique en réalité à un champ d'étude beaucoup plus vaste et universel que celui traité traditionnellement par la musicologie occidentale. L'inadéquation de la terminologie est révélatrice d'un ethnocentrisme latent : la musicologie conventionnelle est avant tout théorie occidentale de la musique, analyse de la musique écrite, biographie des compositeurs et ne connaît pratiquement que son seul univers (occidental), alors que l'ethnomusicologie s'ouvre à l'étude du phénomène musical dans le monde, de son histoire, de ses innombrables fonctions, formes, styles et modes d'expression.

On peut considérer que l'ethnomusicologie se subdivise en trois grands ordres de recherche ou, si l'on préfère, pose trois questions principales : comment accéder aux musiques de tradition orale ? Comment aborder leur approche, les écouter, les étudier ? Quels enseignements d'ordre universel tirer de leur étude ?

## Histoire de l'ethnomusicologie

### ORIGINE ET COMPOSANTES HISTORIQUES

C'est par un ensemble de mouvements contradictoires, prenant appui sur certains courants philosophiques, sociaux, politiques, scientifiques et esthétiques que, peu à peu, s'est ébauché ce qui devait aboutir à l'ethnomusicologie contemporaine.

Chez certains, l'attitude idéaliste de réaction contre la société civilisée occidentale allait jusqu'à l'apologie naïve du «sauvage» tel que le prônent Jean-Jacques Rousseau ou Daniel Defoe dans son *Robinson Crusoe* : on sait bien cependant que le sauvage tel qu'on l'imaginait alors n'existe pas et que la société la plus simple en apparence n'en reste pas moins régie par des règles précises et un savoir qui lui est propre. Chez d'autres, à l'opposé du courant naturaliste et universaliste des paisibles amateurs de musique primitive ou populaire, un mouvement d'une autre nature se développa, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, prenant appui sur un thème moins anodin : l'affirmation des valeurs régionales et nationales. Dans le foisonnement des bouleversements sociaux et politiques que connut l'Europe à cette époque, défense et illustration du folklore musical contribuaient à raffermir le sentiment régional et national. Enfin, l'aventure coloniale fut l'occasion pour de nombreux Européens de prendre contact sur place ou en Europe même (expositions universelles et coloniales) avec les musiques extra-européennes, ainsi qu'en Amérique avec la musique des Amérindiens. Un grand nombre d'instruments de musique d'Afrique, d'Amérique, d'Asie et d'Océanie furent rapportés en Europe. Des descriptions de scènes musicales assorties parfois de notations

musicales simplifiées, furent recueillies. Il s'agissait de sauvegarder, étudier et mettre en valeur les traditions musicales populaires européennes (musiques *folkloriques*) et, plus tard, les musiques extra-européennes (musiques *exotiques*). Il en résulta, outre un courant de sympathie fort louable à l'égard de manifestations musicales généralement méconnues et méprisées, un certain nombre de maladresses dont les conséquences devaient nuire finalement aux musiques en question.

C'est ainsi que l'usage systématique de la notation musicale savante pour relever, fixer par écrit, puis faire revivre les airs populaires traditionnels ne donnait bien souvent qu'une image simplifiée et inconsciemment déformée de la réalité musicale vivante. L'excès de zèle allait même jusqu'à harmoniser les chants populaires, c'est-à-dire à les associer à un système consubstantiel à la musique savante, alors que celui-ci est totalement étranger à la chanson populaire de tradition orale.

Dans le même esprit ethnocentrique qui conduit à analyser des phénomènes culturels extérieurs ou étrangers à travers le prisme de sa propre culture (considérée qui plus est comme universelle !), sans prendre conscience que les méthodes d'approche et les critères de référence sont subjectifs, on n'hésita pas à confondre dans une même catégorie les musiques *folkloriques* et les musiques *exotiques*, parmi lesquelles des musiques savantes qui, comme en Inde, par exemple, sont l'aboutissement de siècles de civilisation, se réfèrent à des systèmes musicaux extrêmement complexes et atteignent les plus hauts sommets de la sophistication.

Les compositeurs occidentaux (de musique savante écrite) avaient puisé depuis longtemps aux sources des musiques populaires de tradition orale, comme l'attestent les mouvements des très célèbres suites ou *Partitas* de Jean-Sébastien Bach (allemande, courante, sarabande, gigue, passe-pied, etc.), mais c'est surtout à partir du XIX<sup>e</sup> siècle que la musique savante occidentale fut profondément marquée par l'inspiration populaire : Chopin, Liszt, Albéniz, Grieg, Dvorák. En Russie, Glinka (1804-1857), avant même le groupe des Cinq (Rimski-Korsakov, Cui, Balakirev, Borodine et Moussorgski), annonçait vouloir « unir par les liens légitimes du mariage du chant populaire russe et la bonne vieille fugue d'Occident ».

À la fin de ce même siècle, de nombreux compositeurs, notamment en France (Charles Bordes, Vincent d'Indy, Joseph Canteloube, Déodat de Séverac, Louis Bourgault-Ducoudray, Maurice Emmanuel, Julien Tiersot) s'attachèrent à faire revivre la mélodie populaire à travers leurs œuvres.

Puis vinrent Debussy, Ravel, Bartók, Gershwin et Stravinski, qui, contrairement à leurs prédécesseurs (qui soumettaient généralement l'originalité propre de leurs modèles aux standards de la tonalité et de l'harmonie), cherchèrent à saisir globalement ce qui faisait le génie des musiques de tradition orale (la configuration modale, la singularité rythmique, l'univers spécifique des timbres) pour le transposer et se l'approprier, le fusionner et l'adapter à l'œuvre écrite ou à l'orchestre symphonique.

Le surréalisme, le cubisme, l'art nègre, contribuèrent à attirer l'attention sur ce qu'on appelait les arts primitifs ou *sauvages*, découverts ou redécouverts par de grands noms de la pensée et de l'art occidental qui faisaient ainsi figurer sculptures africaines ou océaniques aux côtés des plus grands chefs-d'œuvre de l'art. Il est vrai que les arts plastiques étaient bien plus concernés (pour toutes sortes de raisons) par ces mouvements que la musique, à laquelle on ne pouvait d'ailleurs pas accéder aussi facilement.

L'essor des sciences humaines et particulièrement de la psychanalyse, de l'ethnographie, de l'anthropologie, de la linguistique, de l'archéologie, le déve-

loppement des moyens de communication et des techniques d'enregistrement et de reproduction audiovisuelle, la facilité des voyages dans le monde entier offrirent les conditions méthodologiques et matérielles éminemment favorables aux recherches et au développement de l'ethnomusicologie. L'invention du terme « ethnomusicologie » attribuée à André Schaeffner ou Jaap Kunst, selon les uns ou les autres, se situe en tout état de cause dans les années 1950. Celui-ci fut adopté en Amérique en 1956 au cours d'un congrès international d'anthropologie à Philadelphie.

### Théories et écoles

Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, quelques précurseurs marquèrent leur intérêt pour les musiques « exotiques », comme Joseph-Marie Amiot, missionnaire à Pékin, qui publia en 1776 *Mémoire de la musique des Chinois tant anciens que modernes*, ouvrage remarquable pour l'époque, élaboré à partir d'observations, d'écoute et de relevés sur le terrain. Le grand humaniste William Jones offrit en 1793 un *Music of India*, qui était aussi le fruit de son séjour sur le terrain, puis, en 1799, *The music of Hindostan*, qui fut ensuite traduit en allemand en 1801 et dédié à Joseph Haydn. Beethoven a lu ce livre qu'il a qualifié d'extrêmement intéressant sur le plan philosophique mais dont il n'envisageait pas qu'il pût avoir une incidence directe sur son œuvre (!). Un peu plus tard, Guillaume Villoteau, le musicien qui avait pris part, aux côtés de Bonaparte, à l'expédition d'Égypte (1798-1801), relate ses découvertes sur la musique antique et moderne des Égyptiens.

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle sonne le vrai départ de l'ethnomusicologie avec les travaux du philologue et mathématicien anglais Alexander John Ellis qui, dès 1884, publie *On the musical scales of various nations* et établit un système de mesure des intervalles très précis (au centième de demi-ton : le *cent*) toujours en usage aujourd'hui pour appréhender les échelles et les modes musicaux.

L'invention de l'enregistrement sonore en 1877 est une donnée majeure pour l'accès, l'écoute et l'étude des musiques de tradition orale, surtout lorsqu'elles sont lointaines.

En 1889, l'anthropologue J. W. Fewkes effectue les premiers enregistrements sonores chez les Amérindiens Zuni et Passamaquody (qui seront analysés par B. I. Gilman), tandis qu'en France, quelques années plus tard, Hubert Pernot réalise des enregistrements sur cylindre en Crète (1898), le docteur Azoulay à Paris, à l'occasion de l'Exposition universelle (1900), suivis par d'autres en Europe, en Amérique et dans le reste du monde.

En Allemagne, plusieurs chercheurs vont contribuer à l'essor de l'ethnomusicologie naissante : Carl Stumpf, Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel, Curt Sachs forment ce qu'il est convenu d'appeler l'école de Berlin. Ils appuient leurs travaux essentiellement sur l'analyse d'enregistrements réalisés par d'autres et regroupés dans un premier temps à l'Institut de psychologie de Berlin, endroit révélateur de l'angle d'approche de la nouvelle discipline intitulée *Vergleichende musikwissenschaft*, musicologie comparée. Hornbostel établit avec Curt Sachs la première grande classification de tous les instruments connus dans le monde, posant ainsi les fondements de l'une des branches de l'ethnomusicologie, l'organologie, qui répartit aujourd'hui les instruments entre idiophones, membranophones, cordophones et aérophones. L'approche comparative permettait d'étudier la diffusion des instruments et des caractéristiques musicales dans le monde en vue notamment de formuler des théories évolutionnistes. Dans le sillage de cette école, des chercheurs tels que Walter Wiora, Marius Schneider, Hans Hickmann apportèrent d'intéressantes contributions sans oublier le Hollandais Jaap Kunst (le premier à user du terme « ethnomusicologie » dans une publication) dont le travail de terrain, les écrits, notamment sur les musiques indonésiennes, et la méthode d'approche par la participation au jeu instrumental font référence.

En France, André Schaeffner crée en 1929 le futur département d'ethnomusicologie du Musée de l'homme, en 1932 Philippe Stern, la section musicale du musée Guimet (Asie), en 1944 Claudie Marcel-Dubois, le département musical du Musée des arts et traditions populaires.

Diverses missions sur le terrain en Afrique, en Asie viennent enrichir les collections de phonogrammes. Aux côtés d'André Schaeffner, dont l'ouvrage *Origine des instruments de musique* constitue une approche complémentaire et originale du *Geist und Werden der Musikinstrument* de Curt Sachs, plusieurs chercheurs tels que Gilbert Rouget (Afrique de l'Ouest), Alain Daniélou (Inde), Herbert Pepper (Afrique centrale), Claudie Marcel-Dubois (domaine francophone), Trâm Van Khê (Asie) figurent parmi les premiers défricheurs de l'ethnomusicologie française. À présent, plus de cent vingt spécialistes, parmi lesquels, pour n'en citer que quelques-uns, Hugo Zemp (Afrique de l'Ouest, Océanie), Simha Arom (Afrique centrale), Philippe Bruguère (Inde), Bernard Lortat-Jacob (Europe), Trâm Quang Hải (Asie et chant diphonique), Laurent Aubert (ethnomusicologie, Inde), Jean During (Asie centrale), Pierre Bois (enregistrements et publications), Catherine Basset, Dana Rappoport (Indonésie), Lucie Rault, François Picard (Chine), Mireille Helffer (Tibet), Pribislav Pitoëff (Afghanistan), Schéhérazade Hassan, Christian Poché (monde arabe), Madeleine Leclair (Bénin), font partie de la Société française d'ethnomusicologie.

En Europe centrale, Béla Bartók et Constantin Brailoiu ont été des précurseurs remarquables.

3 700 mélodies hongroises, 3 500 roumaines, 3 223 slovaques, 89 turques, 65 arabes et plus de 200 serbo-croates, ukrainiennes et bulgares ont été transcrites par Béla Bartók. Zoltán Kodály en Hongrie et bien d'autres en Europe centrale ont œuvré, avec plus ou moins de bonheur, à la collecte, à l'étude et à l'essor du folklore musical.

Constantin Brailoiu crée les Archives roumaines de folklore en 1929, les Archives internationales de musique populaire à Genève en 1944, puis continue ses recherches à Paris de 1948 jusqu'à sa mort, en 1958. Homme d'une érudition exceptionnelle, son œuvre constitue, de l'avis de Gilbert Rouget « un ensemble qui, par sa qualité, son ampleur et sa variété, n'a guère d'équivalent dans l'histoire de l'ethnomusicologie ». L'œuvre de Brailoiu a grandement influencé la recherche ethnomusicologique française, mais son audience internationale n'est

pas ce qu'elle mérite d'être. (Ses écrits, réunis en France par Gilbert Rouget en 1973, n'ont été traduits en anglais qu'en 1984, en même temps que paraissait en Suisse la réédition bilingue de sa *Collection universelle des musiques populaires* enregistrées, établie dans les années 50.)

Aux États-Unis, Frances Densmore enregistre pendant cinquante ans, dès 1904, transcrit et décrit la musique de treize tribus indiennes, en cherchant à mettre en valeur ce qui fait la spécificité de chacune d'elles. Elle relève également de nombreuses informations ethnographiques. George Herzog compare dans son *Musical styles of North America* le style de deux cultures musicales indiennes, celle des Pima et celle des Papago (1928). Comme le souligne J.-J. Nattiez, «l'apport d'Herzog à l'ethnomusicologie est tout à fait fondamental, car il en a orienté le développement par quatre préoccupations principales : la description stylistique, le lien entre linguistique et ethnomusicologie, l'activité critique et le développement des typologies». Bruno Nettl, qui, dans la même ligne qu'Herzog, publie *North American Indian musical styles* (1954), a produit une abondante littérature sur le sujet. Mantle Hood, disciple de Jaap Kunst, était convaincu de la nécessité de participer activement au jeu de la musique qu'on étudie. Charles Seeger (1886-1979) a étudié tout particulièrement les problèmes de transcription et Alan Merriam insiste sur la nécessité d'aborder l'étude d'une musique dans son contexte culturel propre, thèse qu'il développe dans *Anthropology of music* (1964). John Avery Lomax (1867-1948), un des principaux créateurs du mouvement folkloriste américain, effectua dans les années 1928-1943, un travail de collecte considérable : 10 000 enregistrements (déposés à la Library of Congress), 30 000 pages de transcriptions et d'écrits sur la musique américaine. Son fils, Alan Lomax (1915-2002), qui longtemps travailla avec son père, réalisa lui-même un grand nombre d'enregistrements, non seulement en Amérique mais dans le monde entier. Il établit, par ailleurs, un système ambitieux de classification dans lequel il vise des objectifs comparatifs et universels en divisant le monde en six grandes régions et cinquante-six aires

culturelles représentées par deux cent trente-trois cultures spécifiques.

John Blacking (1928-1990), qui étudia de façon intensive la vie musicale des Venda d'Afrique du Sud, joua un rôle déterminant dans l'enseignement de l'ethnomusicologie au Royaume-Uni (création d'un département d'ethnomusicologie très réputé à Queens University) et son livre, *How musical is man*, qui apportait un sang nouveau à la discipline, eut un grand retentissement. Hugh Tracey (1902-1977), avec qui John Blacking travailla pendant quinze ans en Afrique du Sud, avait créé en 1954 l'International Library of African Music qui regroupe un nombre considérable de documents et d'enregistrements de musique africaine réalisés pour la plupart par H. Tracey lui-même. La célèbre collection de disques Music of Africa Series révèle une partie d'entre eux. Klaus P. Wachsmann (1907-1984), pionnier de l'ethnomusicologie africaine, enseigna aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Allemagne, réalisa pendant vingt ans de nombreux enregistrements en Ouganda et réunit une collection exceptionnelle d'instruments de musique à Kampala, où il créa un musée exemplaire. J. H. Kwabena Nketia (né au Ghana en 1921) est le premier ethnomusicologue africain de renom : après avoir enseigné dans plusieurs universités américaines et publié nombre d'ouvrages notamment sur les questions rythmiques, il dirige l'International Center for African Music and Dance à Accra (Ghana).

Tous ces pionniers, dont la présente liste n'est d'ailleurs pas exhaustive, ont, par leurs enseignements universitaires, leurs travaux, leurs publications, transmis le relais aux nouvelles générations dont l'approche de l'ethnomusicologie est sans cesse renouvelée et revivifiée.

## ACCÈS AUX SOURCES MUSICALES

Accéder aux différentes manifestations musicales de tradition orale, passées et présentes, n'est pas toujours chose aisée. Lorsqu'on sait l'étendue historique et géographique du domaine prospecté par l'ethnomusicologie, on imagine les difficultés parfois insurmontables à appréhender directement (dans le cas des musiques toujours vivantes) et indirectement (dans celui des musiques mortes) tous ces témoignages de l'oralité. Pour ceux qui n'ont pas la chance d'être sur le terrain et d'assister à telle ou telle action musicale sur le vif, il reste diverses possibilités d'accéder indirectement, mais toujours partiellement, aussi bien aux musiques à présent disparues qu'à celles toujours bien vivantes mais lointaines ou difficilement abordables. La documentation disponible peut comprendre alors des éléments très variables en qualité, en quantité : des descriptions d'instruments de musique ou de scènes musicales, des représentations iconographiques, des instruments de musique (dont certains peuvent remonter jusqu'à la préhistoire), des transcriptions musicales, des photographies et, dans le meilleur des cas, des enregistrements sonores et des films.

### Le contact direct

Grâce à l'essor considérable que le transport aérien a connu depuis quelques décennies, il est possible, à présent, d'aller rapidement d'un point à l'autre du globe et donc d'élargir le champ d'observation des musiques de tradition orale. De même, les musiciens du monde entier peuvent se déplacer, et se produire dans toutes sortes de lieux, hors de leurs villages.

En réalité, malgré ces facilités apparentes, d'autres étapes restent à franchir, délicates parfois même inabordable. Obstacles politiques (interdiction d'aller dans certains pays ou certaines régions, guerres ou trop grande insécurité) ou matériels (déplacements locaux aléatoires : routes impraticables, vols domestiques inexistantes). Les conditions de vie pas toujours supportables (climat, nourriture, maladies) s'ajoutent aux obstacles psychologiques, raciaux, sociaux et religieux qui

surgissent inévitablement lorsqu'un étranger veut pénétrer dans un univers traditionnel qui n'est pas le sien. Quand toutes ces barrières sont franchies, il faut alors que l'ethnomusicologue ait la chance de se trouver au moment convenable là où se tient la manifestation musicale. En général, il est exclu de provoquer artificiellement celle-ci (sauf dans certains cas où l'argent permet d'obtenir une mauvaise comédie musicale pour touristes), tant sont associés musique et rythme de vie traditionnelle : on ne joue pas n'importe quelle musique n'importe où et n'importe quand (certaines cérémonies d'initiation, au cours desquelles la musique est très présente, n'ont lieu que tous les vingt ans). D'une manière générale, plus le contact direct est aisé avec ces musiques, plus celles-ci risquent de n'être point tout à fait traditionnelles. Transformées hors de leur contexte d'origine au contact des musiques urbaines, elles-mêmes modelées à l'aune des musiques internationales, elles se multiplient aux abords des villes et même dans les villages, alors que régressent les musiques véritablement traditionnelles. Ainsi, rechercher le contact direct sur le terrain avec les vraies musiques traditionnelles requiert souvent du courage, de la persévérance, du tact et surtout du temps. Cette présence *in situ* offre l'immense avantage de permettre à l'ethnomusicologue de se familiariser avec la société, l'environnement dans lesquels la musique se situe et de saisir les manifestations musicales dans leur authenticité spatiale et temporelle. En revanche, elle n'est pas suffisante pour analyser (donc réécouter plusieurs fois), comparer, bref, étudier sous différents angles l'enregistrement sonore, ou mieux audiovisuel, de cette même musique

### Notation musicale et tradition orale

Avant l'invention du magnétophone (et plus précisément avant l'existence du matériel portatif d'enregistrement), nombreux furent ceux qui firent usage de la notation musicale écrite occidentale pour établir un relevé des musiques folkloriques européennes et même des musiques extra-européennes. Les chants et airs populaires occidentaux en bénéficièrent sans trop de dommages : un nombre

considérable de mélodies populaires furent ainsi recueillies, notamment par Béla Bartók en Europe ou John Avery Lomax aux États-Unis.

En revanche, les notations de musique extra-européennes sont beaucoup plus critiquables : le système utilisé (la notation musicale occidentale) n'est absolument pas universel et se révèle souvent inadapté à rendre compte véritablement de la réalité des musiques extra-européennes. Des valeurs telles que l'intonation spécifique, les nuances d'ornementation, les fluctuations subtiles de hauteur sonore, la physionomie des timbres, les inflexions rythmiques, toutes primordiales au regard des musiques de tradition orale, ne peuvent pas être retenues par le mode de notation classique.

En voulant ainsi fixer, diffuser et peut-être même inconsciemment « anoblir » par l'écrit les musiques de tradition orale, on figea souvent celles-ci en des mélodies et des rythmes indigents, dénués de tout ce qui faisait la spécificité et l'intérêt des modèles originaux.

Ce qui peut être conçu, transmis et perçu sans autre intermédiaire que la musique elle-même n'est pas forcément traduisible en termes d'écriture. L'habitude occidentale de confondre musique savante, ou musique tout court, et notation musicale résulte en réalité d'un fait exceptionnel dans l'histoire universelle de la musique : le rôle déterminant de l'écriture en tant que moyen d'élaboration et d'accomplissement de l'œuvre musicale.

### Enregistrement sonore et audiovisuel

La naissance des premières techniques d'enregistrement sonore en 1877 constitua l'étape décisive vers ce qui devait permettre de fixer et de reproduire avec une fidélité presque parfaite toute manifestation musicale. Cependant, il fallut plus d'un demi-siècle avant que ces techniques fussent suffisamment au point pour servir d'une manière appréciable l'étude des musiques de tradition orale. Avant l'avènement du magnétophone portatif, de plus en plus léger avec le fameux Nagra III puis IV, le DAT (cassette audionumérique) ou le MD (minidisque), le matériel de prise de son était lourd, coûteux, fragile, de manipulation délicate, les enregis-

trements de courte durée et d'une fidélité très relative : les témoignages de cette époque n'en sont pas moins précieux et irremplaçables. À partir des années 60, portabilité et avancée technique aidant, les enregistrements se multiplièrent sur une grande échelle : outre les campagnes de collectage menées systématiquement par certains établissements (musées, centres de recherche, organismes de radiotélévision, etc.), nombre de voyageurs de toutes sortes ont réalisé films et enregistrements sonores tout autour de la planète. Bien sûr, ces documents sont d'intérêt inégal sur différents plans (qualité sonore ou de l'image, choix artistiques, documentation écrite complémentaire). Il en est de même pour les publications phonographiques (disques vinyle, disques compacts) ou audiovisuelles (vidéos, DVD). Certaines collections sont particulièrement remarquables, par la richesse de leur catalogue et la qualité des enregistrements et des livrets d'accompagnement.

### Les instruments de musique, les écrits et l'iconographie

Les plus anciens témoignages qui nous sont parvenus sur l'activité musicale des hommes datent de la préhistoire : instrument de musique (rhombe) ou représentations de scènes musicales de l'art rupestre (arc musical). Les fouilles archéologiques ont mis au jour de nombreux instruments de musique en usage dans l'Antiquité. Les musées et les collections privées détiennent une quantité considérable d'instruments recueillis dans différentes régions du monde. Bien qu'inanimés, puisqu'ils ne sont plus entre les mains de ceux qui savaient les faire sonner, ces instruments de musique apportent de précieuses indications sur l'histoire de la musique, l'évolution des techniques et parfois même sur la musique elle-même (par exemple, sur les échelles musicales pour les instruments à hauteurs fixes tels les lithophones).

D'importants écrits nous sont parvenus sur les théories savantes de la musique en Grèce antique, en Inde, en Chine, en Perse : ils nous renseignent très précisément sur la conception théorique de la musique dans plusieurs civilisations, mais ne nous

permettent pas d'imaginer sérieusement quelles formes prenaient véritablement les musiques telles qu'elles étaient jouées. Dans le passé, la théorie musicale a souvent été un art en soi, étroitement lié aux sciences, à la philosophie et à la religion, détaché des réalités de la musique vivante.

Les descriptions de scènes musicales abondent dans la littérature, mais, là encore, elles ne donnent, tout comme les représentations iconographiques, que peu de données concrètes sur la musique elle-même, tant il est vrai qu'en l'occurrence seule la transmission orale livre le vrai message.

## MÉTHODOLOGIE

---

Un des enseignements fondamentaux de l'ethnomusicologie est que toute musique, quel que soit son degré véritable ou apparent d'élaboration, a sa propre cohérence (organisée un peu comme une langue ou un système social) et un fonctionnement qui lui est propre même s'il se réfère à certains « universaux ».

Comme on l'a mentionné déjà, certaines civilisations musicales (en Asie, par exemple) formulent une théorie qui leur est propre, mais qui souvent n'expose qu'incomplètement, artificiellement, voire faussement, les règles véritables d'organisation du langage musical auquel elle prétend se rapporter. Les théories musicales ont presque toujours été, jusqu'à présent, des systèmes indépendants, se développant pour eux-mêmes à partir de certaines données scientifiques, religieuses, philosophiques ou poétiques, en dehors des réalités profondes de la musique vivante. De nombreuses autres sociétés n'ont d'ailleurs jamais formulé de véritable théorie s'appliquant à leur musique, d'autant que, dans bien des cas (en Afrique, par exemple), le mot correspondant à « musique » n'existe même pas en tant que tel.

À partir de cette conviction que toute musique savante ou populaire, associée ou pas à un système théorique formulé, représente un ensemble cohérent ordonné par des règles précises, l'ethnomusicologue se propose d'avancer dans la compréhension du fonctionnement de la musique qu'il étudie, quelle qu'elle soit. Il voudrait être le vrai théoricien des musiques sans théorie et celui des musiques dont la théorie existe déjà en tant que système indépendant.

### La musique en situation

Avant que d'analyser et de saisir la structure et le fonctionnement d'une langue, on cherche en général à pouvoir comprendre celle-ci et à la parler. Pour y arriver, il suffit de vivre un certain temps auprès de ceux qui la parlent déjà : c'est ainsi que les enfants apprennent leur langue maternelle avant d'étudier éventuellement la grammaire, la syntaxe

et, à plus forte raison, l'orthographe. De même, pour être en mesure de « comprendre » une musique, il faut la côtoyer pendant un certain temps, être habitué à l'entendre, y participer d'une façon ou d'une autre. Contrairement à la langue, qui signifie et permet d'exprimer des idées, de poser des questions, de naviguer dans le rationnel, de communiquer des informations qui sont reçues avec précision, la musique est foncièrement secrète, sensuelle et irrationnelle dans ses effets (en dehors des cas particuliers où elle est utilisée pour signifier : appels de chasse, sonneries militaires, langage tambouriné). Dans une même société, une même unité culturelle, chacun perçoit la musique à sa manière, selon sa propre sensibilité. La participation à une même manifestation musicale peut revêtir diverses formes : certains chantent, d'autres jouent d'un instrument, dansent ou écoutent.

Le plus souvent, chaque type de musique ne peut et ne doit se manifester qu'à l'occasion de l'événement et de la circonstance (naissance de jumeaux, funérailles, moissons) auxquels il est lié. Parfois même, la saison, le jour, voire l'heure (*raga* du soir en Inde) requièrent une sorte de musique bien déterminée. Des fonctions précises peuvent être assignées à la musique : endormir un enfant (berceuse), honorer une divinité, guérir un malade. D'une manière générale, toute musique s'inscrit dans un ensemble culturel sans la connaissance duquel il n'est pas possible de saisir certains aspects essentiels. L'ethnomusicologue doit alors, s'il cherche à appréhender la musique de la même façon que les membres de la société dans laquelle elle s'insère (dans les limites de ce qui est saisi par tous et en faisant abstraction de l'inévitable subjectivité de toute perception musicale), viser à connaître le maximum de données complémentaires à la musique proprement dite : la religion, l'organisation sociale, la langue. Dans le meilleur des cas, il lui faut aussi participer activement aux manifestations musicales. Cependant, il ne peut jamais se trouver vraiment « dans la peau » de ceux qui forment la communauté qu'il étudie. Plus ou moins connaisseur de la société et de la musique en question, il n'en demeure pas moins un Occidental,

ne serait-ce que par sa démarche ethnomusicologique, totalement étrangère à la culture qu'il étudie.

### L'analyse ethnomusicologique

À la manière du linguiste, qui peut analyser puis décrire le fonctionnement d'une langue sans vraiment la parler, l'ethnomusicologue est en mesure d'analyser une musique qui lui est totalement étrangère, d'en donner une description strictement exacte sur certains plans et d'en tirer des conclusions scientifiques. C'est ainsi que les structures rythmiques, les échelles et les modes, les configurations mélodiques, les combinaisons polyphoniques, certains caractères formels peuvent être mis en lumière en écoutant et en réécoutant un simple enregistrement sonore. À plus forte raison en s'aidant de l'écriture et d'appareils de mesure. Et ceci par un ethnomusicologue qui ne connaîtrait strictement rien auparavant de la musique en question.

Il faut ajouter cependant que la grande précision de certaines analyses confortées par l'usage d'appareils électroniques ou de systèmes informatiques peut être source d'erreurs graves, dans la mesure où elle risque de faire apparaître des caractères apparemment indiscutables mais sans réelle pertinence avec la culture musicale envisagée.

Pour les ethnomusicologues qui étudient une musique à partir d'un enregistrement et de quelques informations écrites complémentaires, sans jamais avoir entendu, vécu et connu cette musique en situation, le champ des connaissances est certes restreint. S'ils sont conscients de leurs limites et savent en tirer les conséquences en conduisant leurs travaux dans les seules directions qu'autorise leur position (par exemple, un organologue qui décrit un instrument de musique), ils peuvent néanmoins apporter une contribution positive à la recherche ethnomusicologique.

## RÉSULTATS ET PERSPECTIVES

Dans la pratique, les ethnomusicologues sont, pour la plupart, spécialisés à divers degrés dans une région déterminée. Presque tous, à l'heure actuelle, ont vécu pour un temps plus ou moins long auprès des musiciens ou des cultures musicales qu'ils étudient. L'essentiel des travaux porte actuellement sur l'étude descriptive des faits musicaux alors que la recherche systématique n'est véritablement avancée que dans quelques domaines et suscite souvent plus de controverses et de critiques qu'elle ne convainc.

### L'ethnomusicologie descriptive

L'organologie est, à présent, le secteur le mieux exploré de l'ethnomusicologie. D'innombrables instruments de musique de toutes époques, originaires de toutes les régions du monde, ont été collectés, répertoriés, décrits et étudiés. S'il n'est évidemment pas possible de prétendre connaître tous les instruments de musique ayant existé ou existant actuellement, on peut, cependant, considérer qu'aucune nouvelle découverte vraiment essentielle n'est attendue en ce domaine.

En ce qui concerne la musique elle-même, la situation est loin d'être aussi satisfaisante. Il y a certes un nombre de plus en plus important d'enregistrements musicaux, de monographies et d'études, quelques films, mais ceux-ci sont dispersés et difficilement accessibles : articles parus dans des revues spécialisées en plusieurs langues, ouvrages et disques épuisés (hors catalogue) ou à distribution limitée à certains pays seulement. En tout état de cause, leur nombre est relativement modeste au regard de la multiplicité et de la diversité des faits musicaux. L'ethnomusicologie descriptive est encore insuffisamment développée malgré les progrès considérables accomplis ces dernières décennies, notamment grâce à la vulgarisation des techniques d'enregistrement (DAT, MD, cassettes DV) et au développement des transports aériens notamment. Un très grand nombre de musiques de tradition orale sont encore ignorées de l'ethnomusicologie et mériteraient d'autant plus d'être enregistrées qu'elles sont de plus en plus sollicitées par le métis-

sage (bénéfique ou non) avec les musiques urbaines, ou tout simplement menacées de disparition.

Les musiques dites « populaires » (par rapport à celles dites « savantes » qui se réfèrent à une théorie) mériteraient, à cet égard, une attention particulière. Par exemple, en Asie, les musiques savantes sont mieux connues que les musiques « populaires » : si la musique savante de l'Inde a été bien étudiée, il n'en est pas de même pour les innombrables musiques populaires régionales de ce pays.

### L'ethnomusicologie systématique

Tributaire de l'ethnomusicologie descriptive dont elle requiert les données les plus nombreuses et les plus complètes possible, l'ethnomusicologie systématique se propose d'étudier le phénomène musical en général (son histoire dans le monde entier, les divers aspects de sa manifestation), afin de saisir, au-delà de la diversité des fonctions, conceptions, formes et styles, ce qui est universel, mais aussi ce qui est singulier dans le comportement musical de l'homme. Trop souvent, l'appétit pour la découverte du nombre d'or, d'une clé universelle, de l'équation qui régirait le discours musical, une rationalisation obsessionnelle appliquée à un domaine où l'irrational et le fluctuant dominant aboutissent à des analyses, voire à des conclusions très discutables. Malgré la tournure apparemment scientifique de certaines démonstrations (inabordables par le commun des mortels) qui recourent à des méthodes et à une terminologie semblables à celles de la linguistique structurale ou de l'anthropologie, une telle approche brouille plus souvent le sujet qu'il ne l'éclaire.

L'organologie, science des instruments de musique, est le premier domaine véritablement bien étudié de l'ethnomusicologie systématique : fondée sur un ensemble très important de données descriptives et d'objets, elle doit son système de classification à Curt Sachs (1881-1959) et Erich von Hornbostel (1877-1935). Cette classification, établie en 1914, répartit en quatre grandes catégories (idiophones, cordophones, membranophones, aérophones) la totalité des instruments acoustiques du monde. Elle peut être considérée à présent comme satisfaisante et généralement suivie par l'ensemble

des ethnomusicologues. Les travaux d'André Schaeffner (1895-1980) et singulièrement son *Origine des instruments de musique* (1936) ont ouvert les yeux sur de nombreux aspects jusqu'alors insoupçonnés ou mal connus, permettant de saisir les relations entre les instruments de musique et le contexte dans lequel ils s'insèrent (théâtre, travail, jeu, religion et magie).

Alexander John Ellis (1814-1890) en Angleterre, Carl Stumpf (1848-1936) et Erich von Horbostel en Allemagne, Béla Bartók en Hongrie et Constantin Brailoiu en Roumanie sont parmi les premiers qui portèrent leurs travaux sur les échelles musicales, les données primordiales de l'organisation mélodique (les systèmes de relation des hauteurs sonores). L'omniprésence de l'échelle pentatonique, dont on comprit qu'elle n'était pas exclusivement caractéristique de la musique chinoise ou écossaise, mais qu'elle se retrouvait pratiquement partout dans le monde, fut mise en évidence par Brailoiu, qui fit le point sur la formation des échelles prépentatoniques et donna enfin une explication satisfaisante de l'échelle heptatonique. Dans le même esprit, il attira l'attention sur l'autonomie fonctionnelle et l'universalité de certaines structures rythmiques (le giusto syllabique, le rythme aksak, le rythme enfantin) illustrant remarquablement la thèse selon laquelle les musiques populaires ou prétendument primitives obéissent à certains principes parfois universellement répandus.

La polyphonie, que la musicologie occidentale considérait comme étant l'apanage de sa musique savante écrite, fut retrouvée en maints endroits d'Europe, d'Afrique subsaharienne, d'Asie et d'Océanie.

L'étude de la musique dans sa relation fonctionnelle ou symbolique avec la religion, la société, le langage, les divers aspects de l'activité et des croyances de l'homme, donna lieu à de nombreuses recherches avec notamment Alan Merriam qui marqua avec son *Anthropology of music* (1964) la prééminence de cette approche. John Blacking allait même jusqu'à considérer que la culture déterminait intégralement la musique. Le débat est toujours ouvert sur le point de savoir quelle approche

est la plus pertinente (en utilisant le vocabulaire cher aux linguistes et aux anthropologues) : celle (étique) qui consiste à analyser le sujet avec ses propres outils intellectuels occidentaux ou au contraire (émique) en se mettant « dans la peau » de ceux qu'on étudie et en épousant leur manière de vivre la musique et d'expliquer les choses avec leurs propres critères.

D'une manière générale, les découvertes de l'ethnomusicologie, bien que considérables, restent incomplètes lorsqu'on considère l'étendue de son domaine et l'ambition de son propos. Il n'en est pas moins vrai que, grâce à elles, l'approche du phénomène musical et de son histoire dans le monde a remarquablement progressé en moins d'un siècle, bouleversant radicalement un certain nombre de fausses conceptions jusque-là bien établies et ouvrant la voie à ce que pourrait être une véritable musicologie universelle, attachée à mieux connaître le comportement musical de l'homme et les multiples facettes de son imagination créatrice. ■

ANNEXES



## Musique maure *azawan*

■ EN MAURITANIE, la musique est pratiquée avant tout par des professionnels qui forment à eux seuls une catégorie particulière, une caste de la société maure. Ces musiciens professionnels, qu'on appelle communément en Afrique de l'Ouest des griots (*iggiw* en langue arabe hassanya), se transmettent oralement, d'une génération à l'autre, les techniques du métier (notamment celles du jeu instrumental), les règles et les nuances d'un art qui s'appuie ici sur une théorie musicale fort complexe.

Outre les musiques des populations riveraines du fleuve Sénégal et celles que pratiquent les Mauritaniens de basse condition, il existe certes une musique maure, non professionnelle, jouée ou chantée par des gens qui ne sont pas griots. Mais il y a surtout la musique «classique», l'*azawan*, celle que les Maures considèrent eux-mêmes comme le véritable art musical du pays.

La poésie est, avec la musique, l'art le plus développé et le plus apprécié en Mauritanie. Bien que musique et poésie soient souvent intimement liées (il existe des correspondances précises entre la métrique ou le style de certains poèmes et les rythmes ou les modes musicaux), elles n'appartiennent pas au même domaine.

En effet, tout Maure, quelle que soit la caste dont il fait partie (marabout, guerrier, etc.), apprend par cœur des poèmes en arabe littéraire ou en hassanya (dialecte arabe de Mauritanie). Certains composent et écrivent eux-mêmes des poèmes de caractère religieux ou profane qu'ils récitent à l'occasion de ces fameuses réunions entre amis, sous la tente. Les poètes les plus réputés se rencontrent d'ailleurs plus souvent chez les non-griots que chez les griots.

Il n'en est pas de même pour la musique. Si la plupart des Maures l'apprécient tout autant et parfois plus que la poésie, seuls les griots en jouent et en connaissent parfaitement les règles. Les profanes (c'est-à-dire les non-griots) ont un savoir plus ou moins étendu sur les principes théoriques, les règles et les conventions qui régissent la musique maure. Certains sont capables de reconnaître les modes principaux, tandis que d'autres, plus avertis, peuvent suivre avec précision les divers moments d'un concert et déceler à l'occasion une légère défaillance d'un griot (dans le jeu instrumental comme dans le chant), la moindre faute vis-à-vis de l'orthodoxie des règles musicales.

Les deux instruments dont se servent les griots maures sont la *tidinit* et l'*ardin*.

La *tidinit*, qui semble réservée aux hommes seulement, est un luth à quatre cordes dont la caisse en bois, de forme variable, est recouverte d'une peau tendue. Le manche est une simple tige de bois qui s'enfonce dans la caisse, sous la peau. Les cordes, tendues sur un chevalet, sont fixées, d'un côté, à l'extrémité du prolongement intérieur du manche et, de l'autre, à des anneaux en cuir disposés autour du manche proprement dit — pour régler l'accord, on déplace plus ou moins les anneaux en cuir. L'instrument comporte des bruiteurs : sonnailles métalliques fixées à l'extrémité du manche ou chaînettes enroulées autour de la caisse. Pour jouer, le musicien ébranle les cordes avec les ongles de la main droite, tandis que, avec les doigts de la main gauche, il peut appuyer sur les cordes, contre le manche ; il arrive souvent qu'il frappe simultanément, avec le pouce de la main droite, contre la

peau tendue sur la caisse de résonance, afin de marquer le rythme.

L'*ardin*, dont se servent les griottes maures, est une harpe angulaire comportant une dizaine de cordes (le nombre des cordes est variable). Le manche, qui mesure plus de un mètre de long, s'enfonce à l'intérieur d'un résonateur hémisphérique enalebasse recouvert d'une peau tendue. Les cordes, qui forment un réseau perpendiculaire au plan du résonateur, sont tendues entre celui-ci et les chevilles disposées régulièrement, à divers niveaux, le long du manche. Des bruiteurs (plaques métalliques circulaires bordées de petits anneaux) sont fixés sur le résonateur. Le résonateur, qui, comme son nom l'indique, amplifie les sons produits par les vibrations des cordes, fait souvent office de tambour.

Dans certains cas, lorsqu'une joueuse d'*ardin* chante tandis que d'autres musiciens l'accompagnent (à la *tidinit*, par exemple), elle cesse de jouer sur les cordes de son instrument et frappe comme sur un tambour contre la peau qui recouvre le résonateur; parfois elle joue d'une main sur les cordes et de l'autre sur la peau du résonateur; parfois encore, surtout dans les moments où le rythme doit être nettement marqué, une de ses compagnes s'approche de l'instrument et frappe elle-même sur ce tambour-résonateur tandis que l'autre fait vibrer les cordes.

Les griots maures utilisent parfois le *t'bol*, voire même le *daghumma*, mais ce sont là des instruments populaires, en marge de l'art classique, dont l'emploi est d'ailleurs strictement limité à certains genres de musique.

L'un, le *t'bol*, est une grosse timbale qui servait jadis à sonner le signal de guerre. Les castes inférieures en usent toujours lors des fêtes populaires. Les griots l'emploient uniquement lorsqu'ils jouent ou qu'ils chantent sur le mode *vagho*, c'est-à-dire sur le thème de la bravoure ou de la guerre.

L'autre, le *daghumma*, est une longuealebasse évidée, ouverte à chaque extrémité; par des manipulations adroites on fait claquer la paume de la main et la cuisse contre ces ouvertures pour obtenir des sons dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils sont d'une grande discrétion. L'instrument est souvent muni d'un collier enroulé autour de laalebasse;

dans ce cas, on entend beaucoup plus le bruit du collier qui percute contre laalebasse à la manière d'un hochet que celui de l'air qui vibre à l'intérieur de laalebasse. Le *daghumma* est un instrument populaire qu'utilisent les femmes (qu'elles appartiennent à la caste des griots ou pas) pour se divertir.

La musique «classique» maure qui se perpétue dans ces «conservatoires» que sont les familles de griots s'appuie sur un ensemble de principes qui met en jeu des organisations modales, des types de structures rythmiques et mélodiques, soumis à des règles d'enchaînement parfois très strictes et liés à des correspondances poétiques (expressives ou métriques) symboliques et circonstancielles. Malgré les variations parfois sensibles qu'on rencontre d'une «école» à l'autre, voire même d'un griot à l'autre, les principes fondamentaux restent inchangés. C'est du moins ce qu'affirme Isselmou Ould Nefrou, qui appartient à une célèbre famille de griots d'Atar, dont le savoir a très largement contribué à l'étude présente.

Au cours de l'apprentissage du métier de griot, l'enseignement porte essentiellement sur la théorie musicale et sur la pratique du jeu instrumental qui sont directement liés. L'art vocal maure, qui est incontestablement d'une qualité exceptionnelle par la précision, l'étendue et la nuance des effets qu'il recherche, ne semble pourtant pas faire l'objet d'un enseignement aussi systématique et complet que celui du jeu instrumental: les griots apprennent à chanter en écoutant faire les autres.

Tous les griots savent non seulement jouer de la *tidinit* (quand ce sont des hommes) et de l'*ardin* (quand il s'agit des femmes), mais aussi chanter. Cependant, ils n'utilisent pas toujours également ces deux possibilités. Certains se sentent mieux doués pour le chant que pour l'instrument ou *vice versa*, et, dans ce cas, inclinent plus volontiers vers le domaine qui leur semble favorable: tel griot évitera de chanter et préférera accompagner à l'instrument un meilleur chanteur que lui, ou bien jouer seul; tel autre, au contraire, mettra en avant ses qualités vocales en n'accordant qu'une faible place à la partie instrumentale ou en se faisant accompagner par d'autres instrumentistes. C'est ainsi que certains

griots sont réputés pour la virtuosité instrumentale, d'autres pour la qualité de la voix, d'autres pour l'ensemble des deux. Chez le public, l'attachement des uns aux traditions stylistiques régionales, les goûts et les préférences des autres ne manquent pas d'animer d'interminables controverses sur ce sujet.

La musique classique maure s'organise à partir de deux notions principales. L'une se rapprocherait de celle de « mode », ou sens musicologique du mot. L'autre s'établit sur une différenciation entre ce que les griots appellent *lebiadh* (« blanc »), *lekhal* (« noir ») ou *zrag* (« tacheté »).

Il existerait trois cycles de modes ou tout au moins trois façons principales, trois « voies » de la musique maure.

L'une est dite *lekhal* (« noire ») et porte le même nom, *n'temass*, que le qualificatif donné ici au mode *karr* (le premier dans l'ordre de succession théorique des modes). L'autre est dite *lebiadh* (« blanche ») et porte le nom de *mekke musa* (qualificatif du mode *karr* de la voie blanche). La troisième, *zrag* (« tachetée »), s'appelle *legueneïdia* (« la réunion »).

Chacune de ces trois voies (noire, blanche ou tachetée) donne accès à un enchaînement de plusieurs modes différents qui doivent se succéder, sinon dans l'ordre théorique, du moins en respectant certains principes de liaison. Lorsqu'un griot commence à jouer ou à chanter sur un mode quelconque d'une de ces voies, il est exclu qu'il poursuive sur un autre mode d'une autre voie ; il lui faut continuer soit sur le même mode (il pourrait jouer des heures sur un même mode), soit sur un autre mode de la même voie, à condition toutefois qu'il y ait compatibilité d'enchaînement du premier mode à l'autre.

Un mode, dans la musique maure, n'est pas exactement ce qu'on entend généralement par ce terme en Occident. Ce n'est pas seulement un canevas dont les limites sont fixées a priori par l'octave, et qui est caractérisé par le nombre, la nature et la disposition des intervalles par rapport à un degré privilégié (pôle modal). Il existe, par exemple, dans le mode *karr*, des hauteurs sonores situées à plus d'une octave par rapport au pôle modal le plus grave, qui n'ont apparemment jamais d'homologue (par réduction d'octave) dans le registre inférieur.

Le caractère instable de certains degrés, l'abondance des ornements, l'imparfaite concordance modale entre la partie vocale et instrumentale (lorsqu'il s'agit du chant accompagné) sont souvent des obstacles sérieux à la détermination du véritable mode, tel que le conçoit la musicologie occidentale. Il n'en reste pas moins vrai que ces modes (que de nombreux Mauritaniens identifient aisément lorsqu'ils entendent un griot jouer ou chanter) relèvent d'une notion assez voisine, bien que plus élargie, de celle que nous avons du mode musical en Occident.

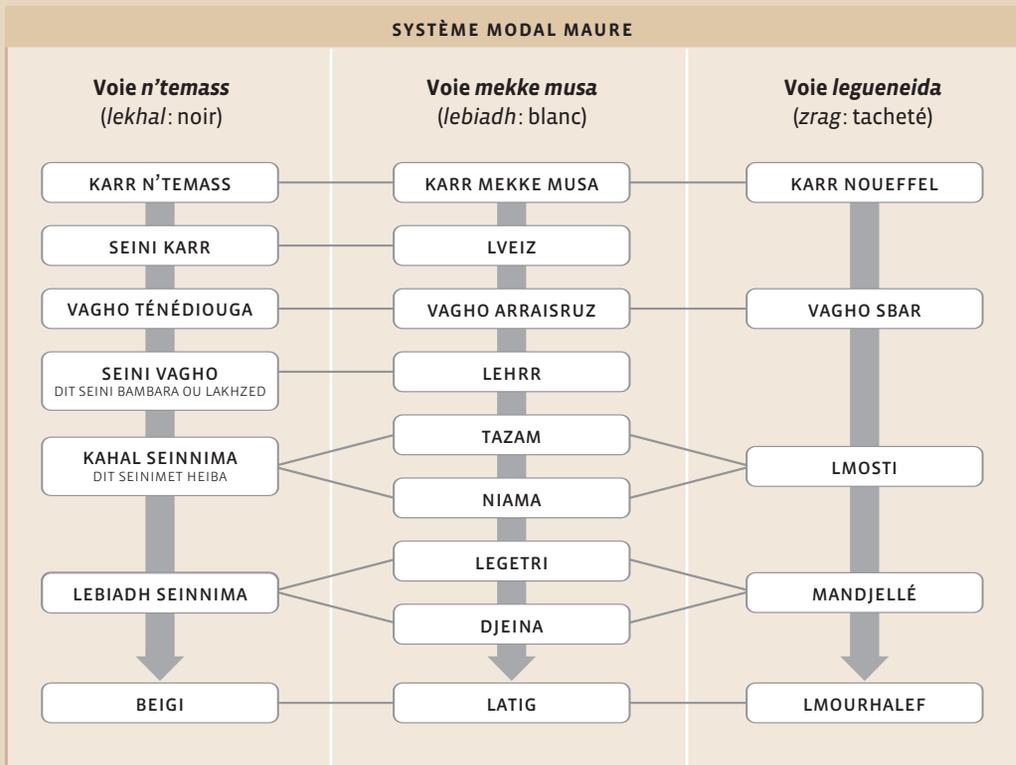
Il existe sur chacune des trois voies, au moins quatre grands modes principaux. Ceux-ci (*karr*, *vagho*, *seïnima*, *beïgi*) portent des noms ou des qualificatifs différents qui indiquent leur véritable nature selon la voie dans laquelle on les trouve.

C'est ainsi que le mode *karr* est qualifié de *n'temass* (dans la voie noire), de *mekke musa* (dans la voie blanche) et de *nouefel* (dans la voie tachetée) ou que le mode *beïgi* s'appelle *latig* dans la voie blanche et *lmourhalef* dans la voie tachetée. En fait, le nombre de modes est supérieur à quatre et inégal selon les voies : certains modes d'une voie n'ont pas d'équivalents dans une autre voie (voir le tableau).

Chaque mode comprend plusieurs formules modales caractérisées chacune par un ensemble de schèmes mélodiques ou rythmiques. Ces formules modales sont plus ou moins nombreuses selon le mode auquel elles se rattachent ; leur nombre, leur caractère, leur nom varient selon les régions de Mauritanie ; certaines sont connues de tous les griots, d'autres sont propres à certains griots.

La qualification noire, blanche ou tachetée qui s'applique successivement aux trois voies de la musique maure se retrouve, sinon dans son contenu, en tout cas dans les mêmes termes (*lekhal*, *lebiadh*, *zrag*), à propos du mode ; et même des formules modales quelle qu'en soit la voie. Ainsi, le mode *seïni karr* de la voie noire est qualifié de blanc dans la voie noire et ses formules modales peuvent être plus ou moins blanches.

Voici un tableau simplifié (sans les formules modales) du système des voies et des modes, d'après Isselmou Ould Nefrou. Pour chacun des modes indiqués ci-dessous, on change l'accord de la *tidinit*.



Les équivalences modales sont indiquées par les lignes horizontales; les voies sont séparées par les lignes verticales.

Pour saisir les règles d'enchaînement successif des modes, étant entendu que, lorsqu'on joue ou qu'on chante sur une voie, on s'y tient (on ne peut donc pas passer d'un mode d'une voie à un autre mode sur une autre voie), supposons, par exemple, qu'un griot joue et chante en voie *n'temass*, donc en voie noire.

S'il commence sur le mode *karr n'temass*, il peut soit passer au *seini karr* puis au *vagho ténédiouga* et ainsi de suite (selon l'ordre du tableau) jusqu'au *beïgi*; soit passer directement au *vagho ténédiouga* puis au *kahl seinima* (parce que la couleur générale de ces trois modes est noire). S'il commence sur le mode *seini karr*, il peut soit poursuivre sur les autres modes qui se succèdent selon l'ordre du tableau, jus-

qu'au *beïgi*; soit passer directement au *seini vagho* puis au *lebiadh makadiouga* (parce que ces trois modes ont en commun la couleur générale blanche). S'il n'y a pas toujours succession de plusieurs modes (un griot peut chanter toute une soirée sur un même mode) et si le musicien peut commencer sur n'importe quel mode, il ne doit absolument pas enchaîner avec un autre mode situé avant dans l'ordre du tableau: ainsi, si le griot commence à jouer un *lebiadh makadiouga* et désire changer de mode, il ne peut passer qu'au *beïgi*, après quoi il ne lui restera plus d'autre possibilité de changer de mode.

Chaque mode de la musique maure se singularise non seulement par un contenu musical propre, mais aussi par les circonstances, les thèmes, les états d'âme auxquels il se rattache conventionnellement. Le mode *karr* est lié à l'idée d'allégresse, de joie. Le mode *vagho* est lié au thème ou à la circonstance

guerrière, à l'idée de courage, de puissance, de fierté. Le *seïnnima* est associé à un ensemble d'expressions plus complexes qui varient considérablement selon la couleur, *lebiadh* ou *lekhal*. Le *beïgi* est le mode de la nostalgie, de la tristesse, de la plainte.

Dans le chant (seul ou accompagné), les paroles sont presque toujours des vers appris par cœur. Il est très rare qu'un griot improvise des paroles en chantant ; par contre, il peut développer tout un chant à partir de quelques vers seulement, prolonger la durée d'une syllabe ou même s'en tenir à la répétition d'une formule très brève ou d'onomatopées, sur une longue progression mélodique. La nature expressive d'un poème, les thèmes qu'il développe, sa structure métrique ont souvent des correspondances précises avec les modes musicaux. Les poèmes composés en mètres *lebbeit*, par exemple, ne sont chantés en principe que sur le mode *beïgi*. Cependant, l'observance de ces principes théoriques ne semble pas toujours très rigoureuse.

Le rythme occupe, à son heure, une place de choix dans le concert classique maure : il intervient comme élément différenciateur au sein d'un mode et semble jouer un rôle de premier plan dans la constitution des formules modales.

Presque toujours, un concert de musique maure commence par une sorte d'introduction instrumentale au cours de laquelle le ou les griots ajustent l'accord des instruments, tout en « prenant le mode », en jouant sur les différents degrés de celui-ci, pour se mettre eux-mêmes et l'auditoire dans l'atmosphère du mode choisi. Pendant cette période introductive, le griot qui doit chanter se prépare, souvent en murmurant quelques fragments mélodiques et surtout en répétant le son correspondant au premier degré du mode (pôle modal).

Puis, c'est le début du chant proprement dit : la voix exécute une mélodie au rythme d'allure libre, sur un accompagnement instrumental joué par le chanteur lui-même ou d'autres griots. Dans ce moment du concert maure, la voix est au premier plan de l'intérêt musical ; elle dialogue parfois avec celle d'un autre soliste.

Enfin, lorsque cette deuxième partie est terminée, le rythme devient plus marqué ; en général, les femmes frappent sur les résonateurs des *ardin* et battent des mains. La voix, qui se tait pour un moment, reprend alors sur un rythme ferme. S'il n'y a qu'un seul griot, par exemple, celui-ci exécute un accompagnement instrumental approprié, en renforçant le rythme par des coups de pouce contre la peau tendue de la *tidinit*.

Après cette dernière partie, le ou les griots peuvent enchaîner sur un autre mode ou bien rester toujours dans le même et enchaîner sur une autre formule modale : ils recommencent alors, selon le schéma ci-dessus, à jouer un prélude instrumental suivi d'un chant libre, suivi d'un mouvement rythmé.

Si la musique maure participe d'un même style et d'un même esprit (par la conception du mode et le système général d'organisation modale) que les musiques du monde arabe, il est malaisé de déterminer à présent dans quelles conditions, quand et comment, elle s'est inspirée de celles-ci. Les Berbères et certains peuples d'Afrique noire ont aussi, très probablement, participé à la formation et au développement de la musique maure d'aujourd'hui. Les traces de leur intervention dans la terminologie musicale (le mode *seïni bambara* fait allusion aux Bambaras du Mali) ou instrumentale (le mot *tidinit* est d'origine berbère), comme peut-être dans la différenciation blanc, noir (appliquée aux voies et aux modes), ne sont que des indices qui pourraient bien, d'ailleurs, nous mener sur de fausses pistes et qui, en tout état de cause, ne permettent pas de mesurer l'ampleur et le rôle des apports berbères et soudanais.

La musique classique maure signale, dès l'abord, son appartenance à l'art musical du monde arabe. Son caractère modal et homophone, l'usage qu'elle fait de l'ornementation, la nature de ses rythmes suffiraient à convaincre, s'il n'y avait encore cet art de chanter, où la voix se montre d'une précision et d'une nuance exceptionnelle dans l'exécution du dessin mélodique, dans sa façon de passer du *fortissimo* au *pianissimo* ou de l'extrême aigu à l'extrême grave. ■

## Musique hindoustanie

■ LA MUSIQUE CLASSIQUE DE L'INDE est vraisemblablement la mieux connue, la mieux diffusée, la première des musiques traditionnelles non occidentales à avoir acquis ses lettres de noblesse dans le monde. Contrairement à nombre de musiques d'Asie, d'Afrique, d'Amérique ou d'Océanie, la musique savante et professionnelle de l'Inde a fait l'objet de multiples études musicologiques, de représentations publiques (concerts) en Occident et d'un grand nombre de publications, notamment des disques d'excellente qualité.

Des musiciens aussi célèbres que le violoniste Yehudi Menuhin ou, dans un autre domaine, George Harrison (Les Beatles), ou encore le guitariste John MacLaughlin ont marqué par leurs engagements respectifs tout l'attrait qu'exerçait sur eux la musique indienne.

Au fil du temps, nombre de musiciens indiens ont acquis une renommée internationale, tels Ravi Shankar (*sitar*), les frères Dagar (*dhrupad*), Ali Akbar Khan (*sarod*), Chatur Lal (*tabla*), Ram Narayan (*sarangi*), Hariprasad Chaurasia (*bansuri*), Vilayat Khan (*sitar*), Bismillah Khan (*shehnai*), L. Subramaniam (violon) ou Shiv Kumar Sharma (*santur*). Tout aussi remarquable est le nombre significatif d'Occidentaux qui non seulement écoutent, étudient et s'initient à la musique classique de l'Inde, mais encore chantent et jouent dans la tradition, en atteignant, pour certains, d'excellents niveaux (au point de donner des concerts en Inde).

On pourrait penser que les musiciens indiens les plus célèbres en Occident sont les meilleurs artistes du moment, bien que, au cours de leur carrière, ils ne donnent pas toujours le meilleur d'eux-mêmes.

Cependant, les connaisseurs s'accordent à considérer que nombre d'artistes de grande qualité, dont la notoriété en Inde est excellente, sont inconnus en Occident.

La musique indienne a une très longue histoire qui, si l'on s'en tient aux seuls écrits, remonte au second millénaire avant J.-C. avec les Védas, hymnes sacrés composés en sanscrit préclassique. La théorie de la musique, considérée comme une des quatre sciences principales dérivées des Védas, a fait l'objet de nombreux écrits dont les plus anciens datent du <sup>v</sup>e siècle avant J.-C. La musique classique, telle qu'elle nous a été léguée jusqu'à maintenant par la transmission orale, de maître à disciple, est un art d'un grand raffinement, fondé sur l'improvisation dans un cadre défini par un ensemble de règles fixes, précises et complexes.

Comme toute musique modale, son discours mélodique parcourt les degrés de telle ou telle échelle spécifique (contenue dans la notion de *raga*) en référence à un bourdon (le pôle modal ou tonique pour simplifier) qui n'est pas sous-entendu (comme il l'est parfois dans d'autres musiques modales et, bien sûr, dans la musique tonale occidentale), mais éminemment présent du début à la fin de chaque concert. Le concept de *raga* est au cœur de la musique classique. Il s'agit d'un cadre musical particulier, attribué et correspondant à une période de l'année (saison) ou de la journée (matin, midi, soir, nuit), à un *ethos*, un climat émotionnel donné. Ce cadre musical est défini par une structure modale spécifique : une dizaine de modes de base (*thaat*), altérés parfois par d'infimes variations d'intervalles (*shrutis*), articulés autour du pôle modal

(le *sa* de référence) et comportant deux degrés privilégiés de l'échelle (le *vadi*, la sonnante, et le *samvadi*, la consonante). La nature du cheminement mélodique ascendant (*aroha*) et descendant (*avaroha*), des tournures mélodiques (*pakad*) et des ornements spécifiques (*gamaka*), le tempo (*laya*) viennent compléter éventuellement le tableau d'identité du *raga*. Il existe un très grand nombre de *raga*. Plusieurs centaines d'entre eux sont joués aujourd'hui.

Autre volet majeur de la musique indienne: la rythmique (*tala*). De la même façon que l'improvisation mélodique, primordiale, véritable marque de l'artiste, est encadrée par l'architecture et le parcours prédéfinis des hauteurs sonores du *raga*, l'improvisation rythmique s'insère dans un cadre fixe préétabli: le *tala*. Il y a ainsi un certain nombre de structures rythmiques (*tala*) qui peuvent être composées de cellules binaires et ternaires, de temps faibles et forts et de silences mesurés. Ces structures sont cycliques et portent chacune un nom: *tintal* (4 + 4 + 4 + 4), *dadra* (3 + 3), *rupak* (3 + 2 + 2), *karharava* (4 + 4), etc. Bien sûr, l'art de la variation, de la syncope, du décalage infime avant ou après le temps, l'imagination créatrice et la précision du musicien sont essentiels. Chacun de ces *tala* peut être joué, selon les cas, dans trois différents tempi: lent (*vilambit*), *moderato* (*madhya*), et vif (*drut*).

Bien qu'appartenant toutes les deux à une même grande famille, l'*hindustani sangeet*, la musique classique de l'Inde du Nord (au sens large, Inde centrale et du Nord, Pakistan, Bangladesh), se distingue de celle du Sud, la *carnatic sangeet*, notamment par des différences stylistiques et terminolo-

giques. Cette dernière est plus unifiée, peut-être plus archaïque et moins évolutive que l'*hindustani sangeet*. La musique hindoustanie comprend plusieurs genres musicaux très différents et un grand nombre d'écoles ou *gharana* au sein desquelles se transmet une certaine façon de pratiquer l'art musical.

La musique vocale, la base de l'*hindustani sangeet*, connaît plusieurs genres. *Dhrupad*, *dhamar*, *khyal*, *qawawli* sont autant d'entre eux, ainsi que les genres dits *light classical* («classique léger») tels que le *thumri*, le *dadra* et le *ghazal*.

La musique instrumentale connaît aussi ses formes «classiques légères» telles que le *thumri*, le *dadra* (nom du cycle rythmique à six temps) et le *dhun*. Version instrumentale d'un air populaire, le *dhun* se joue souvent en fin de concert, en usant de *raga* dits légers (*khammaj*, *maand* ou *pahadi*) ainsi que de *tala* tels que *dadra* (six temps) ou *kaherava* (huit temps).

Il représente le plus léger du genre «classique léger», le plus libéré des orthodoxies formelles du *raga* classique. ■

## Valiha

■ ON CONSIDÈRE actuellement que le peuplement de Madagascar a commencé vers le début de l'ère chrétienne et qu'il s'est effectué par vagues successives, principalement à partir d'éléments indonésiens et africains. Les migrations indonésiennes à Madagascar sont expliquées et justifiées par l'étude des courants marins et des vents ainsi que par la présence de la pirogue à balancier (type d'embarcations propres aux Malayo-Polynésiens) sur la côte ouest de Madagascar et sur différents points du parcours qu'auraient emprunté les navigateurs, pour atteindre l'île. D'autre part, les données de plusieurs sciences (anthropologie, linguistique, technologie) confirment l'importance de l'apport indonésien à Madagascar et renforcent l'hypothèse de l'origine indonésienne de la *valiha*.

Si l'on admet l'origine indonésienne de l'instrument, il n'en reste pas moins que la *valiha* a derrière elle plusieurs siècles d'histoire à Madagascar, au cours desquels elle s'est développée de façon originale. Or, l'histoire de Madagascar est riche en mouvements humains, en migrations extérieures et intérieures. Les premiers siècles ont donné lieu à diverses interprétations parfois contradictoires et à l'heure actuelle, malgré le développement des sciences humaines, bien des points restent controversés, cela en l'absence de repères précis, notamment de documents écrits. On sait, cependant, que le pays a connu, en plus des Indonésiens et des Africains, d'autres arrivants comme des Arabes, des peuples islamisés (Antalaotes, Antaimoro, Iharaniens, Zafiraminia), des Indiens, des Européens (Portugais, Hollandais, Anglais, Français), des Chinois. Certains sont venus en petit

nombre, n'effectuant que des séjours localisés et éphémères, d'autres sont restés en marge, se livrant essentiellement à des activités commerciales, si bien qu'ils n'ont pas tous joué un rôle important et étendu sur le plan culturel, notamment sur le plan musical.

Le matériel instrumental et la musique proprement dite témoignent actuellement de la présence d'éléments indonésiens (au sens large, océaniens), africains, européens, islamiques et indiens. Ces différentes marques ne se superposent pas toutes, certaines sont très localisées; en tout état de cause, elles ne permettent pas de mesurer les conséquences qu'ont entraînées sur la musique malgache tant de migrations et de passages.

L'originalité et la variété de la musique malgache viennent précisément de ce que celle-ci s'est faite de synthèse et de superposition d'éléments qui n'ont pas toujours été omniprésents, qui ont agi diversement les uns sur les autres, sur différents plans et à différents degrés.

Il est encore d'usage, lorsque l'on traite de musique extra-européenne, de faire la part des musiques «pures», «authentiques» et de celles qui portent la marque d'influences étrangères, notamment d'influences occidentales.

Cette position peut sembler arbitraire, car les musiques «pures» ou «authentiques» ont évolué au cours de l'histoire et ont aussi connu diverses influences. Pourtant, elle se justifie souvent par le fait que les influences occidentales, relativement récentes et propagées par des moyens particulièrement efficaces (radio, disque, cinéma, télévision), sont plaquées en formules stéréotypées plus qu'elles n'ont été assimilées par le fond original.

Le cas de Madagascar est tout autre. Les Européens fréquentaient l'île depuis le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, or, jusqu'au <sup>xviii</sup><sup>e</sup>, malgré leurs incursions passagères et localisées, ils apportèrent probablement des éléments nouveaux qui jouèrent sur le développement de la musique malgache, ne serait-ce que cette viole qu'on rencontre chez les Antanosy et les Bara et qui ressemble étrangement à certaines violes européennes des <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles. C'est à partir du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, avec l'implantation en Imerina des techniques européennes, artisanales puis industrielles, la création d'une langue écrite, la scolarisation, l'activité des missionnaires et de personnalités comme James Cameron et Jean Laborde, que la présence européenne se manifesta vraiment sur le plan culturel. L'Imerina connut alors différents aspects de la musique occidentale : musique religieuse (chœurs protestants), chants et danses populaires, musique militaire, musique classique. Dès la seconde moitié du <sup>xix</sup><sup>e</sup>, le piano fit son apparition : un exemplaire fut offert par Jean Laborde et le révérend Finaz au roi Radama II, qui, après avoir été initié à l'instrument, composa lui-même plusieurs airs.

Le violon, l'accordéon, la grosse caisse se popularisèrent notamment avec les fameux orchestres des *mpilalao*.

Les influences occidentales, qui s'exercèrent surtout dans la région des hauts plateaux, s'étendirent peu à peu, avec l'expansion merina dans l'ensemble du pays (sauf le Sud et une partie de l'Ouest).

Enfin, le développement des moyens de communication, la radio, le disque, accentuèrent le processus tout en favorisant par ailleurs les échanges culturels internes. Des instruments de musique, des matériaux, des techniques, des structures musicales d'origine occidentale furent empruntées, mais, en se développant diversement dans un cadre original, ils s'intégrèrent à la musique malgache.

C'est pourquoi, considérer que la vraie musique malgache est uniquement celle qui ne présente aucune trace d'influence européenne serait faire preuve d'un parti pris aussi injustifié que de réduire la musique malgache à la seule musique des hauts plateaux.

L'art musical malgache n'est ni le reflet d'une ou plusieurs musiques étrangères ni une vieille coutume en voie d'extinction. Des siècles, riches en événements et en brassages humains, l'ont façonné et lui ont donné ses multiples aspects au-delà desquels on reconnaît souvent une constante, un style spécifique. La *valiha*, depuis son arrivée à Madagascar, a connu une histoire originale au cours de laquelle elle s'est diversifiée à l'intérieur de l'île : les différents types de *valiha* qu'on rencontre actuellement et la variété du répertoire de l'instrument en témoignent.

De ces différents types, certains n'existent que dans des zones limitées, d'autres tendent à disparaître, d'autres, au contraire, connaissent actuellement une grande popularité, d'autres, enfin, semblent inaugurer une nouvelle phase de la musique malgache tandis que, parallèlement, dans un cercle limité, certains indices d'une « renaissance » de l'instrument originel se font jour.

### **Cithare tubulaire en bambou, idiocorde**

Proche de son homologue indonésien ou cambodgien (voir photos 107 et 108), c'est très probablement le prototype de la *valiha* malgache.

Le corps de l'instrument est un tuyau de bambou. Les cordes de l'instrument ne sont pas rapportées, elles ont été soulevées de l'écorce même du bambou (idiocorde).

La fabrication de l'instrument s'effectue *grosso modo* de la façon suivante : on sectionne un bambou de manière à ce que la portion obtenue comporte deux nœuds naturels (les sections étant faites de part et d'autre des nœuds, soit tout près de ceux-ci, soit à une certaine distance).

En pratiquant alors, sur l'écorce encore tendre et entre les deux nœuds du bambou, des incisions longitudinales et parallèles, on obtient de fines bandes que l'on détache sur toute la longueur et qui ne restent solidaires du bambou que par les extrémités. Après une période de séchage, les cordes ainsi obtenues sont soulevées puis maintenues écartées du corps de l'instrument, par des petits chevilles en calèche, tandis que près des nœuds du bambou, de part et d'autre des cordes, on établit

une ligature en liane afin d'éviter que, sous l'effet de la tension, les cordes ne s'arrachent complètement. Il arrive parfois qu'une corde se rompe ; dans ce cas, après avoir éliminé la corde cassée, on reconstitue à proximité une autre corde, en soulevant de l'écorce une nouvelle bandelette.

Dans presque tous les cas, une ouverture longue et étroite (qui peut n'être qu'une simple fente) est pratiquée entre deux cordes parallèlement à celles-ci : outre son rôle acoustique (comparable à celui des ouïes d'un violon), cette fenêtre sert de repère pour l'accord de l'instrument ; c'est ce que les Malgaches appellent le « milieu ».

La *valiha* en bambou idiocorde, au dire des Malgaches eux-mêmes, se fait de plus en plus rare et, si l'on excepte les exemplaires fabriqués régulièrement par deux musiciens-luthiers de Tananarive (Rémy et Sylvestre Randafison, voir photos 105 et 251) ; il semble bien qu'à l'heure actuelle la fabrication de ce type de *valiha* ait été pratiquement abandonnée.

Combien de tailles différentes l'instrument a-t-il connues, quel était le nombre des cordes, comment l'accordait-on, comment en jouait-on, quelle était sa fonction sociale, comment était-il réparti dans l'île ? Autant de questions qu'on pourrait se poser et auxquelles il n'est pas toujours facile de répondre, non seulement parce que les écrits se rapportant à la *valiha* sont rares, mais surtout parce qu'ils révèlent souvent une tendance à considérer que Madagascar se limite à la région des hauts plateaux pour ne pas dire Tananarive !

À en croire les premiers commentateurs, la *valiha* serait un instrument aristocratique, exclusivement réservé aux hommes (tout homme sachant plus ou moins en jouer), autrefois interdit aux esclaves. L'accord serait basé sur le principe suivant : deux séries de tierces successives permettant, en alternant le jeu de la main droite et celui de la main gauche, d'obtenir la gamme diatonique. La fréquence des accords de tierce, leurs successions très rapides « en cascades » entremêlées d'ornements mélodiques seraient caractéristiques du répertoire de l'instrument.

Ces indications, qui sont des repères localisés dans le temps (à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle), géographiquement (hauts plateaux et zones d'extension) et socialement, ne permettent pas d'aller très avant dans la connaissance historique de l'instrument. Bien qu'à l'heure actuelle elles soient confirmées dans les grandes lignes (en ce qui concerne le principe d'accord et le style musical de l'instrument), pour de nombreux cas de *valiha* dérivées de l'instrument en bambou idiocorde, ces indications entrent souvent en contradiction avec ce qu'on peut observer dans les régions où l'influence culturelle des hauts plateaux ne s'est pas (ou faiblement) exercée.

C'est ainsi qu'à Sakaraha, chez les Bara, la *valiha* n'est pas réservée à une « aristocratie », les hommes ne sont pas les seuls à en jouer, l'accord de l'instrument ne suit pas le schéma des deux séries de tierces, l'instrument ne joue aucun rôle mélodique et ignore les effets de virtuosité.

Les témoignages écrits ne constituent pas la seule source de documentation sur la *valiha* en bambou idiocorde : les exemplaires fabriqués par les frères Randafison, ceux conservés dans les musées ou appartenant à des collections particulières, des photographies, des enregistrements sonores et surtout des témoignages oraux fournissent de précieux renseignements sur l'instrument.

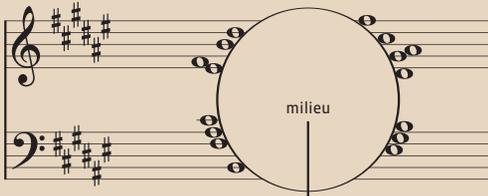
Des variations sensibles apparaissent, portant sur la longueur de l'instrument (de 40 cm à près de 2 m), son diamètre (de 4 cm à 15 cm), la fermeture ou l'ouverture des nœuds, la longueur des cordes (de 18 cm à 80 cm), le nombre des cordes (de 9 à 20), l'ouverture et la forme du « milieu ».

Dans la région des hauts plateaux et les zones d'influence, l'accord basé sur le principe de deux séries de tierces « en étages », décalées l'une par rapport à l'autre, est souvent attesté.

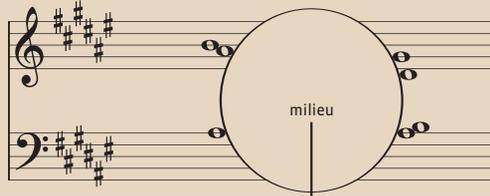
Le schéma simplifié est le suivant : deux séries de tierces successives allant du grave vers l'aigu, partant chacune des deux cordes graves situées l'une à gauche et l'autre à droite du « milieu », et se rejoignant à l'opposé dans les aigus.

Les notes les plus graves de chaque série sont séparées par un intervalle de seconde, si bien que,

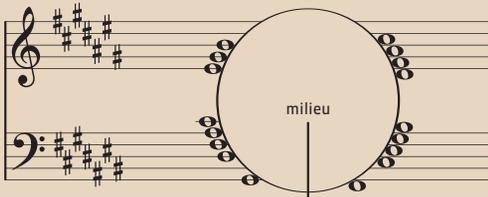
TABLEAU COMPARATIF DE PLUSIEURS ACCORDS DE VALIHA



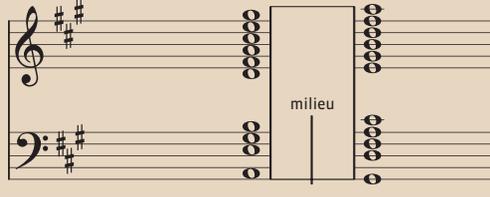
**Accord mati dimy**  
(fa # majeur +30 cents)  
16 cordes



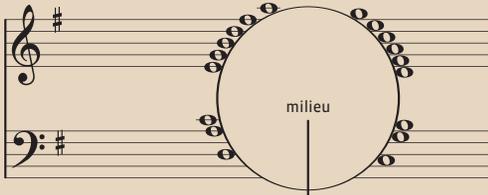
**Accord variable:** certaines cordes ne servent pas  
(ré majeur -50 cents)  
14 cordes



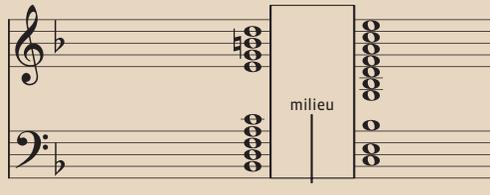
**Accord lalandava**  
(do # majeur)  
17 cordes



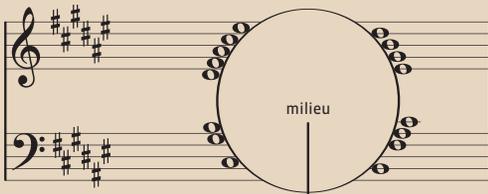
**Accord lalandava**  
(la majeur)  
20 cordes



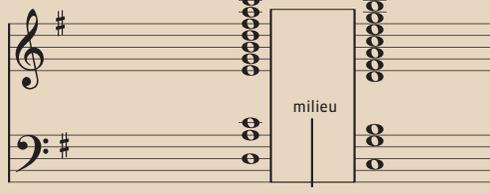
**Accord lalandava**  
(sol majeur)  
18 cordes



**Accord sary valana**  
(fa majeur)  
18 cordes



**Accord lalandava**  
(fa # majeur, mode de Ré)  
16 cordes



**Accord lalandava**  
(sol majeur -30 cents)  
24 cordes

en faisant vibrer alternativement une corde à gauche, une corde à droite et ainsi de suite, on obtient une gamme diatonique.

Pour faciliter la compréhension, ce principe d'accord a été volontairement simplifié. En fait, il connaît des variations parfois importantes (notes doublées, séries irrégulières), comme en témoignent les exemples qui figurent sur le disque.

Pour régler l'accord de chaque corde, il ne suffit pas toujours de déplacer les deux petits chevalets en calebasse qui supportent celle-ci. En effet, les cordes ayant pratiquement toutes la même longueur, on conçoit difficilement qu'une simple modification de longueur de la corde vibrante, permette de couvrir, comme c'est le cas pour certains instruments à vingt cordes, un ambitus de près de trois octaves. Il faut aussi faire varier la tension de la corde et, pour cela, on a recours à deux procédés qu'on rencontre soit séparément, soit combinés.

Le premier consiste à utiliser des chevalets de hauteurs différentes (plus le chevalet est haut, plus la corde est tendue) ; le second, à intercaler, entre un chevalet et l'extrémité de la corde, un coin en calebasse, semblable aux chevalets mais jouant plutôt le rôle d'une cheville (plus on déplace le coin vers l'extrémité de la corde, plus la tension de celle-ci augmente).

Les cordes les plus graves sont donc soutenues chacune par deux chevalets de faible hauteur, largement espacés, tandis que les plus aiguës sont maintenues écartées du corps de l'instrument, chacune par deux chevalets hauts et rapprochés dont l'action est renforcée par un coin supplémentaire situé près de l'extrémité de la corde.

En position de jeu, l'instrument peut être maintenu de diverses façons mais toujours de manière à ce que le « milieu » se trouve en regard du musicien (lequel a donc devant lui les cordes les plus graves) :

- le musicien est assis par terre, l'instrument est maintenu debout, l'extrémité serrée entre les jambes ou les cuisses ;
- le musicien est assis par terre, l'instrument est posé sur un résonateur ou incliné contre un arbre ou un mur ;
- le musicien est assis sur un siège ou accroupi,

l'instrument est incliné vers le sol, l'extrémité supérieure reposant sur la cuisse du musicien ;

- le musicien est debout, l'instrument est incliné vers le sol, l'extrémité serrée sous le bras ;
- le musicien est debout, l'instrument dirigé vers le haut est maintenu entre les deux poignets, l'extrémité inférieure reposant contre le ventre.

Pour jouer, le musicien ébranle les cordes soit avec le bout des doigts, soit avec les ongles.

L'instrument, dont la sonorité reste relativement tenue (même lorsque le tuyau de bambou est gros), est souvent utilisé seul ou encore pour accompagner le chant ; il entre parfois dans des formations comprenant divers instruments (plusieurs *valiha*, hochets...)

Des différents types de *valiha* existant actuellement, la cithare en bambou idiocorde est, selon toute vraisemblance, l'instrument dont la structure se rapprocherait le plus de celle de la première *valiha* malgache. Est-ce à dire que cette première *valiha* comportait vingt cordes et que son accord était basé sur le principe de deux séries de tierces ? Probablement pas, car la disposition de l'accord par tierces et le langage musical qui en résulte révèlent trop nettement la présence d'éléments occidentaux.

On serait tenté de croire que le répertoire actuel de la *valiha* en bambou, idiocorde (et tout ce qu'on en sait par les enregistrements sonores et les écrits qui s'y rapportent), est plus conforme à celui des premières *valiha* que ceux d'autres types dérivés de la *valiha* originelle. Il est permis d'en douter, car la connaissance que nous avons actuellement du répertoire musical de l'instrument est presque exclusivement basée sur des exemples de la région des hauts plateaux dont on sait qu'elle a connu de fortes influences occidentales. Certains aspects de l'accord qui favorisent la succession de tierces majeures et mineures alternées, qui permettent l'utilisation d'un langage tonal en couvrant un ambitus de près de trois octaves, ne semblent pas très anciens et paraissent avoir été déterminés par le besoin d'adapter l'instrument à des nécessités esthétiques nouvelles dues, notamment, aux influences de la musique occidentale. Si bien que, s'il fallait rechercher la musique de *valiha* la plus proche de

celle des premières *valiha* malgaches, c'est peut être dans les régions relativement isolées sur le plan culturel, et à propos d'instruments dont la structure matérielle (cordes métalliques, caisse parallélépipédique, résonateur métallique) est visiblement postérieure à celle de la *valiha* en bambou idiocorde, qu'on la trouverait.

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, certains commentateurs, frappés par l'aisance avec laquelle les Malgaches des hauts plateaux se familiarisaient avec des instruments occidentaux comme l'accordéon, la guitare ou le violon, prévoaient la proche disparition de la *valiha*. Jusqu'à présent, l'histoire leur a donné tort car, si l'instrument en bambou idiocorde est actuellement délaissé, la *valiha* n'a pas disparu, elle s'est transformée, s'adaptant à des techniques et des matériaux nouveaux, à une esthétique musicale en perpétuelle évolution, ouverte sur le monde extérieur.

Au surplus, parallèlement à ce mouvement et par réaction, certains musiciens connaissant la musique occidentale, et parfois même la pratiquant, ont fait valoir l'originalité de la musique et des instruments traditionnels malgaches. Qu'il suffise de citer Rémy et Sylvestre Randafison, qui fabriquaient régulièrement, en respectant la tradition, plusieurs types d'instruments de musique malgache dont ils jouaient eux-mêmes et notamment la *valiha* en bambou idiocorde.

### **Cithare tubulaire en rafia, idiocorde (photo 105)**

Le corps de l'instrument est fait de deux pétioles de raphia, évidés, hémicylindriques, juxtaposés et réunis par une forte ligature (en écorce de raphia), à chaque extrémité. Les cordes sont soulevées de l'écorce (idiocorde) et les chevalets sont en raphia.

L'instrument semble actuellement assez rare, on le rencontre dans le nord-ouest de l'île chez les Tsimhety (région de Port-Bergé et de Mandritsara).

Le tuyau de bambou de l'instrument originel a été imité, reconstitué à partir d'un matériau nouveau : le raphia. Cette reconstitution n'a probablement pas pour cause la recherche consciente de possibilités instrumentales nouvelles (bien qu'à posteriori l'instrument puisse être recherché pour son originalité

propre, par exemple le timbre des cordes en raphia), mais la rareté ou l'absence du bambou dans la région et la présence du raphia.

Ce qui permet d'assurer la postériorité d'un tel instrument par rapport à la *valiha* en bambou, idiocorde, c'est que la forme tubulaire, qui n'offre aucun avantage très particulier sur le plan instrumental et qui pose des problèmes de facture relativement compliqués lorsqu'il s'agit de constituer un tuyau à partir de pétioles de raphia ou, comme on le verra plus loin, à partir d'une pièce de bois plein, ne s'explique que par le fait qu'elle se trouvait naturellement donnée par le tuyau de bambou. En l'absence de bambou, le luthier n'a pas cherché à reconsidérer la *valiha* dans son essence instrumentale et à adapter à proprement parler l'instrument à un matériau nouveau, quitte à modifier sa forme en fonction des problèmes de fabrication qu'impliquait l'usage du matériau nouveau, il s'est borné à reconstituer la *valiha* en bambou avec du raphia.

On constate souvent que, lorsqu'un musicien adopte un instrument étranger qu'il veut fabriquer lui-même, il imite plus volontiers le nouvel instrument dans ses détails, même si certains d'entre eux ne présentent guère d'utilité sur le plan musical (soit qu'ils n'aient plus leur raison d'être dans le cadre de la nouvelle musique qu'ils servent, soit qu'il s'agisse d'éléments décoratifs), qu'il ne cherche à réinventer celui-ci, au besoin à le simplifier eu égard à la nouvelle fonction musicale de l'instrument et aux matériaux et techniques dont dispose le musicien.

L'instrument peut changer d'accord, par exemple, on peut l'utiliser de façon très différente, rajouter des cordes supplémentaires, mais sa forme est conservée.

Ce n'est pas simplement qu'il soit plus facile d'imiter que d'analyser puis de simplifier. Par son histoire et par ce qu'il symbolise, l'instrument de musique est souvent beaucoup plus qu'un intermédiaire entre l'homme et la musique pure, c'est un objet, voire un personnage, dont la simple présence est significative, expressive, si bien que sa forme, sa matière peuvent avoir autant et parfois même plus d'importance que sa destination strictement musicale.

### **Cithare tubulaire en bambou, à cordes en écorce et en métal**

L'instrument se présente à peu près comme la *valiha* en bambou, idiocorde. La différence vient de ce que les cordes les plus graves (en général trois) sont métalliques, tendues par de véritables chevilles disposées de chaque côté des nœuds du bambou (l'enroulement des cordes autour des chevilles s'effectuant à l'intérieur du tuyau).

Le type d'évolution attesté par cet instrument, dont les exemplaires sont actuellement assez rares, est très différent du précédent. L'usage d'un matériau nouveau (corde métallique) et d'une technique nouvelle (cheville) n'est pas imposé par le milieu naturel, c'est le résultat d'un choix, dicté par le désir d'obtenir de la *valiha* des qualités instrumentales exigées par une nouvelle esthétique musicale.

Dès les premiers contacts avec la musique occidentale, une certaine musique de *valiha*, plus « aristocratique » que populaire, s'est forgée, jusqu'à utiliser des éléments du langage harmonique occidental, qui appelait notamment des « fondamentales » solides. Or, les cordes graves auxquelles correspondent ces « fondamentales » (on trouve souvent de véritables toniques, dominantes, sous-dominantes) sonnent faiblement et sans netteté sur la *valiha* en bambou, idiocorde.

C'est probablement pour pallier cette déficience harmonique de l'instrument en bambou, idiocorde, qu'on a remplacé ou ajouté des cordes graves métalliques dont on avait déjà jugé de l'efficacité sur la guitare, par exemple. Maurice Halison, célèbre joueur de *valiha*, confirmait cette hypothèse : s'il préfère utiliser les cordes métalliques plutôt que celles en écorce, c'est parce que l'ambitus réel de l'instrument en bambou, idiocorde, est limité par l'imprécision non seulement des graves mais des aigus (donc déficience harmonique et mélodique).

### **Cithare tubulaire en bambou, à cordes métalliques (photos 104 et 109)**

Le corps de l'instrument est un tuyau de bambou comportant deux nœuds naturels ; les cordes, dont le nombre varie de seize à vingt en moyenne, sont toutes métalliques. La plupart du temps, c'est en

défaissant la tresse d'un câble de frein à bicyclette, qu'on obtient les cordes. Deux séries de clous plantés autour des nœuds de bambou servent à fixer et à tendre les cordes sur la longueur entre les deux nœuds. Une ligature métallique renforce l'attache près des clous. C'est actuellement, dans la région des hauts plateaux surtout, le type de *valiha* le plus courant, l'héritier le plus vivant de la *valiha* en bambou, idiocorde.

Les cordes métalliques ont remplacé les cordes faites de l'écorce de bambou non seulement pour les raisons qui ont été évoquées à propos de l'instrument précédent, mais aussi parce qu'elles sont plus sonores, plus solides, plus faciles à accorder et qu'enfin la fabrication de l'instrument à cordes métalliques est beaucoup moins longue et délicate que celle de l'instrument idiocorde.

Le timbre métallique est, comme on peut l'imaginer, très différent de celui de l'instrument à cordes végétales et, si sa recherche n'est probablement pas à la base des préoccupations qui animèrent les premiers novateurs, il s'est imposé et actuellement fait partie intégrante de l'esthétique musicale de la *valiha*. (Pour l'accord et le jeu, se reporter à la *valiha* en bambou, idiocorde.)

### **Cithare tubulaire en bois tendre, à cordes métalliques (photos 106, 110)**

Le tuyau de bambou a été reconstitué à partir de bois tendre pour les mêmes raisons que la *valiha* en raphia.

Comme sur l'instrument précédent, les cordes sont toutes métalliques. C'est en principe dans les régions où le bambou est rare ou inexistant qu'on trouve ce type de *valiha*.

### **Cithare tubulaire à cordes métalliques, posée sur résonateur (photo 111)**

Étant donné la façon très particulière dont la *valiha* est utilisée au sud de l'île, la description qui va suivre ne s'applique pas à toutes les *valiha* tubulaires auxquels on a pu adjoindre un résonateur extérieur en vue d'augmenter le volume sonore, mais à l'instrument tel qu'on le rencontre au sud de Madagascar.

Le corps tubulaire est souvent en bois tendre (comme l'instrument précédent), parfois recouvert d'une feuille métallique ; les cordes sont métalliques. L'instrument est posé sur un bidon d'essence vide, l'extrémité supérieure inclinée contre un arbre ou un mur. Le nombre des cordes (de dix à quatorze en moyenne) est relativement moins important que sur les précédentes *valiha* et l'accord, qui ne suit pas le schéma des deux séries de tierces, change selon les morceaux.

La fonction musicale de ce type de *valiha* est très différente de celle des précédents. Ici, l'instrument ne peut pas se suffire à lui-même, il n'utilise pas tous les degrés de l'échelle heptatonique, son rôle d'accompagnement reste très limité. Le musicien n'utilise que quelques cordes (deux ou trois), la sonorité de l'instrument est couverte par celles du hochet, de la vièle et de la voix, la *valiha* se bornant à un bourdon discret.

Ce qui surprend, au premier abord, c'est que les possibilités instrumentales qu'implique la structure organologique de la *valiha* ne sont pratiquement pas utilisées, que l'instrument semble d'une complication sans rapport avec sa destination purement musicale. En effet, pourquoi construire un tel instrument pour n'obtenir de lui que deux ou trois sons étouffés par le reste de l'orchestre ? Pourquoi dix ou quatorze cordes alors qu'on n'en utilise que deux ou trois (et bien que celles-ci ne soient pas toujours les mêmes : elles changent en fonction du morceau joué). On a l'impression que, ne trouvant pas sa place dans un tel cadre musical, l'instrument cherche à justifier sa présence (sur le plan sonore) en s'adjoignant un résonateur (bidon d'essence) qui lui permet de ne pas être intégralement submergé par le volume sonore du hochet, de la vièle et de la voix. Mais, si cette *valiha* ne disparaît pas de l'orchestre, c'est qu'elle a des raisons d'être qui ne sont pas seulement musicales, au sens étroit du mot. Sa signification historique, sa force symbolique lui confèrent probablement une importance particulière qui justifie amplement sa présence au sein d'un tel orchestre : le fait qu'elle soit souvent abondamment parée et entre les mains du musicien principal (le chanteur) l'atteste.

### Cithare sur caisse à cordes métalliques *marovany* (photos 114, 115 et 116)

Une longue caisse, le plus souvent en bois de forme parallélépipédique, constitue le corps de l'instrument. Les cordes métalliques (une vingtaine environ), disposées en deux plans parallèles, sont tendues sur la longueur des faces les plus larges, maintenues écartées du corps par des chevalets mobiles de hauteurs différentes (qui servent à régler l'accord comme sur les instruments précédents). L'instrument est posé à terre sur la tranche ou maintenu en position semi-verticale à l'aide d'une bretelle, le musicien ayant à portée de chaque main un plan de cordes.

L'aspect de cette cithare est tellement différent de celui des précédentes qu'on a peine à croire qu'il s'agit bien là d'un instrument dérivé de la *valiha* en bambou idiocorde. En l'examinant de plus près, on s'aperçoit qu'en fait la différence n'est pas si grande. Bien que le tuyau de bambou ait été remplacé par une caisse parallélépipédique, l'essentiel de la *valiha* subsiste, le fond de sa physiologie reste identique.

En effet, si l'on compare la *valiha* tubulaire aux différentes cithares qui existent à travers le monde, on remarque que les cordes de la première sont disposées tout autour d'un tuyau, donc sur deux surfaces convexes opposées, tandis que celles de la plupart des cithares forment un seul plan (ou surface convexe). D'autre part, l'accord de la *valiha*, même quand il ne suit pas le schéma des deux séries de tierces, est conçu de telle façon que, si l'on veut obtenir une succession ascendante ou descendante de sons, il faut alterner, parfois irrégulièrement, le jeu de la main gauche et celui de la main droite, donc faire vibrer les cordes en suivant un ordre divisé, tandis que celui de nombreuses cithares permet d'obtenir une telle succession en suivant l'ordre des cordes.

Cette double disposition des cordes offre, par les possibilités de jeu qui en résultent (et bien que celles-ci soient diversement utilisées), un aspect essentiel de la *valiha*, commun à tous les types de *valiha* et notamment à la cithare sur caisse.

Avec la cithare sur caisse (*marovany*), les cordes ne forment plus, comme sur la *valiha* tubulaire, un réseau régulier cylindrique où seul le « milieu » (quand il existe) donne le repère de la séparation en deux séries, elles sont disposées sur deux plans nettement distincts, parallèles, correspondant l'un à la main gauche, l'autre à la main droite.

Quoique cette nouvelle disposition des cordes appelle une technique de jeu quelque peu différente de celle de la *valiha* tubulaire (mobilité plus grande de la main), elle n'en modifie pas profondément le principe.

C'est en fait par l'importance de son volume sonore, la largeur de l'éventail des sons, la netteté des registres extrêmes que la *marovany* se différencie véritablement sur le plan des possibilités musicales de l'instrument tubulaire.

Outre les besoins harmoniques et mélodiques évoqués précédemment, le désir d'augmenter la capacité sonore de la *valiha* tubulaire, d'en faire un instrument de grand espace, semble à l'origine de ce nouveau type : ce sont en tout cas les raisons qu'avancent des musiciens qui ont abandonné l'instrument tubulaire pour construire eux-mêmes la *valiha* sur caisse.

Les premiers constructeurs ont-ils imaginé un tel instrument après avoir cherché de façon rationnelle comment remplacer le tuyau par un résonateur plus efficace (qui était peut-être déjà le bidon d'essence vide), quitte à utiliser une forme plus simple à réaliser, qui leur était donnée par des objets autres que des instruments de musique, ou se sont-ils directement inspirés de cithares nouvellement importées ?

Il est difficile de se prononcer sur ce point, d'autant que les *valiha* sur caisse sont souvent dissemblables et témoignent chacune d'une conception originale (comparer la *valiha* en bois de Marorazana et celle en tôle de Rakotozafy).

### **Cithare tubulaire en bambou, à cordes métalliques, dite chromatique**

Créé dans les années 60 par Maurice Halison, l'instrument n'est pas entièrement sorti du stade expérimental.

Le corps est un très gros tuyau de bambou ; les cordes métalliques (cordes filées et câbles simples) sont au nombre de trente-sept.

L'accord qui donne à l'instrument son nom de « chromatique » est conçu de façon à pouvoir utiliser tous les sons de l'échelle dodécaphonique. Le volume sonore, comparable à celui d'une guitare, peut être amplifié par un dispositif électrique qu'utilise déjà le même Maurice Halison pour amplifier la *valiha* diatonique.

La présence simultanée du tuyau de bambou et d'un système d'accord et d'amplification faisant appel à des notions musicales totalement étrangères à la *valiha* originelle marque de façon frappante la conciliation de deux tendances opposées : transformer l'instrument afin de le rendre plus apte à servir de nouveaux besoins musicaux et en même temps conserver intacts certains de ses aspects (même si ceux-ci n'ont plus de raison d'être sur le plan musical ou organologique) pour ce qu'ils représentent de la personnalité et de la signification historique de l'instrument originel.

Les diverses raisons qui ont amené les Malgaches à transformer la *valiha* en bambou idiocorde font souvent l'objet de discussions passionnées au cours desquelles ceux qui reconnaissent l'originalité de l'instrument idiocorde, la qualité de son timbre végétal, s'affrontent aux partisans d'une « évolution » de la *valiha*.

Peut-on améliorer certaines qualités acoustiques de la *valiha* en bambou idiocorde, peut-on augmenter certaines possibilités instrumentales sans altérer l'originalité propre de l'instrument tout en restant au service d'une même musique malgache ?

Si l'on élargit le débat, on touche alors à un problème qui préoccupe actuellement nombre de ceux qui, face à la menace d'un « espéranto » musical, se refusent à laisser disparaître un patrimoine musical original. Le développement des communications dans le monde, les échanges qui en résultent, l'industrialisation des moyens de reproduction du son tendent en effet à uniformiser les cadres spatio-temporels dans lesquels évoluaient jadis les différents arts musicaux. Surmontant les barrières sociales, régionales, nationales, un courant de plus

en plus puissant impose un langage musical de base qui bouleverse les fondements même de ces différents arts musicaux. Les particularismes régionaux ou nationaux, quand ils existent, n'apparaissent alors que par quelques vestiges greffés sur un fond commun.

Que doit-on faire pour éviter que, le processus se généralisant, de nombreuses musiques originales ne disparaissent à tout jamais ?

Certains sont partisans d'une évolution « dirigée », d'un compromis, qui permettrait de sauvegarder leur culture musicale dans sa véritable essence, tout en modifiant certains aspects secondaires et en faisant appel à des techniques nouvelles (remplacer, sur un instrument traditionnel, les cordes en liane par des cordes en Nylon, utiliser le système de notation occidentale, « harmoniser » les chants traditionnels, etc.). Mais comment sauvegarder l'originalité d'une musique tout en modifiant certains de ses aspects, c'est-à-dire en détruisant l'équilibre d'un assemblage particulier, irréductible, où chaque élément est interdépendant de l'autre ?

Comment ne pas craindre que l'utilisation de techniques étrangères à un système musical ne vienne altérer profondément le sens de cette musique ? Le système de notation occidentale, par exemple, n'est pas simplement une technique d'écriture, il est intimement lié à l'histoire de la musique occidentale et, par là même, il implique des concepts musicaux occidentaux (mélodie, contrepoint, harmonie) si bien que son utilisation dans le cadre d'une musique de tradition orale aboutit presque toujours à une schématisation, une défiguration de l'essentiel de cette musique.

En fait, la seule façon de sauver ces arts traditionnels dans leur intégrité est de les fixer en utilisant les procédés les plus fidèles et notamment l'enregistrement audiovisuel. Mais la sauvegarde des œuvres d'art ne résout pas le problème fondamental de leur devenir vivant.

Quand bien même penserait-on que telle musique touche aux sommets de l'art, qu'il faut la préserver de toute atteinte extérieure, arrêter son évolution, qui risquerait d'être dégénérescente, on ne peut empêcher l'histoire de s'accomplir.

L'art musical n'est pas immuable. Même si certaines de ses racines plongent dans un fond commun, ses canons varient selon les peuples, les individus et les époques, son évolution ne s'effectue pas en dehors de toute contingence, mais elle est tributaire non seulement du « génie » de certains individus, mais aussi des changements socioculturels.

Contrairement à la science, qui connaît une évolution progressive, la notion de progrès est étrangère à l'essence même de l'art : un chapiteau roman n'est pas « inférieur » à une statue de Michel-Ange, pas plus qu'une berceuse pygmée n'est « inférieure » à une symphonie de Brahms. La réussite d'une œuvre musicale ne se mesure pas à l'importance et à la complexité de ses moyens d'expression, ni à l'observance plus ou moins stricte de certains « principes » esthétiques, elle peut naître de n'importe quel genre, dans n'importe quel style, de toutes sortes de métissage. Ce qui semble essentiel, c'est plutôt sa charge poétique, son pouvoir émotionnel, son humanité.

Utiliser, dans un système musical donné, des éléments totalement étrangers à ce système (par exemple, harmoniser et orchestrer une musique rituelle du Congo ou, au contraire, intégrer à une musique rituelle du Congo des éléments mélodiques d'une symphonie de Beethoven) n'est certes pas le moyen idéal de sauvegarder dans sa véritable essence la musique envisagée, mais le style hybride qui en résulte peut fort bien connaître de véritables chefs-d'œuvre.

Aux yeux de l'artiste, le problème de savoir si les règles de l'art lui permettent de faire appel à telle technique, tel procédé nouveau, ne se pose pas en termes simples : il emploie les moyens qui correspondent à une nécessité intensément ressentie, dont les forces déterminantes sont souvent d'une grande complexité. Quelques-unes de ces forces évolutives ont été évoquées à propos de la *valiha*.

En examinant plusieurs types dérivés d'un même instrument, on a pu constater qu'à chacun correspondait une histoire originale, une forme d'évolution particulière conditionnée par un réseau de forces s'exerçant sur des plans très différents.

Les explications qui ont été données à ce sujet ne se basent parfois que sur des hypothèses et restent sûrement incomplètes. Peut-être suffisent-elles cependant à montrer qu'un instrument ne naît pas toujours directement sous la forme qu'on lui connaît, de l'imagination libre d'un constructeur génial, mais qu'il est le fruit d'une longue histoire au cours de laquelle des éléments d'ordre culturel, matériel, technique, social, psychologique, ont joué.

Or, cette évolution de l'instrument reste intimement liée à celle de la musique, soit que la première influe sur la seconde, soit que la seconde impose ses exigences à la première, si bien qu'on ne peut lui donner un sens de progression qualitative sans la situer dans son contexte musical (au sens le plus large du mot) ; les faiblesses ou les qualités d'un instrument de musique ne peuvent être jugées que par rapport à la musique dans laquelle celui-ci s'inscrit.

Qu'il y ait des *valiha* faisant appel à des techniques plus avancées, que certaines soient plus sonores et comportent plus de cordes, que d'autres soient plus conformes à l'ancien type originel par la forme, la structure ou la qualité du timbre, rien ne saurait attribuer à l'une ou à l'autre une marque d'authenticité malgache ou de supériorité absolue. L'essentiel reste la musique qu'elles peuvent servir. ■

## Kora

■ RENDUE CÉLÈBRE et populaire par quelques «stars» africaines de la *world music*, la *kora* est un instrument très spécifique des griots malinké (au sens large du terme) d'Afrique de l'Ouest. On trouve donc la *kora* entre les mains de musiciens du Sénégal, du Mali, de Guinée, de Gambie et de Côte d'Ivoire. Ce sont tous des *jèli* («griots») issus du peuple malinké, dont les différentes appellations et variantes sont ici ou là mandingue, mandinka, mandingo, maninka, bambara et dioula.

Traditionnellement, la *kora* est toujours jouée par un *jèli*, homme, membre de la caste des griots, de ces musiciens, chanteurs épiques, généalogistes, jadis attachés à la cour d'un roi, aujourd'hui tributaires de toutes sortes de clients.

L'instrument est une harpe-luth ou harpe à chevalet (appellation préférée aujourd'hui) à vingt et une cordes disposées en deux rangées parallèles de part et d'autre d'un chevalet à encoches. Sur celui-ci, chaque corde est tendue entre un gros anneau métallique fixé à l'extrémité inférieure du manche (qui traverse le résonateur en calebasse) et un anneau coulissant (en peau tressée) sur la partie supérieure du manche. Chaque anneau coulissant permet de régler et de fixer à la manière d'une cheville, la tension donc l'accord de chaque corde. Le chevalet, sur les vingt et une encoches duquel viennent s'appuyer les cordes, est une pièce de bois maintenue par la pression des cordes, perpendiculaire au plan du résonateur. Sur la peau de biche ou de bœuf tendue sur le résonateur en calebasse, un petit coussin s'interpose entre la base du chevalet et la peau.

En position de jeu, l'instrument est tenu quasi verticalement par ses poignées en bois fixées entre la peau et le résonateur. Le musicien joue avec le pouce et l'index de chaque main, en maintenant l'instrument avec les autres doigts.

Les cordes, jadis en peau de biche, sont maintenant en nylon. Un bruiteur, fait d'une plaque métallique sur le pourtour de laquelle sont insérés des petits anneaux en fer, est fixé au sommet du chevalet. En cours de jeu, un bruissement métallique vient prolonger le son des cordes, conformément à l'esprit de nombre de musiques africaines qui montrent une prédilection pour les sons à résonance complexe (mirlitons, sonnailles, etc.).

La *kora* peut être jouée seule (avec ou sans bruiteur métallique), avec ou sans accompagnement rythmique (un autre musicien percute le résonateur à l'aide d'une baguette) ou pour accompagner le chant de l'instrumentiste lui-même ou d'un autre, chanteur ou chanteuse.

Des éléments intéressants ont été notés à ce sujet par quelques chercheurs dont les conclusions sont cependant souvent contradictoires. Les notions d'échelle, de mode, d'accord proprement dit, de hauteur absolue, sont parfois amalgamées et l'appréciation des intervalles à travers des instruments de mesure rassurants (Stroboconn) fausse leur véritable approche musicale avec la tolérance d'oreille qu'elle implique.

Il faut ajouter à ceci que, selon les régions, les noms des accords et des cordes peuvent varier. À défaut d'une approche qui serait celle du griot lui-même, excluant la notion de notation et d'analyse du langage musical, il m'a semblé utile de livrer ici

## TABLEAU COMPARATIF DE PLUSIEURS ACCORDS DE KORA

Musical notation for Chérifo Koutoudio. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef starts on G#4 and ascends to D5. The bass line starts on G#2 and ascends to D3. The notation is split into two measures.

**Chérifo Koutoudio**

Accord: Sila Ba (la grande voie)

Mode de do (La M) puis

mode de mi (Do # M) puis

mode de Do (La M)

Musical notation for Tiémoko Sissoko. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef starts on G#4 and ascends to D5, with asterisks on the notes C#5 and D5. The bass line starts on G#2 and ascends to D3, with asterisks on the notes C#3 and D3. The notation is split into two measures.

**Tiémoko Sissoko**

Accord: Tomora

Mode altéré

(2<sup>nde</sup> et 6<sup>te</sup> augmentées)

Musical notation for Tiémoko Sissoko. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef starts on G#4 and ascends to D5. The bass line starts on G#2 and ascends to D3. The notation is split into two measures.

**Tiémoko Sissoko**

Accord: Saouta

Mode de Ré (Do # M)

Musical notation for Lemou Diabaté. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef starts on G#4 and ascends to D5. The bass line starts on G#2 and ascends to D3. The notation is split into two measures.

**Lemou Diabaté**

Accord: Sila Ba (la grande voie)

Mode de do

(La M -50 cents)

Musical notation for Lemou Diabaté. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef starts on G#4 and ascends to D5. The bass line starts on G#2 and ascends to D3. The notation is split into two measures.

**Lemou Diabaté**

Accord: Saouta

Mode de Ré

(La M -50 cents)

Musical notation for Babou Diabaté. The score is in treble and bass clefs with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#). The melody in the treble clef starts on G#4 and ascends to D5. The bass line starts on G#2 and ascends to D3. The notation is split into two measures.

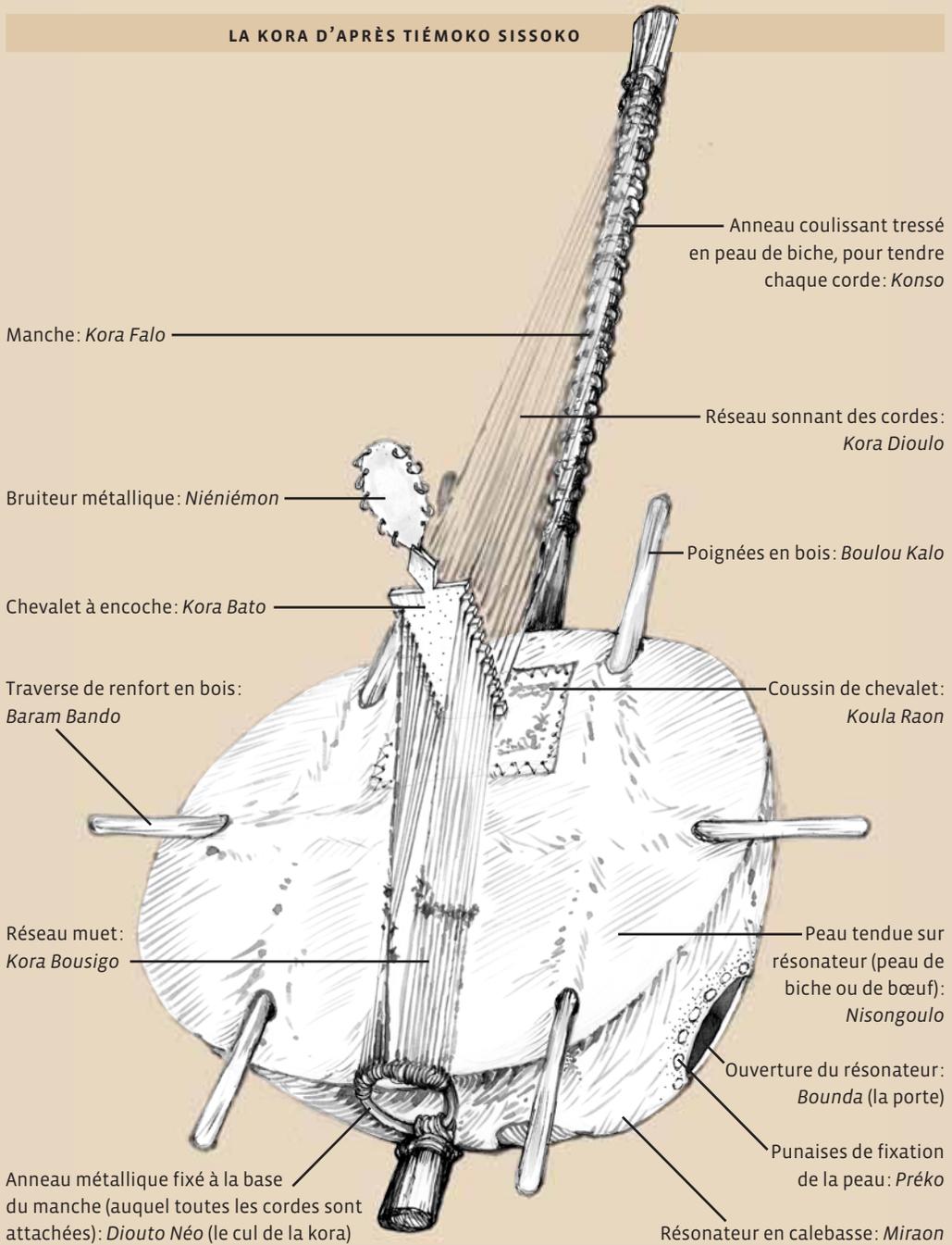
**Babou Diabaté**

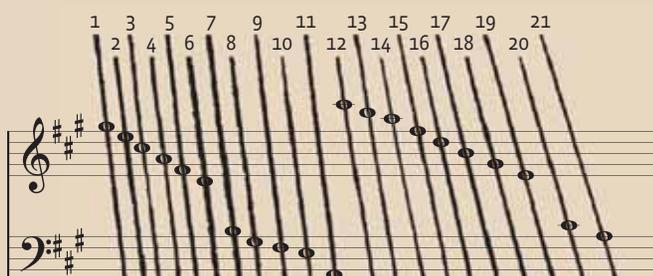
Accord: Sila Ba (la grande voie)

Mode de do

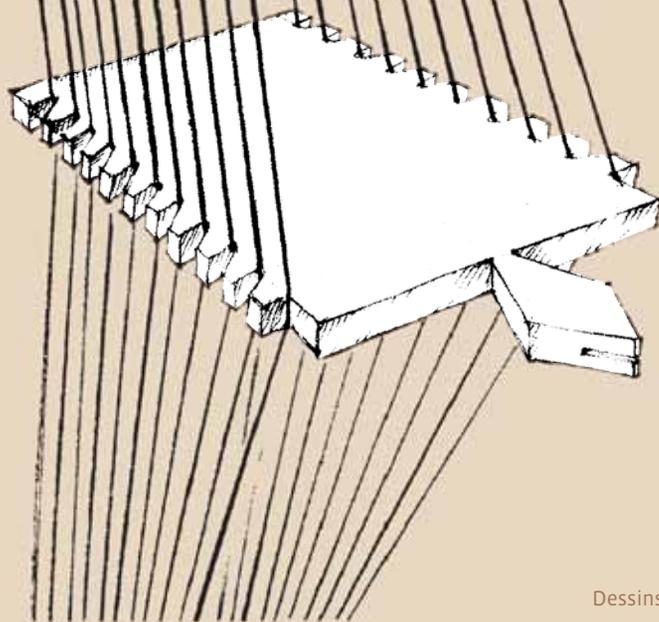
(Fa # M +40 cents)

LA KORA D'APRÈS TIÉMOKO SISSOKO





- 1: *Bakumba*  
(chèvre à grosse tête = la patronne)
- 2: *Dibon* (écho)
- 3: *Kotolanko*
- 4: *Boulouba Dinkandjaon*
- 5: *Léo léo* (pleine lune)
- 6: *Léo* (qui éclaire de loin)
- 7: *Doumadjilou* (la corde supérieure)
- 8: *Nomanko* (qui suit)
- 9: *Katodinko* (l'enfant sur le dos)
- 10: *Labanta*
- 11: *Nomanko* (qui suit)
- 12: *Boulouba Timbaon*
- 13: *Boulouba Timbaon Onolango*
- 14: *Djikandaon*
- 15: *Bandaono*
- 16: *Timbaon Djikandaon*
- 17: *Léo Bendaon*
- 18: *Bakoumba Bendaon*
- 19: *Timbaon Bendaon*
- 20: *Léo léo* (pleine lune)
- 21: *Labantanko*



Dessins: Alain Bussel

le relevé des accords concernant chaque pièce musicale et des noms donnés à ceux-ci par les musiciens eux-mêmes. Il en va d'ailleurs de même pour le nom de chacune des cordes de la *kora* (voir le tableau des accords et des noms de cordes). Pour la commodité de la lecture, les relevés d'accord sont notés approximativement par rapport au *la* 440 Hz.

Au-delà des spécificités de chaque musicien et de sa manière d'accorder l'instrument, on peut retenir quelques généralités significatives. Le réseau de gauche (vu du musicien en position de jeu) comporte les cordes les plus graves accordées en intervalles de quinte plus une seconde, plus une seconde pour les quatre premières cordes, puis une succession de tierces. Le réseau de droite comporte une succession de tierces décalées d'une seconde par rapport au début de la série des tierces de la main gauche. Si bien qu'en alternant le jeu des deux mains on joue une échelle ascendante heptatonique.

Ce principe d'accord en deux réseaux de tierces décalées main droite-main gauche rappelle celui qu'on peut trouver à Madagascar avec la *valiha* ou même au Congo avec la *sanza* d'Antoine Moundanda (photo 168).

La notion de hauteur absolue est inexistante et le « diapason » de la *kora* peut varier facilement d'une quinte en fonction des exigences vocales ou des commodités de réglage des cordes. Pour chaque pièce musicale, l'échelle utilisée est donnée par l'accord préalable des cordes (voir le tableau des accords). Les intervalles, non tempérés, sont sujets à de légères fluctuations.

Les quatre musiciens présentés ici (photos 127, 128, 129, 130 et 131) étaient considérés en 1967 par les connaisseurs comme parmi les meilleurs représentants de l'art de jouer de la *kora*, au Sénégal. ■

## Les derniers chants d'une civilisation du pacifique

■ LES ÎLES DE L'AMIRAUTÉ (Admiralty Islands) forment un archipel d'îlots et d'atolls qui environnent l'île principale de Manus (la plus grande et la plus peuplée), dans l'océan Pacifique, au nord de la Papouasie-Nouvelle-Guinée.

Cet ensemble est rattaché administrativement à la Papouasie-Nouvelle-Guinée dont elle constitue la province de Manus (la plus petite et la moins peuplée).

On dénombre au moins une trentaine de langues différentes chez ces populations insulaires composées de pêcheurs avertis et d'excellents navigateurs (utilisant des pirogues à balancier de plus de dix mètres de long) qui connaissent un système d'échange et de commerce entre îles, réparti sur une vaste étendue.

Depuis sa découverte en 1527 par un marin espagnol, Manus a connu d'autres navigateurs européens (hollandais et anglais notamment), pour être finalement annexée et rattachée à la Nouvelle-Guinée par les Allemands en 1885. En 1920, la Société des Nations confia à l'Australie le mandat de l'ensemble du territoire de Papouasie-Nouvelle-Guinée. Puis, un débarquement de militaires japonais en avril 1942, de forces américaines et australiennes en 1944, fit des ravages à Manus (600 navires alliés étaient ancrés au nord-est de l'île). Si l'on ajoute à cette intrusion militaire massive de l'Occident, la présence active des missions chrétiennes, on imaginera aisément le contrecoup sur les traditions et les musiques qui s'y rapportent.

À cet égard, l'exemple de la civilisation akara est significatif : il ne restait plus en juillet 1974 que quarante personnes (enfants compris) regroupés

autour du village de Ndranu pour la représenter. Parmi ces quarante personnes, tous parlaient la langue akara, mais trois hommes seulement savaient encore certaines chansons, quelques vieilles femmes connaissaient encore une partie du répertoire, et les *garamut* (tambours de bois) se dégradèrent sans qu'on n'envisage de les refaire.

Et pourtant, ces reliques musicales sont d'une qualité artistique remarquable, tout autant les diaphonies vocales akara que les musiques samisi de l'île de Bipi ou Titan de Péré, le village même où séjourna et étudia la célèbre anthropologue américaine Margaret Mead. ■

# Bibliographie et discographie

## ENCYCLOPÉDIES, DICTIONNAIRES, GUIDES, MONOGRAPHIES

ARNAUD, Alain ; BENAÏCHE, Marc ;  
ZBINDEN, Catherine (dir. publ.). 2006. *Petit atlas  
des musiques du monde*. Paris, Cité de la  
Musique/Mondomix.

ARNAUD, Gérard ; LECOMTE, Henri. 2006.  
*Musiques de toutes les Afriques*. Paris, Fayard.

AUBERT, Laurent. 2001. *La musique de l'autre*.  
Genève, Georg.

BASSET, Catherine. 1995. *Musiques de Bali à Java,  
l'ordre et la fête*. Paris/Arles, Cité de la  
musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)

BÉHAGUE, Gérard. 2001. *Musiques du Brésil, de la  
cantoria à la samba-reggae*. Paris/Arles, Cité de la  
musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)

BENSIGNOR, François (dir. publ.). 2002.  
*Les musiques du monde*. Paris, Larousse.  
(Coll. Guide Totem.)

BOURS, Étienne. 2002. *Dictionnaire thématique des  
musiques du monde*. Paris, Fayard.

BRAILOIU, Constantin. 1973. *Problèmes  
d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par  
Gilbert Rouget. Genève, Minkoff Reprint.

BRANDILY, Monique. 1997. *Introduction aux  
musiques africaines*. Paris/Arles, Cité de la  
musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)

CANTINCHI, Philippe-Jean. 1999. *Polyphonies  
corses*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud.  
(Coll. Musiques du monde.)

CLER, Jérôme. 2000. *Musiques de Turquie*.  
Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud.  
(Coll. Musiques du monde.)

DEFrance, Yves. 2000. *L'archipel des musiques  
bretonnes*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes  
Sud. (Coll. Musiques du monde.)

DURIF, Olivier. 1998. *Musiques des monts  
d'Auvergne et du Limousin*. Paris/Arles, Cité de la  
musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)

DURING, Jean. 1998. *Musiques d'Asie centrale,  
l'esprit d'une tradition*. Paris/Arles, Cité de la  
musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)

EL-SHAWAN Castelo-Branco, Salwa. 1998. *Voix du  
Portugal*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes  
Sud. (Coll. Musiques du monde.)

*Encyclopædia Universalis*. 2007. Articles : Musicales  
(Traditions).

- «Le fonds musical européen», Roberto Leydi.
- «Musique d'Afrique noire», Charles Duvelle.

- «Musique de l'Inde», Mireille Helffer.
  - «Musique hébraïque», Amnon Shiloah.
  - «Musiques d'inspiration chinoise», Tran Van Khê.
  - «Musiques de l'Asie du Sud-Est», Tran Van Khê.
  - «Musiques de l'Islam», Amnon Shiloah et Charles Duvelle.
  - «Musiques de l'Océanie», Mervyn Evan McLean.
  - «Musiques des Amériques», Gérard Béhague.
- GUIGNARD, Michel. 2005. *Musique, honneur et plaisir au Sahara*. Paris, Geuthner.
- LAGRANGE, Frédéric. 1996. *Musiques d'Égypte*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- LEBLON, Bernard. 1995. *Flamenco*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- LECOMTE, Henri. 2001. *Guide des meilleures musiques du monde en CD*. Paris, Bleu nuit éditeur.
- LEYMARIE, Isabelle. 1996. *Musiques caraïbes*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- MACCHIARELLA, Ignazio. 1999. *Voix d'Italie*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- MARTIN, Denis-Constant. 1998. *Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- PLISSON, Michel. 2001. *Tango, du noir au blanc*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- POCHÉ, Christian. 1995. *La musique arabo-andalouse*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- RAULT, Lucie. 2000. *Instruments de musique du monde*. Paris, Éditions de La Martinière.
- . 2000. *Musiques de la tradition chinoise*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- ROTEN, Hervé. 1998. *Musiques liturgiques juives, parcours et escales*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- ROVSING OLSEN, Miriam. 1999. *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- ROY, Maya. 1998. *Musiques cubaines*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- SADIE, Stanley; TYRRELL, John (dir. publ.). 1999. *The Garland encyclopedia of world music*. New York/Londres, Routledge.
- Volume 1 : Africa.
  - Volume 2 : South America, Mexico, Central America and the Caribbean.
  - Volume 3 : The United States and Canada.
  - Volume 4 : Southeast Asia.
  - Volume 5 : South Asia : The Indian subcontinent.
  - Volume 6 : The Middle East.
  - Volume 7 : East Asia : China, Japan, and Korea.
  - Volume 8 : Europe.
  - Volume 9 : Australia and the Pacific Islands.
  - Volume 10 : The world's music : general perspectives and reference tools.
- SCHAEFFNER, André. 1980. *Origine des instruments de musique*. Paris, Mouton.
- TAMBA, Akira. 1995. *Musiques traditionnelles du Japon, des origines au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)
- The new grove dictionary of musical instruments*. 1984. Londres, Macmillan Publishers, 3 vol.

—. 2001. 2<sup>e</sup> éd. Londres, MacMillan Publishers, 29 vol.

TRANCHEFORT, François-René. 1980. *Les instruments de musique dans le monde*. 2 vol. Paris, Éditions du Seuil.

WILLIAMS, Patrick. 1996. *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*. Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud. (Coll. Musiques du monde.)

## PÉRIODIQUES

---

*Cahiers d'ethnomusicologie* (ex-*Cahiers de musiques traditionnelles*). Publications annuelles sous la direction de Laurent Aubert. Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, Archives internationales de musique populaire.

- 1988. «De bouche à oreille».
- 1989. «Instrumental».
- 1990. «Musiques et pouvoir».
- 1991. «Voix».
- 1992. «Musiques rituelles».
- 1993. «Polyphonies».
- 1994. «Esthétiques».
- 1995. «Terrains».
- 1996. «Nouveaux enjeux».
- 1997. «Rythmes».
- 1998. «Paroles de musiciens».
- 1999. «Noter la musique».
- 2000. «Métissages».
- 2001. «Le geste musical».
- 2002. «Histoires de vies».
- 2003. «Musiques à voir».
- 2004. «Formes musicales».
- 2005. «Entre femmes».
- 2006. «Chamanisme et possession».
- 2007. «Identités musicales».
- 2008. «Performances».
- 2009. «Mémoire, traces, histoire».

*Ethnomusicology*. Indiana University, Society of Ethnomusicology.

*The World of Music*. International Council for Traditional Music.

*TRAD Magazine*. Étampes.

## DISCOGRAPHIE

---

QUELQUES COLLECTIONS CONSACRÉES  
AUX MUSIQUES TRADITIONNELLES :

- Buda Musique
- Inédit ; Terrains (Maison des cultures du monde, sous la direction de Pierre Bois)
- Ocora (Radio France)
- Playasound
- Prophet (Kora Sons, sous la direction de Charles Duvelle)
- Smithsonian Folkways
- The Alan Lomax Collection (Library of Congress and Rounder Records)
- The Nonesuch Explorer Series
- UNESCO
- VDE-Gallo (AIMP, sous la direction de Laurent Aubert)

## SITES INTERNET

---

Ateliers d'ethnomusicologie : [www.adem.ch](http://www.adem.ch)

Cité de la musique : [www.cite-musique.fr](http://www.cite-musique.fr)

Encyclopædia Universalis : [www.universalis.fr](http://www.universalis.fr)

Ethnomusika : <http://ethnomusika.org/>

Grove Music Online :  
[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

International Council for Traditional Music :  
[www.ictmusic.org/ICTM](http://www.ictmusic.org/ICTM)

Maison des cultures du monde : [www.mcm.asso.fr](http://www.mcm.asso.fr)

Mondomix : [www.mondomix.com](http://www.mondomix.com)

Musée du Quai Branly : [www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)

Portail ethnomusicologie :  
[www.ethnomusicologie.net](http://www.ethnomusicologie.net)

Rudra Vina : [www.rudravina.com](http://www.rudravina.com)

Société française d'ethnomusicologie :  
[www.ethnomusicologie.fr](http://www.ethnomusicologie.fr)

TRAD Magazine : [www.tradmagazine.com](http://www.tradmagazine.com)

Tran Quang Hai : <http://tranquanghai.info/>

UNESCO : [www.unesco.org](http://www.unesco.org)

Wikipédia :  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Musiques\\_du\\_monde](http://fr.wikipedia.org/wiki/Musiques_du_monde)

# Index

Les numéros renvoient aux photos

Akara	63
ancêtres	86, 213-215
Angola	174
Antandroy	33-36
Antanosy	111
Arabe Dekakiré	136
Arabe Salamat	74, 202, 220
arc musical	67, 94-98
<i>ardin</i>	122, 134, 242
Babembé	213-215
Babinga	24, 72, 126
Bakongo-Nséké	154, 194, 195
Bagandou Babinga	17
Bakongo	90
balafon, voir xylophone	
Balante	175
Balari	23, 39, 40, 52, 53, 143, 144, 165, 168, 193, 207
Bambara	178
Banana	1, 64, 65, 185
<i>bansuri</i>	252, 255
Banziri	49
Baoulé	10, 91, 150, 155
Bara	149
Bariba	26, 27, 101, 159, 183, 198, 199, 219
Barma	71, 117, 221
Bassari	13-15, 77
Bateke-Lali	145
battements de mains	59, 158, 187
Baya-Kaka	50
Bénin	7, 11, 12, 26, 27, 57, 68, 79, 94, 100, 101, 153, 159, 161, 167, 183, 198, 199, 219, 223-228
berceuse	49, 50, 151
Betsileo	99
Betsimisarakaka	115

Bezanozano	116
Birman	124, 125, 164, 208, 209, 236
Bissa	48, 60, 61, 67, 78, 138, 147, 157, 166
bol-cloche	162
Bororo	43, 44
bouddhisme	162-164
Broto	92
Burkina Faso	25, 38, 47, 48, 59-61, 67, 69, 78, 96, 97, 138, 147, 148, 157, 166, 176, 178, 188, 189, 196, 229, 230
Cambodge	58, 102, 103, 107, 108, 142, 163, 203, 231-235
Cameroun	16, 17, 31, 32, 160, 222
Chandrakant Prasad	80, 255
chasse	72, 121, 126, 160
chœur	59
cymbales	152
circoncision	79, 149, 220
cithare	103, 233, 253
cithare en radeau	100, 101
cithare monocorde	142
cithare sur bâton	99
cithare sur caisse	114-116, 249
cithare sur pied	102
cithare tubulaire	104-111
clarinette	67-69
claves	58
clochettes	79, 153, 226
coiffes	28-30, 41, 42, 58
complainte	81, 95, 98, 106, 119, 143
Congo	23, 39, 40, 52, 53, 90, 143-145, 154, 165, 168, 193-195, 200, 207, 213-215
conque	70
conteurs	57, 216

Côte d'Ivoire	10, 91, 150, 155
cour (royale)	11, 12, 188, 189, 198, 203, 226, 229, 230, 247
Dakpa	169
danse	16-40, 58, 104, 157, 159, 171, 175, 198, 199, 222-225, 237, 238
Daye	2
Dendi	68
Diola	21, 22, 41, 158, 187
divination	54
Dompago	79
enfants	26
épopée	110, 135, 237, 238
exorcisme	114
<i>famadihana</i> (retournement des morts)	111-113
Fang	179-182
fêtes et cérémonies	5-7, 10-12, 21, 22, 38, 41, 91, 155, 181, 182
feuille musicale	233
figuration humaine	213-216
flûte de Pan	76
flûte droite	71, 156, 217, 218
flûte nasale	72
flûte oblique	73-75, 220, 244, 250, 251
flûte traversière	77-80, 227, 229, 252
Fon	11, 12, 226
funèbre	213-215
funérailles	27, 176
Gabon	179-182
Gan	96, 97
Gèlèdé	7

généalogie	51, 230
Gor	118
griots	46, 47, 74, 82-85, 93, 122, 123, 127-131, 134, 135, 137, 146, 175, 178, 188, 189, 191, 197, 201, 202, 210-212
<i>guéréwol</i>	43, 44
guerre	117
guimbarde	81
Guinée-Bissau	175
guitare vietnamienne	140
Haooussa	46, 82, 84, 85, 197, 244, 246, 247
Hariprasad Chaurasia	252
harpe angulaire	122, 134, 242
harpe arquée	117-121, 124-216
harpe-cithare	126
hautbois	82-85, 234, 235, 247
Hindoustani	80, 139, 192, 255, 256
Hmong	86
hochets	27, 52, 53, 91, 154, 155, 157, 158, 160, 193-195, 207, 226
Huli	5, 6, 42, 76, 81, 98, 204
idiophones	159-161, 219, 229
Inde	80, 139, 192, 252-256
initiation	13-20, 31, 32, 37, 92, 150, 181, 182, 185, 190
intrônisation	159
Irak	248
Iran, République islamique d'	239-241
Isongo	54, 216
Japon	257, 258
Jeu circulaire de gongs	163, 164, 231, 232, 236-238
Jeu circulaire de tambours	208, 236

Jeux et divertissements					
39, 40, 52, 53, 68, 78, 99, 144, 161, 165, 184					
Kaba Démé	18-20, 190				
Kado	186				
<i>kamantché</i>	240				
Kanembou	83, 201				
Kara	66, 171, 206, 171, 206				
<i>khène</i>	87				
Khmer	58, 102, 103, 142, 163, 203, 231-235				
Kimbundu	174				
Kinshi Tsuruta	257, 258				
Kiriwina	8, 9, 28-30, 70, 75, 205				
<i>kora</i> (harpe à chevalet)	127-131				
Kotokoli	57				
Kroeng	107, 108				
langue instrumentale	45-48, 83, 84, 98, 167, 169				
levée de deuil	23, 154, 170, 193-195, 200, 207				
licencieux	138				
Linda	177				
Lobi	176				
louanges	60, 61, 74, 93, 94, 101, 118, 127-133, 146, 197, 201, 202, 219, 227, 244				
luth	48, 134-139, 141, 142, 234, 235, 241, 243, 245, 257, 258				
luth monocorde	132, 133				
Madagascar	33-36, 55, 56, 88, 89, 95, 99, 104-106, 109-116, 149, 184, 249, 250, 251				
Mahafaly	112, 113				
Mahi	100, 153				
<i>Malanggan</i>	66, 151, 171, 206				
Mali	73, 135, 243				
Malinké	120, 121, 127-131				
Malinowski	28-30				
marche	76, 165				
mariage	25, 102, 103, 156, 196, 210-212, 222, 233-235				
<i>marovany</i> (cithare sur caisse)	114-116, 249				
Masikoro	88, 89, 95, 184				
masques	10, 13-15				
Maure, voir Mauritanie					
Mauritanie	122, 123, 134, 137, 191, 242, 245				
Mbi	119				
Mbimou	173				
Mbochi	200				
Mbum	16, 17, 31, 32, 160, 222				
Merina	55, 56, 104, 251				
mirliton	64-66, 176, 178				
mort	62, 63, 66, 90, III-113				
Mossi	25, 38, 47, 59, 148, 188, 189, 196, 230				
Mouloui	93				
Mounnina	242				
Munir Bachir	248				
Myanmar	124, 125, 164, 208, 209, 236				
Ndokpa	45				
Niger	3, 4, 43, 44, 51, 84, 85, 132, 133, 146, 210-212, 247				
Nigéria	46, 197, 244, 246				
Notsi	151				
orchestre	92, 179, 180, 189, 208, 209, 213-215, 217, 218, 220-222, 226, 230-233				
oreilles bouchées	60-63				
orgue à bouche	86, 87				
oud	239, 248				
Papouasie-Nouvelle-Guinée	5, 6, 8, 9, 28-30, 42, 62, 66, 70, 75, 76, 81, 98, 151, 170, 171, 204-206				
parures	28-30, 42-44, 58				
pastoral	69, 73				
percussions	39, 40				
Peul	69, 229				
phonoxyde	206				
<i>pig killing</i>	5, 6				
Pila	228				
Pluriarc	143-145				
porte-voix	64, 65, 217, 218				
possession	114				
prière	152				
professionnels	80, 139, 192, 208, 209, 239-258				
Pygmée	24, 72, 126, 172				
Rakoto Frah	250				
Rakotozafy	116, 249				
Ram Narayan	254				
Randafison (Sylvestre et Rémi)	251				
récoltes	8, 9, 21, 22, 28-30, 41, 67, 70, 158, 166, 186, 187, 205, 217, 218				
République centrafricaine	24, 45, 49, 50, 54, 72, 92, 119, 126, 169, 172, 173, 177, 216				
République démocratique populaire lao	86, 87, 152, 237, 238				
Sakalava	106, 109, 110				
Samisi	62, 170				
<i>santur</i>	253				
<i>sanza</i>	165-168, 172, 223, 225				
Sara-Madjingaye	37				
<i>sarangi</i>	254				
<i>satsuma-biwa</i>	257, 258				
satirique	136				
<i>saung gauk</i> (harpe birmane)	124, 125				
séduction	43, 44, 75				
Sénégal	13-15, 21, 22, 41, 77, 120, 121, 127-131, 158, 187				
sérénade	140				
Shiv Kumar Sharma	253				
sifflets	88, 89				
sistre	150, 151				
<i>sitar</i>	139, 256				
Songhai	3, 4, 51, 132, 133, 210-212				
sonnaillles	37, 54, 117, 134, 171				
sonnaillles de poignet	187				
sonnaillles de cheville	16, 17, 31, 32, 156				
spectacle et théâtre	55-58, 164, 208, 209, 231, 232, 236-238				
<i>tabla</i>	192				
tambour à deux peaux	55, 56, 82, 152, 185, 196, 198, 199, 201, 227, 228, 231, 232, 247				
tambour à friction	207				
tambour à une peau	150, 154, 186, 187, 193-195, 202, 205, 226, 228				
tambour d'aisselle	46, 210-212				
tambour double	203				
tambour en sablier	197, 198, 202, 204, 206, 220, 221				
tambour sur cadre	167, 223-225				
tambour sur socle	222				
tambour tronconique	200				
tambour de bois	169, 170, 171				
Taneka	227				
<i>tar</i>	241				
Tchad	1, 2, 18-20, 37, 64, 65, 71, 74, 83, 93, 117, 118, 136, 156, 185, 186, 190, 201, 202, 217, 218, 220, 221				
thérapeutique	33-36, 64, 65, 145, 204				
<i>tidinit</i>	134, 137, 245				
timbales	47, 90, 188-192, 230				
Touareg	73, 135, 243				
Touपुरi-Kéra	156, 217, 218				
transe	33-36				
travail	I-3, 71, 119, 183, 221				
trompes	10, 90-92, 155, 156, 213-215, 217, 218, 228				
trompettes	85, 93				
Tsimihety	105				
<i>valiha</i> tubulaire	104-106, 149, 251				
Vezo	114				
vièle	III, 149, 233-235, 254				
vièle à pique	240				
vièle monocorde	146-148, 219, 223, 225, 246				
Viet	140, 141, 162				
Viet Nam	140, 141, 162				
violon	55, 56				
voix	51, 60-63				
xylophone	231, 232, 237, 238				
xylophone à résonateurs en calebasse	172-176, 178, 186				
xylophone portatif	177, 179, 180, 222				
xylophone sur cuisses	183				
xylophone sur jambes	184				
xylophone sur fosse	45				
xylophone sur tronc de bananier	181, 182				
Yoruba	7, 161, 167, 223-225				
Yowabou	94				
Zarma	146				

# Illustration sonore des photos du livre

CD : 1 h 15'. Enregistrements réalisés par Charles Duvelle

PLAGE	PHOTOS	DURÉE
1	1	1'18
Mouture du mil (Banana), Tchad		
2	2	0'59
Chants pour le pilage du mil (Daye), Tchad		
3	10, 91	0'55
Goli (Baoulé-Kodè), Côte d'Ivoire		
4	11, 12	1'32
Chœurs royaux (Fon), Bénin		
5	16, 17	1'26
Initiation <i>ndaye lao</i> (Mbum), Cameroun		
6	21, 22, 158, 187	1'33
Fête des récoltes <i>lébounaye</i> (Diola), Sénégal		
7	28, 29, 30, 205	1'28
<i>Kasawaga</i> (Kiriniwa), Papouasie-Nouvelle-Guinée		
8	31, 32	1'05
<i>Ndaye sion</i> , initiation des filles (Mbum), Cameroun		
9	33, 34, 35, 36	2'13
Chants et halètements du <i>kokolampo</i> (Antandroy), Madagascar		
10	39, 40	1'27
Jeu de mains, chanté-dansé par deux femmes (Balari), Congo		
11	45	1'39
Xylophone parleur (Ndokpa), République centrafricaine		
12	46	0'56
Tambours d'aisselle parleurs (Haoussa), Nigéria		
13	60, 61	1'27
Louanges chantées (Bissa), Burkina Faso		
14	62	1'08
Chant de veillée mortuaire (Samisi), Papouasie-Nouvelle-Guinée		
15	63	1'01
Lamentations mortuaires (Akara), Papouasie-Nouvelle-Guinée		
16	67	1'22
Clarinette <i>boumpa</i> et arc <i>dienguéla</i> (Bissa), Burkina Faso		
17	69	1'28
Solo de <i>bobal</i> (Peul), Burkina Faso		

PLAGE	PHOTOS	DURÉE
18	72	1'10
Sifflets et flûte nasale (Babinga), République centrafricaine		
19	79	1'23
Flûtes et clochettes (Dompago), Bénin		
20	80, 255	2'08
Flûte traversière <i>bansuri</i> par Chandrakant Prasad (Hindustani), Inde		
21	82	1'06
Hautbois <i>alghaïta</i> et tambour (Haoussa-Zarma), Niger		
22	87	1'39
Orgue à bouche <i>khène</i> (Lao), République démocratique populaire lao		
23	93	1'33
Orchestre de trompes <i>ongo</i> (Broto), République centrafricaine		
24	96, 97	1'38
Arc en bouche <i>kankarma</i> (Gan), Burkina Faso		
25	99	1'07
Chant et cithare sur bâton <i>lokanga</i> <i>voatavo</i> (Betsileo), Madagascar		
26	100	1'07
Cithare en radeau <i>toba hanhyé</i> (Mahi), Bénin		
27	105	0'58
<i>Valiha</i> tubulaire en raphia (Tsimihety-Marofotsy), Madagascar		
28	107, 108	0'39
Cithare tubulaire à six cordes (Kroeueng), Cambodge		
29	116, 249	2'17
Cithare sur caisse <i>marovany</i> (Bezanozano), Madagascar		
30	118	0'53
Chant et harpe (Gor), Tchad		
31	124, 125	2'25
Harpe arquée <i>saung gauk</i> (Birman), Myanmar		
32	130	2'09
<i>Kora</i> par Babou Diabaté (Malinké), Sénégal		
33	132	0'51
Chant et luth monocorde (Songhai), Niger		

PLAGE	PHOTOS	DURÉE
34	134	1'52
Chant et luth <i>tidinit</i> par Sidi Ahmed El-Bakai ould Awa (Maure), Mauritanie		
35	135	1'30
Chant et luth <i>teharden</i> par Ibrahim Gaya (Touareg), Mali		
36	139, 256	2'02
<i>Sitar</i> par Amar Nath Mishra (Hindustani), Inde		
37	140, 141	0'49
Chant, luth et guitare vietnamienne (Viet), Viet Nam		
38	146	0'56
Chant et vièle monocorde (Zarma), Niger		
39	166	1'25
Duo de <i>sanza kone</i> (Bissa), Burkina Faso		
40	174	3'01
Xylophone (Kimbundu), Angola		
41	175	2'06
Balafon à vingt-six lames (Balante), Guinée-Bissau		
42	178	1'54
Balafon et tambour (Bambara), Burkina Faso		
43	181, 182	2'02
Xylophone sur tronc de bananier (Fang), Gabon		
44	208, 236	2'03
Jeu circulaire de tambours <i>pat waing</i> (Birman), Myanmar		
45	223, 224, 225	0'56
Orchestre de <i>sakara</i> (Yoruba), Bénin		
46	230	0'58
Orchestre de cour de Naba Tigré (Mossi), Burkina Faso		
47	233	1'16
Orchestre avec cithares, vièles, tambour et <i>slek</i> (Khmer), Cambodge		
48	241	1'36
Solo de <i>tar</i> par Jalil Shahnaz, République islamique d'Iran		
49	253	1'35
<i>Sohini</i> par Shiv Kumar Sharma et Kashinath Mishra, Inde		
50	257, 258	3'00
Kinshi Tsuruta, Japon		