



HAL
open science

CONVERGENCES ET DIVERSITE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AFRICAINS. PROMENADE HORS DES SENTIERS BATTUS

Susanne Fürniss

► **To cite this version:**

Susanne Fürniss. CONVERGENCES ET DIVERSITE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AFRICAINS. PROMENADE HORS DES SENTIERS BATTUS. Charles Binam Bikoï. L'Instrument de musique africain et son rôle dans la musique mondiale, Cerdotola, pp. 13-31, 2016, 978-9956-796-26-3. halshs-02401385

HAL Id: halshs-02401385

<https://shs.hal.science/halshs-02401385>

Submitted on 9 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CONVERGENCES ET DIVERSITE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AFRICAINS. PROMENADE HORS DES SENTIERS BATTUS

Susanne Fourniss
Directrice de Recherche au CNRS, Paris
fourniss@mnhn.fr

REMERCIEMENTS ET POSITIONNEMENT

C'est un immense honneur pour moi d'avoir été invitée à donner la leçon inaugurale de ce colloque. J'en remercie chaleureusement les maîtres d'œuvre, Hugues ONDAYE du festival "Feux de Brazza", mais tout particulièrement le Prof. Charles BINAM BIKOI du CERDOTOLA qui m'a donné carte blanche inconditionnelle pour cette intervention. Pourtant, cet honneur est à double tranchant et ceci à plusieurs titres. Habitée des colloques internationaux et Présidente de la Société Française d'Ethnomusicologie, je connais beaucoup de chercheurs du monde entier travaillant pour la valorisation des patrimoines musicaux africains. Mais je n'ai jamais eu jusqu'ici l'occasion de rencontrer ceux qui sont réunis ici, à quelques exceptions près, et je ne sais donc pas bien à qui je m'adresse, ni si nous partageons les mêmes préoccupations. Je vous demande donc votre indulgence si l'un ou l'autre des points que je vais évoquer vous semble trop banal. Pour ce qui est des aspects techniques, je m'efforce toujours d'être à la portée des non spécialistes.

À défaut de connaître vos parcours professionnels dans le domaine de la musique, je me permets de me présenter moi-même brièvement pour que vous ayez une idée de quelle position je m'adresse à vous. Je suis issue du Conservatoire Supérieur de Musique de Hambourg en Allemagne et ai ensuite été formée par Simha Arom – éminent spécialiste des polyrythmies et polyphonies d'Afrique centrale (Arom 1985, 2009 ; Fourniss 2015a) à Paris. Intégrée dans une équipe d'ethnomusicologues travaillant sur des musiques de Centrafrique, du Cameroun, du Gabon et du Sénégal, je parcours les campagnes centrafricaines et camerounaises depuis 25 ans pour étudier les musiques traditionnelles des populations forestières, avec une petite incursion dans les deux Congo. J'ai été formée pendant plusieurs années à l'organologie – c'est-à-dire à l'étude des instruments de musique – par Geneviève Dournon, qui – avec Simha Arom – a fondé le Musée Boganda de Bangui (Dournon-Taurelle 1969). Elle était ensuite en charge de la collection des instruments de musique au Musée de l'Homme à Paris. Je suis, à l'heure actuelle, Directrice [14] de Recherches au CNRS et directrice de thèse à l'Université de Paris Ouest Nanterre. Je ne connais qu'une petite partie du continent africain et je préfère en conséquence ne pas concevoir ma présentation comme une leçon, mais plutôt comme la première pierre d'une base pour des discussions qui ne manqueront pas de jaillir tout au long de ces trois journées de colloque.

Il est possible que mon regard académique soit différent du regard que certains d'entre vous, acteurs du patrimoine, portent sur les musiques africaines. De même, étant Européenne, ma socialisation initiale peut m'amener à étudier des questions ou apercevoir des éléments qu'une personne socialisée en Afrique n'étudierait pas en priorité ou ne regarderait pas de la même façon. Je ne considère pas cette diversité des regards comme un handicap, mais tout au contraire, comme une possibilité d'enrichissement mutuel qui incite à la réflexion. Car, quand on regarde un objet sous un angle différent de celui que l'on a l'habitude d'adopter, l'objet présente en général une autre apparence que celle que l'on connaît bien. Pourtant, ces différentes facettes – rassemblées – forment la complexité de l'objet unique. Les prémisses pour un échange fertile entre les perspectives sont la rigueur de l'approche, l'exigence dans l'observation, la recherche des logiques intrinsèques à la culture étudiée et l'acceptation de la

différence. Ce qui revient à dire que la posture du chercheur est la posture humble d'un apprenti auprès des musiciens des cultures étudiées, même s'il s'agit de la culture des voisins du village d'à côté. En aucun cas, le chercheur ne doit supposer normales, voire universelles les conduites culturelles qui lui sont familières.

Ceci m'amène à un autre point sur lequel l'acceptation de ma communication est délicate : c'est l'intitulé-même du colloque : "L'instrument africain". Spontanément – le Professeur Binam Bikoï peut en témoigner – je me suis exclamée : "Mais qu'est-ce que c'est que cette chose ? Cela n'existe pas !" Il y a en effet dans cette formulation une essentialisation qui porte justement le risque de ne pas vouloir percevoir la richesse instrumentale du continent. Comme s'il n'y avait qu'un seul archétype instrumental africain ! Comme s'il n'y avait pas de diversité culturelle sur le continent, tant dans les types d'instruments que dans leurs matérialisations et leurs utilisations ! Heureusement, le développement du texte de l'appel à propositions atténue cette formulation globalisante et laisse la place à une réflexion sur la force qui réside dans la diversité.

Finalement, nous ne pourrions qu'être frustrés au terme de mon exposé, car – bien que je dispose déjà de plus de temps que les autres intervenants – je ne pourrai que mentionner les phénomènes qui me semblent les plus intéressants et qui du coup peuvent ressembler à un inventaire à la Prévert. Qui plus est, il sera impossible *d'entendre* tous les instruments évoqués, toujours faute de temps dans le cadre de ce colloque.

INTRODUCTION

J'aimerais rentrer dans le vif du sujet avec un témoignage d'une musicologue et ethnomusicologue kenyane, Jean Ngoya Kidula, enseignante à l'Université de Georgia aux Etats-Unis et membre de l'instance dirigeante de [15] l'International Council for Traditional Music. Quand elle était au lycée au Kenya durant la seconde moitié des années 1970, elle avait une professeur de musique britannique. L'enseignante avait lu l'ouvrage *The Music of Africa* de Nketia (1974) et avait donc compris en gros que toute musique africaine tourne autour des tambours. Or, le peuple de la région où se trouvait le lycée n'en avait pas dans son *instrumentarium* traditionnel. Il y avait bien un tambour de type grosse caisse, mais il avait été emprunté aux Britanniques et portait le même nom que chez ces derniers, *ndarama*, *drum*. La conclusion de l'enseignante était donc qu'il ne s'agissait pas d'une vraie culture africaine et que cette musique ne pouvait pas refléter une identité africaine. Vous pouvez imaginer le choc des élèves de se voir ainsi catégorisés d'Africains non représentatifs parce qu'ils n'avaient pas de tambour dans leur culture. Jean Kidula en parle encore aujourd'hui en terme de "traumatisme". C'est ensuite justement l'expérience de différentes cultures musicales kenyanes qui a motivé Jean Kidula à s'engager dans la voie de la musicologie. Elle vient de publier un article sur les stéréotypes sur la/les musique(s) africaines exprimés tant par des Américains des Etats-Unis que par des Kenyans (Kidula 2013).

Je vais donc vous emmener sur des pistes hors des sentiers battus des stéréotypes. Je me placerai essentiellement dans une perspective comparative qui part de l'observation de la matérialité des instruments pour dégager des identités fondées sur des aspects formels de la facture, pour le cas échéant étudier leurs incidences sur les sonorités. L'ensemble se fera en tenant compte de la valeur culturelle que représente l'instrument et son contexte de jeu pour le peuple concerné.

Je tente autant que possible de m'appuyer sur des recherches menées sur le terrain, en collaboration avec les détenteurs des traditions dont les instruments sont issus. Je me servirai de mes propres recherches en Afrique centrale, ainsi que de celles de mes collègues et étudiants, tout comme de connaissances publiées. Vous allez constater que mon parti pris à contrecourant des stéréotypes mettra en lumière des instruments qui ne sautent pas aux yeux dès le premier regard, qui ne sont pas forcément des œuvres d'art visuelles, qui ne font pas

toujours beaucoup de bruit et qui ne sont pas seulement l'apanage des hommes lors des festivités des populations dominantes. Car, l'identité n'est pas seulement ce que l'on expose bruyamment au regard de l'Autre. Elle se forge aussi par tous les événements en apparence anodins de la vie quotidienne dont beaucoup font appel à de la musique instrumentale.

Plan

Je débiterai par une partie consacrée aux instruments propres au continent africain pour ensuite donner des exemples de principes largement partagés entre des cultures africaines. Suivra ensuite la présentation de diversités et d'identités culturelles fondées sur des éléments qui nécessitent un regard aiguisé à la fois sur les objets et sur leurs usages. La conclusion établira le trait d'union entre tradition et modernité.

Ce sont des chemins qui illustrent avec éloquence l'inventivité et parfois [16] l'ingéniosité des cultures traditionnelles et montre l'extraordinaire richesse que ces cultures produisent. À mon humble avis, cette richesse n'est pas assez connue ni "dans la musique mondiale" – comme le dit le titre de notre colloque –, ni sur le continent africain d'un pays à l'autre et – pour ce qui relève de mon domaine géoculturel de compétence – ni même des habitants des pays concernés. Je joins donc mes efforts aux vôtres afin de rendre toutes les cultures africaines visibles.

1. LE PROPRE DE L'AFRIQUE

Je commencerai par ce qui est le propre du continent africain. En effet, certains types d'instruments n'existent qu'en Afrique ou dans des cultures musicales clairement issues de patrimoines africains.

Il en est ainsi du lamellophone qui – comme vous le savez bien – connaît une très large répartition à travers la partie subsaharienne du continent. On le trouve de l'Afrique de l'Ouest à Madagascar. Je renvoie ici aux célèbres travaux de Berliner (1961), Laurenty (1962, 1997), Dehoux (1986), Borel (1986) et Kubik (1998) qui montrent à la fois la très grande variété de ce type d'instrument et son profond ancrage dans les cultures où il revêt des fonctions allant du divertissement au support de rite de possession, en passant par l'expression de pensées métaphysiques. La sanza connaît donc une large répartition, mais possède des fonctions très différentes.

L'Afrique, continent des cordophones

Ce qui est moins connu, c'est que l'Afrique est également le continent des cordophones. En effet, les cultures africaines ont fait émerger plusieurs types de cordophones totalement inconnus ailleurs.

Remémorons-nous la section correspondante de la classification des instruments de musique. Je me sers de la classification francophone telle qu'elle est publiée par l'Unesco dans le *Guide de la collecte des musiques et instruments de musique traditionnels* de Geneviève Dournon (1996).

31 arc musical : *lingbidi* (Cameroun), *mbela* (RCA), *umrhubhe* (Afrique du Sud), *chipendani* (Zimbabwe), *zegari* (Mauritanie)

32 pluriarc : *banga* (Guinée), *kondingi* (Sierra Leone), *ngwomi* (Gabon)

33 harpe avec quelques sous-types

harpe arquée : *ardin* (Mauritanie), *kundi*, *ngombi* (RDC, RCA, Soudan)

harpe avec chevalet : *bolon*, *simbing* (Guinée)

harpe fourchue : *juru* (Côte d'Ivoire)

harpe-en-terre : *digombe* (RCA), *tekpede* (Côte d'Ivoire)

34 cithare avec ses sous-types

sur bâton : *etemb* (Sénégal), *zeze* (RDC)

tubulaire : *valiha* (Madagascar)

radeau : *pandaa* (Burkina Faso), *yomkwo* (Nigéria)

sur cuvette : *bangwe* (Mozambique), *inanga* (Burundi)

35 luth dont l'instrument à cordes pincées est toujours nommé "luth" : *gumbri*

[17] (Maroc), *khalam* (Sénégal), *tidinit* (Mauritanie),

alors que l'instrument à cordes frottées est toujours nommé "vièle" : *endingi* (Ouganda),

goge (Niger, Nigeria), *imzad* (Tchad), *masenqo* (Éthiopie)

36 harpe-luth : *kora*, *soron* (Guinée, Gambie, Mali, Sénégal)

37 harpe-cithare : *bogongo* (RCA, Congo), *mvét* (Cameroun, Gabon, Guinée équatoriale)

38 lyre : *bägännä* (Éthiopie), *kissar* (Soudan), *ndongo* (Ouganda)

39 cordophone à tension variable : *ntchaatuba* (Cameroun)

Parmi ces types, le pluriarc, la harpe fourchue, la cithare sur cuvette, la harpe-luth, la harpe-cithare et la harpe à chevalet sont des instruments exclusivement africains.

Gros plan sur les arcs musicaux

J'aimerais bien faire un gros plan sur les arcs musicaux. Bien que l'arc musical soit également pratiqué en Amazonie et en Océanie, il connaît une remarquable variété sur le continent africain. En effet, d'une facture on ne peut plus simple, il présente une extraordinaire variété de formes, de matériaux, de techniques de jeu et de musiques qui en résultent (Kirby 1965, Wegner 1984, Schöpf 2008, Yegnan-Touré 2008).

Certains arcs ne sont utilisés que comme instrument rythmique. C'est le cas des arcs à résonateur annexe frappés comme on les connaît sur la côte Sud-Est du continent. D'autres, en revanche, sont des instruments mélodiques à part entière. Pour ceux-ci se pose la question de la production des différents sons de la mélodie, puisqu'en général, l'instrument ne possède qu'une seule corde. Alors comment faire pour produire des mélodies ?

Le plus connu des types est certainement celui qui intègre la bouche de l'instrumentiste dans le dispositif acoustique, l'arc musical à résonateur buccal – ou souvent dénommé de manière commode, mais un peu imprécise "arc-en-bouche". Il existe de la Côte d'Ivoire jusqu'en Afrique du Sud et à Madagascar. Cet instrument fait entendre et exploite musicalement le principe acoustique du son complexe, composé d'une fréquence fondamentale et une série d'harmoniques. En effet, une polyphonie est créée entre la fréquence fondamentale de la corde frappée et ses harmoniques filtrés par la variation de la cavité buccale qui fait office de résonateur, c'est-à-dire de système d'amplification du son.

Une autre solution pour créer des mélodies avec un arc, c'est d'ajouter des cordes. L'arc pluricorde semble avoir une répartition plus restreinte dont le foyer apparaît être la région des Grands Lacs. On le trouve également en RDC et au Congo, en RCA et au Cameroun. Il ne fait pas intervenir la bouche comme résonateur, mais il est posé dans ou sur un résonateur annexe qui, bien souvent, est un ustensile de cuisine détourné de sa fonction initiale le temps du jeu. Il semble être l'apanage des femmes ou des jeunes filles et dans plusieurs cultures, il est associé à une technique de jeu particulière faisant intervenir le menton pour raccourcir une des deux cordes (Dehoux & Guillaume 1995).

[18]



Fig. 1. Arc musical à deux cordes ñgbítí des Aka de Centrafrique, © S. Fürniss 1990.



Fig. 2. Arc musical à deux cordes língbídí des Baka du Cameroun, © S. Fürniss 1999.

Je m'avance déjà un peu dans la troisième partie de mon exposé pour vous montrer qu'en RCA et au Cameroun, c'est un instrument des femmes pygmées, aka en RCA et au Congo et baka au Cameroun (Fürniss & Bahuchet 1995, Fürniss 2012b). S'il est indéniable – et bien connu entretemps – que ces deux sociétés sont issues d'une même société originelle (Bahuchet & Thomas 1986), elles ne sont cependant pas identiques. Ceci est aussi valable sur le plan musical. D'un point de vue technologique, cette différence se manifeste par exemple dans le rapport entre le résonateur et la courbure de l'arc. L'instrument aka est d'abord muni d'une feuille de Marantacée qui sert à elle seule de dispositif d'amplification suffisant. Afin d'en augmenter l'efficacité, l'ensemble est posé dans une marmite tenue par les jambes de l'instrumentiste. Chez les Baka, il n'y a pas de feuille, mais l'instrument est appuyé sur une marmite retournée posée sur le sol. La matière des cordes varie également : les Aka avec qui j'ai travaillé dans les années 1990 ont toujours utilisé une racine aérienne d'une liane *Vanilla*, alors que les Baka n'utilisent que des brins de câble métallique. Cette différence n'est toutefois pas pertinente pour distinguer les cultures, car les Baka ont également utilisé la *Vanilla* autrefois, la corde métallique étant une évolution technologique.

Les instruments qui "parlent". Transposition de la langue sur un instrument de musique

Un deuxième phénomène sonore propre à l'Afrique est la transposition de la langue naturelle sur un instrument de musique. Si j'emprunte avec ce sujet néanmoins un chemin largement connu et exploité (Sebeok & Umiker Sebeok 1976, Niangoran-Bouah 1981) qui repose sur l'assertion que "en Afrique, les instruments parlent", c'est pour attirer l'attention sur l'utilité – à mon sens même la nécessité – de l'explication immédiate du fonctionnement de ce phénomène largement répandu. Ceci afin d'éviter tout mysticisme qui placerait hors explication – et donc hors entendement de toute personne issue d'une culture ne connaissant pas ce phénomène – ce mode de communication. Car il s'agit d'un vrai système de communication qui repose sur la [19] reproduction par un instrument de musique des tons de la langue (Nekes 1912, Arom & Cloarec-Heiss 1976, Arom 2007, Fürniss 2015b). Ceci n'est évidemment possible que quand la langue fait partie des langues à ton, ce qui n'est pas le cas de toutes les langues africaines.

Une rapide illustration pour ceux qui ne serait pas très familiers avec cet aspect linguistique : ainsi, l'aka, langue bantoue C10 des Pygmées Aka, distingue

mbókà = village ;

mbòká = champ cultivé, proche de la récolte ;

mbóká = Nandinie, *Nandinia binotata*, petit mammifère carnivore d'Afrique centrale (Thomas *et al.* 1993). C'est donc le schème tonal, et non pas les phonèmes, qui crée la distinction lexicale et qui attribue son sens à chacun des termes. C'est ce schème tonal qui est reproduit sur des instruments de musique.

Les instruments utilisés relèvent de toutes les classes organologiques, mais ce sont les tambours – de bois ou à membrane – qui sont le plus utilisés. Je parlerai donc désormais par commodité de langage tambouriné.



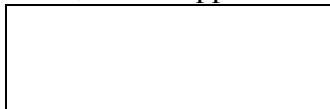
Fig. 3. Tambour de bois nkúl des Beti Eton du Cameroun, © S. Fűrmiss 2009.



Fig. 4. Cloche double nkén des Beti Eton du Cameroun, © S. Fűrmiss 2009.

Un des lieux communs est de s'émerveiller devant le fait que "l'on peut tout dire" avec ce système. Effectivement, on peut tout dire, mais sera-t-on pour autant toujours compris ? Évidemment non, puisque plusieurs mots, plusieurs énoncés peuvent posséder un schème tonal identique.

Ainsi, si on frappe B H B H B H H (bas haut bas haut bas haut haut) :



le schème tonal de l'énoncé correspondrait en aka autant à

- *òyé dòa nà-ndímá* "Tu dois aller en forêt"
- *òyé nà-zínà-díké* "Tu es très maladroit"
- *mà.nzémbò-má-bò.góngó* "Les chants accompagnés de la harpe-cithare"
- *mà.nzémbò-má-è.ngbíí* "Les chants accompagnés de l'arc à deux cordes"

[20] Lequel de ces énoncés aurait été frappé ? L'auditeur ne le saura pas sans un cadrage qui le guide dans la compréhension.

Le cadrage dépend du contexte d'émission dont on peut relever deux types différents :

Dans le premier contexte, le destinataire peut se trouver très éloigné de l'émetteur : le message proprement dit est alors encadré de phrases stéréotypées qui posent le cadre dans lequel le message est énoncé : décès, accident, naissance, arrivée de notables, etc. Pour chaque situation d'émission de messages, il existe un stock de phrases possibles dont le tambour reproduit le contour mélodique (Arom & Cloarec-Heiss 1976).

Dans le second contexte, le destinataire est devant le tambourinaire et on est dans une cérémonie ou une performance de danse. Dans ce contexte, les phrases-cadre ne sont pas nécessaires et le message – qui s'adresse essentiellement aux danseurs, mais aussi parfois aux

spectateurs – est énoncé tel quel. La situation globale permet alors aux habitués de comprendre et d'agir en fonction. C'était entre autres le sujet du mémoire de maîtrise de mon étudiant Ne Nkamu Luyindula (2011).

Pour conclure cette première partie : s'il existe bien des modes de communication tambourinée ailleurs dans le monde, l'utilisation véritablement linguistique des instruments de musique est une spécificité des cultures africaines à langues à ton.

J'aurais aimé parler encore de rythmique et de procédés polyphoniques, mais cela m'aurait trop éloigné du sujet de notre colloque.

2. PARTAGE DE PRINCIPES : CE QUE BEAUCOUP DE CULTURES AFRICAINES ONT EN COMMUN

Venons-en maintenant à ce que beaucoup de cultures africaines ont en commun, mais dont elles n'ont pas le monopole dans les expressions musicales du monde. Je laisserai momentanément de côté des instruments à proprement parler pour attirer l'attention sur quelques *principes* ou *esthétiques partagés* qui se déclinent évidemment différemment selon les cultures et les instruments utilisés.

Le son enrichi

L'esthétique du son enrichi est indéniablement un trait qui traverse les sonorités instrumentales du continent. On trouve des dispositifs de grésillement sur tout type d'instrument et dans des matières les plus diverses :

Les résonateurs des xylophones portent des mirlitons en cocon d'araignée ou en aile de chauve-souris – aujourd'hui en feuille de papier à cigarette ou en plastique. Dans certaines cultures d'Afrique de l'Ouest, des sonnailles attachées aux mains des xylophonistes ajoutent un tintement métallique clair qui se superpose de manière indissociable au son propre du xylophone.

Ceci est le même principe que l'on trouve dans le jeu de l'arc musical en Afrique de l'Est et à Madagascar où l'instrumentiste tient dans sa main non seulement la baguette de frappe, mais aussi un hochet qui sonne à chaque excitation de la corde. Cette paire d'instruments indissociables s'est exportée

[21]

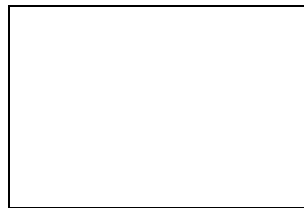


Fig. 5. Résonateur de xylophone zanga des Manza de Centrafrique, © S. Fűrnis 1989.

au Brésil, pays à partir duquel elle a rayonné dans le monde entier, à travers la musique de la capoeira – on va l'entendre dans les jours qui suivent.

La lyre éthiopienne *bägännä* comporte un dispositif d'altération du timbre qui consiste en des éléments en cuir ajoutés entre le chevalet et les cordes.

Beaucoup de cordophones d'Afrique de l'Ouest et du Sahel sont munis d'une plaque d'anneaux métalliques qui grésillent tant à l'excitation de la corde qu'au mouvement rythmé de l'instrumentiste. À cheval entre RCA et RDC, les Ngbaka-Mabo mettent en œuvre le même principe avec des sonnailles en coque de fruits.



Fig. 6. Harpe arquée ngombi des Ngbaka-Mabo de Centrafrique, © A. Epelboin 2006.

Les trompes – qu'elles soient en corne, en bois, en racine ou en écorce – produisent des sons d'une rugosité acoustique considérable.

Enfin, les lamellophones de RCA, du Congo et du Gabon comportent toutes des anneaux ou des perles enfilées sur la partie dormante des lamelles. Le brouillage du son initial des languettes est tel qu'un accordage entre deux instruments peut se faire au seul ajout ou retrait d'anneaux, sans toucher à la longueur vibrante de la lame.

Le tambour sur cadre maghrébin *bendir* comporte des ficelles tendues sous la membrane qui les touche à chaque frappe et les fait vibrer. Et bien des membranophones d'Afrique occidentale et sahélienne sont munis des mêmes plaques métalliques que les cordophones déjà mentionnés.

La liste n'est pas exhaustive, mais donne une idée d'une esthétique largement répandue. Pour nous reposer un peu, écoutons ensemble, si vous voulez bien, un extrait un peu plus long d'un enregistrement de xylophone ngbaka-manza de RCA où le chanteur-instrumentiste adapte sa voix à son instrument. C'est une pure merveille¹.

Les instruments sont le support de la parole

Rares sont les musiques instrumentales

Il est très rare d'entendre en Afrique des musiques purement instrumentales. Dans la majorité des cas, les instruments accompagnent le chant. Quand ils jouent sans chanteurs, les pièces instrumentales sont néanmoins [22] généralement des transpositions sur un ou plusieurs instruments d'une mélodie chantée contenant des paroles.

Je connais cependant trois exceptions. Premièrement, les musiques de l'institution sociale Fokwé des Abouré de Côte d'Ivoire qu'étudie mon doctorant Hyacinthe Djottouan. Deuxièmement, chez les Beti du Cameroun, la cérémonie funéraire, qu'étudie mon doctorant Kisito Essele, fait appel à une danse spécifique, *esana* ou *isani*, qui évolue sur une polyrythmie pure (Abéga 1987). Le troisième exemple est pour moi le seul d'une musique instrumentale mélodique conçue indépendamment d'une référence au chant. Ce sont les compositions pour xylophone *amadinda* dans la musique savante de l'ancien royaume de Buganda (Kubik 2004).

On voit ainsi quelques exceptions qui confirment la règle ; mais vous pourrez peut-être m'en fournir d'autres encore.

Les instruments des généalogies et des épopées

Un mot sur les instruments qui accompagnent les chants épiques. Dans les sociétés mandingues d'Afrique de l'Ouest, la harpe-luth *kora* est considérée comme l'instrument de musique le plus noble, car il accompagne les généalogies et les épopées narrées par le griot. C'est le support de la parole par excellence. À ce titre, il a plus de valeur culturelle que le tambour *jembe* dont la fonction est de faire danser (Camara 1976). Traditionnellement, cette hiérarchie se reporte aussi sur les instrumentistes. Or, aujourd'hui, le *jembe* a trouvé son chemin en dehors du continent africain pour être adopté mondialement, ce qui confère aux *jembefola* un statut nouveau, en contradiction avec le statut qu'il aurait occupé traditionnellement dans la société avant la mondialisation (Zenatti 1991). Je terminerai mon exposé avec un autre exemple de ce type.



Fig. 7. Harpe-cithare mbet des Beti Eton du Cameroun jouée par Jean Alloua, © S. Fűrniiss 2009.

En Afrique centrale, dans une zone allant de l'ouest de la RCA jusqu'au Nord-Gabon en passant par le Sud-Cameroun, l'instrument équivalent est la harpe-cithare. Elle est connue sous le terme de *mvét* chez les Fang et les Beti-Ewondo mais est nommée *mbet* chez les Beti-Eton, *ngiang* chez les Ngoumba et Mabi ou encore *èngé* chez les Kwelé. Je reviendrai dans un instant sur la problématique des dénominations. Il y a une large bibliographie sur l'aspect littéraire de ces épopées (parmi bien d'autres : Alexandre 1974, Boyer 1988, Eno Belinga 1965, Ollomo Ella 2011, Ondo 2014, Zwè Nguéma, Pepper & De Wolf 1972), mais pratiquement rien n'a encore été écrit sur la musique elle-même.

Pour conclure cette section sur les instruments supports d'épopées, je voudrais présenter ce qui fut pour moi une découverte toute récente, en décembre 2013. Je la relate pour mettre en garde avec insistance contre les généralisations abusives qui – on l'a vu avec l'anecdote de Jean Kidula qui ouvre ma contribution – peuvent être à l'origine d'un écartement de cultures qui ne correspondent pas tout à fait au lieu commun. Les peuples kwasio du Sud-Cameroun (Ngoumba et Mabi notamment) accompagnent leur épopée avec la harpe-cithare *ngiang*. Voilà la règle culturelle. Or, il se peut que les chants du conteur soient accompagnés du simple frappement régulier d'une section de tronc de bananier, *nzinde*. Serait-ce alors une performance inexacte, diluée, pour touristes pour ainsi dire ? Non, pas du tout. Contrairement à d'autres sociétés de la région, les Ngoumba ont en effet mis en place un système d'initiation à la fonction de conteur d'épopées qui prévoit deux stades d'initiation dont seulement le second stade donne droit à la manipulation de la harpe-cithare. On peut donc tout à fait entendre des conteurs de *ngiang* qui ne jouent pas du *ngiang*. Ils ne bénéficient peut-être pas du même renom que les autres, mais ils sont autant sollicités pour les veillées, car ils sont appréciés pour leurs talents de conteur et d'acteur. Le *Ngiang* – l'épopée – peut donc être accompagné du tronc de bananier *nzinde* en lieu et en place du *ngiang* – la harpe-cithare.



Fig. 8. Tronc de bananier *nzinde*, accompagnement rythmique des épopées *ngiang* des Ngoumba du Cameroun, © S. Fűrniiss 2013.

3. DIVERGENCES : DIVERSITE DE FORMES, DE MATIERES ET DE SYMBOLIQUES

Cette diversité dans les usages mène au dernier point de mon exposé. Si on peut à juste titre dire que le lamellophone ou le xylophone sont largement représentés à travers le continent africain, il serait hasardeux d'avancer qu'ils sont partout identiques et que leur utilisation est équivalente.

Dénominations

La "sanza"

Les dénominations nous induisent parfois en erreur. Vous avez constaté que j'utilisais le terme de "sanza" en le plaçant entre guillemets. Il y a deux raisons à cela.

Premièrement, une approche comparative – qu'elle soit poursuivie par une organologue ou par un non-spécialiste – doit établir les équivalences entre les dénominations en vigueur dans les différentes régions du continent pour se faire comprendre. Pour le lamellophone, quatre grandes familles de dénominations sont largement connues à travers le continent, notamment en Afrique centrale et orientale – *sanza*, *mbira*, *likembe*, *marimba*. D'autres termes existent, mais ils ont une moindre diffusion tant sur le plan géographique qu'à celui des connaissances ethnomusicologiques. Enfin, sachant que de nombreuses cultures traditionnelles n'ont pas encore été étudiées, d'autres dénominations pour le même type d'objet restent à relever. Le recours à une terminologie culturellement neutre évite des situations comme celle que j'ai vécu lorsque j'étais doctorante à Paris au Lacito. Un linguiste originaire de RDC m'entendait parler de la "sanza". Au bout d'un moment, il me dit que cela lui rappelait un instrument de chez lui. Il me le décrit et je dis: "mais oui, c'est une sanza!" Et lui de me dire: "Mais non, c'est un *likembe*". Nous parlions du même type d'instrument, mais nous ne nous com-[24]prenions pas parce que nous utilisions les noms vernaculaires en vigueur localement. Ainsi – comme le latin qui, en Europe, était des siècles durant la langue véhiculaire des savants qui leur permettait de se comprendre, indépendamment de la langue qu'ils utilisaient dans la vie quotidienne – la terminologie organologique permet d'étiqueter d'un même terme des objets équivalents. Elle permet de mettre un nom unique sur ce que l'œil reconnaît comme étant pareil quand on dit: "Ah oui, cet instrument-là, nous aussi, nous l'avons chez nous".

La deuxième raison est l'inexactitude du terme "sanza" – fait que je n'ai appris que plus tard dans ma carrière, après l'anecdote ci-dessus. En effet, les linguistes qui étudient les langues d'Afrique centrale depuis des décennies, considèrent qu'aucune langue n'utilise ce terme exact pour désigner l'instrument (Roulon dans Dehoux 1986). Il est alors apparu alors que le terme "sanza" est une déformation des termes entendus par des locuteurs français.

Le "balafon"

Déformation linguistique par excellence, le terme "balafon" qui – si on veut respecter la culture malinké dont il est issu – ne peut que nous faire dresser les cheveux sur la tête. L'instrument en question – un xylophone en termes organologiques – se nomme *bala* en malinké, instrument joué par le *balafola*, "celui qui joue du bala". "Balafon" est une déformation du syntagme "jouer du bala", *ka bala fò* en malinké. Les Européens ayant introduit ce terme dans leurs langues respectives n'ont pas compris ce que l'on leur disait. Le *bala* est un instrument particulier avec une facture et un timbre particulier, un accord spécifique et une fonction très précise qui n'existe pas ainsi en Afrique centrale. De ce fait, appeler "balafon" un xylophone d'Afrique centrale me semble donc un contresens complet. Mais ce contresens – établi en méconnaissance de l'étymologie du terme – a fait son chemin. Il s'est figé et a, par la suite, trouvé son entrée dans le dictionnaire français *Le Petit Robert*. C'est un des nombreux termes de français commun qui – en ethnomusicologie – ne respectent ni la culture qui en est le détenteur originel, ni celle à qui est attribué un terme qui n'est pas le sien.

Ce sont donc des exemples qui illustrent pourquoi il est préférable – pour une étude comparative – d'utiliser une terminologie qui ne corresponde à la langue de personne, mais qui utilise des termes fondés sur la définition des principes techniques utilisés.

Le "tambour"

J'avoue que les termes organologiques sont loin d'être aussi clairs que ces deux cas cités ci-dessus. On constate des imprécisions et confusions monumentales qui créent régulièrement de la confusion. Ne citons que le terme de "tambour" qui désigne tant des membranophones (*utumpan* au Ghana; *tama* au Sénégal) que des idiophones (*nkul* au Cameroun, *kelei* en Sierra Leone), voire l'eau frappée (*na gbo ngo* au Cameroun) ou une calebasse retournée flottant sur l'eau (*assakhalebo* au Niger). Ce regroupement d'objets se fait sur la base du mode de mise en vibration, le frappement. À ceci s'ajoute le "tambour à friction" (*mukuiti* au Gabon) où le rapprochement se fait par [25] analogie morphologique avec les membranophones frappés.

Il y a du travail de révision terminologique scientifique à faire, travail qui mécontentera l'ensemble de la communauté des chercheurs, car il obligera chacun d'entre nous à délaissier les catégories dont il s'est accommodé depuis si longtemps. Mais ceci est un autre débat et ne concerne plus les seuls instruments africains.

Quand le sens se niche dans les détails

Vous l'aurez compris depuis un moment : mon souci principal dans l'étude des traditions musicales est le regard différencié et – autant que faire se peut – libre de présupposés. Comme l'a formulé mon maître en ethnolinguistique, Jacqueline Thomas, "n'ayez pas peur du matériel" ou "laissez le matériel raconter son histoire" (Thomas & Bouquiaux 1995). C'est ainsi – avec le souci pour le détail – que l'on repère bien des identités, que celles-ci concernent des répertoires musicaux d'une culture donnée ou le patrimoine culturel entier de telle ou telle population.

Harpes-cithares

Je voudrais revenir aux harpes-cithares, notamment à ceux joués par les Pygmées Aka et Baka. Ils jouent de cet instrument pour accompagner soit des chants rappelant le héros civilisateur, soit des chants de chasse et d'amour. Dans sa zone de répartition, la harpe-cithare – appelée *mvét* dans la majorité des cas – est traditionnellement de facture idiocorde, les cordes étant détachées de l'écorce du bâton de raphia qui constitue le corps de l'instrument. Ceci était le cas chez les Baka du Cameroun, dont le *ngombi* est muni de quatre cordes, aujourd'hui en câble. Leur instrument se distingue des autres instruments de ce type dans la région par une table d'harmonie en moelle de raphia attachée au chevalet que les Baka ne partagent qu'avec les Pygmées Bakoya du Gabon (cf. Le Bomin & Mbot 2012).



Fig. 9. Harpe-cithare bôgôngó des Aka de Centrafrique, © S. Fűrnis 1990.

La facture aka, quant à elle, est tout à fait unique en ce qu'elle est depuis toujours hétérocorde, c'est-à-dire qu'elle comporte trois cordes rapportées. Ces cordes ne sont pas en métal, mais faites d'une racine aérienne de *Vanilla sp.*. Il s'agit même d'une seule et unique racine qui est tendue en zig-zag d'une extrémité à l'autre du support afin de former les trois cordes.

Il est tout à fait remarquable que cette facture hétérocorde de la harpe-cithare aka soit constante depuis bien des années : tous les instruments



Fig. 10. Harpe-cithare ngombi des Baka du Cameroun, © S. Fürniss 2006.

répertoriés en Centrafrique ou au nord du Congo depuis les années 50 sont parfaitement identiques à ceux d'aujourd'hui. On peut donc aujourd'hui considérer qu'elle est tout à fait identitaire de cette culture (Fürniss 2012b).

Xylophones

Comme derniers exemples de cette partie, laissez-moi à nouveau citer [26] les travaux de mes étudiants dans le domaine des xylophones.

Xylophones fang

La disposition des lames sur le clavier des xylophones en Afrique centrale, de la RDC à la RCA, comporte une certaine homogénéité : les xylophones sur troncs de bananier ont un accord linéaire et les xylophones portatifs à résonateurs multiples présentent un agencement des hauteurs non linéaire. Or, l'étude de mon étudiante Claire Lacombe (2014) montre que chez les Fang du Gabon, c'est justement l'inverse : l'instrument sur tronc de bananier présente un accord en dents-de-scie et les xylophones portatifs ont des claviers linéaires – ce qui est également le cas chez du *menzang* des Bulu et les Beti du Cameroun.

Elle a également mis au jour que le nombre de xylophones qui composent les orchestres fang permet de singulariser le sous-groupe ntumu. En effet, les Fang Fang et Fang Mveng ont des orchestres de six xylophones, alors que les Fang Ntumu n'en utilisent que cinq. Pour les spécialistes : l'échelle du xylophone mveng est hexatonique anhémitonique (six sons à l'octave, pas d'intervalle de demi-ton entre les degrés), alors que celui des Ntumu est hexatonique hémitonique (six sons à l'octave, un intervalle de demi-ton). Ce phénomène a pu être observé sur plusieurs décennies et ne représente donc pas seulement une variante momentanée ou un ensemble défectif.

Le jeu des lames réservé à des personnes d'un certain rang

En ce qui concerne les orchestres pour xylophone du Burkina Faso et du Ghana, plusieurs chercheurs s'étaient étonnés que les xylophones comportaient quatorze lames, alors que seulement douze étaient jouées (Mensah 1967 et 1982, Nketia 1974, Colnago 2007). Les chercheurs n'ont pas approfondi la question, mais ont qualifié ces lames de "problématiques", de "mauvaises lames" ou de "lames non accordées". La recherche approfondie sur une longue période de temps de mon étudiant David Vaulay chez les Dagara a révélé que ces deux lames sont bel et bien jouées, mais uniquement pour les funérailles de personnes dont la descendance est assurée à travers la présence de petits-enfants. Qui plus est, elles ne résonnent que durant le court moment d'une seule pièce qui est exécutée lors de la veillée funéraire, *après minuit*. Ce fait peut expliquer que les prédécesseurs ne l'aient pas remarquée. Cette pièce rare – qui existe en deux versions, une pour les hommes, une pour les femmes – ne fait pas partie de ce qui est fréquemment joué de jour quand les enquêteurs pressés passent avec leur questions pour repartir en ville le soir.

L'activation des lames évitées lors des autres répertoires, change aussi l'échelle musicale effectivement jouée et confère à ces deux pièces un univers sonore unique au sein de la musique pour xylophones. L'accord de l'instrument est pentatonique, mais la musique jouée est généralement tétratonique, à l'exception de ces deux pièces pour les défunts accomplis (Vaulay 2009).

[27]

L'INSTRUMENT DE MUSIQUE TRADITIONNEL : TRAIT-D'UNION ENTRE TRADITION ET MODERNITE

Quel sens peuvent revêtir de tels détails pour les populations concernées, ainsi que pour toute autre personne extérieure qui en prend connaissance – y compris les acteurs culturels nationaux ?

La richesse de l'*instrumentarium* traditionnel est indéniable et les cultures qui les ont produites méritent d'être valorisées. Mais c'est une tâche délicate que de mettre en valeur ces savoirs et savoir-faire sans donner l'impression de vouloir enfermer les cultures traditionnelles dans un carcan passéiste. C'est au niveau de la relation triangulaire entre les personnes aujourd'hui, leur histoire personnelle, familiale et culturelle, ainsi que leur projection dans l'avenir que nous devons agir. Tel un arbre qui ne peut pousser haut dans le ciel que s'il est solidement enraciné dans la terre, les citoyens du monde ont besoin de pouvoir s'appuyer sur leurs traditions pour pouvoir progresser tout en sachant d'où ils viennent². Car l'enracinement dans sa culture ne signifie pas la muséifier. Tout au contraire, c'est la maintenir vivante sous une forme qui convient aux personnes d'aujourd'hui, mais qui continue à jouer son rôle pour la collectivité avec toute la profondeur historique et spirituelle qu'elle comporte.

Le regard différencié, la rigueur et le respect vis-à-vis des spécificités culturelles – au-delà de la première parole de surface de nos interlocuteurs – est un garant pour ne pas céder à la facilité de la généralisation. C'est reconnaître cette culture qui est différente de celle de ses voisins et différente de ce que nous aurions pensé avant de la regarder de près. Vous l'avez vu : j'ai moi-même régulièrement dû ajuster mes certitudes en fonction des pratiques rencontrées.

Être précis nécessite beaucoup de travail, beaucoup de patience et la capacité de se mettre en question. Mais ne pas laisser la place aux spécificités culturelles, c'est nier ceux dont elles sont l'expression d'identité et – parfois – céder à des idéologies forcément réductrices. Bien sûr, face au grand public, face aux décideurs et aux bailleurs de fonds, il faut synthétiser. Mais les généralisations nécessaires peuvent être formulées de manière à n'exclure personne. Vous m'avez entendu jongler avec les formules telles que "dans la majorité des cas", "en général", "la plupart du temps", etc. C'est une démarche silencieuse qui par la précision de son analyse laisse parler les données pour elles-mêmes et rend ainsi hommage à l'esprit artistique et à l'inventivité de leurs créateurs.

De cette manière, tous les instruments, même les plus anodins d'apparence, sont valorisés et peuvent pleinement prendre place dans l'*instrumentarium* du monde. Les décisions que les cultures prennent – collectivement ou sous l'impulsion d'individus charismatiques – pour faire évoluer ou non leurs instruments de musique leur appartiennent entièrement.

Comme illustration, prenons ce jouet d'enfant qu'est la harpe-en-terre – souvent encore appelée de manière incorrecte "arc-en-terre" – qui existe en Afrique centrale et bien au-delà. La variation des matériaux et la moderni-



[28] Fig. 11. ntchá'ántùbà, harpe monocorde, jouet des garçons beti eton du Cameroun, © S. Fűrnis 2009.

sation de sa construction ont fait évoluer l'instrument vers une harpe monocorde, voire un monocorde à tension variable (Fürniss 2012a). Et c'est sous cette forme qu'il a conquis le monde à travers la musique du groupe Staff Benda Bilili et le film qui leur est consacré (Barret & de La Tullaye, 2010). C'est un hommage à tous ces instruments "mineurs" qui, dans un contexte donné, peuvent cristalliser la créativité et la fierté des populations.

Je vous remercie pour votre attention et votre patience et je vous souhaite également, à tous, un très bon appétit.

REFERENCES

- Abéga, Séverin Cécile, 1987, *L'esana chez les Beti*, Yaoundé, Éditions Clé.
- Aka, Konin, 2007, *Les instruments de musique. Koulango (Région nord-est de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale. En ligne <http://www.africamuseum.be/research/publications/rmca/online/koulango.pdf>
- Aka, Konin & Gustave Guiraud, 2008, *Les instruments de musique. Gban (Région centre-ouest de la Côte d'Ivoire)*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale. En ligne : <http://www.africamuseum.be/research/publications/rmca/online/MusicGban.pdf>
- Alexandre, Pierre, 1974, *Introduction to a Fang Oral Art Genre: Gabon and Cameroon mvet*, Bulletin of the School of Oriental and African Studies 37, pp. 1-7.
- Arom, Simha, 1985, Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie, Paris, SELAF (Ethnomusicologie 1), 2 vol., 905 p.
- , 2007, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- , 2009, *La fanfare de Bangui*, Paris, La Découverte.
- Arom, Simha & France Cloarec-Heiss, 1976, "Le langage tambouriné des Banda-Linda (RCA)", in L. Bouquiaux (ed.), *Théories et méthodes en linguistique africaine*, Paris, Selaf, pp. 113-169 [réédité dans Arom 2007].
- Bahuchet, Serge & Jacqueline M. C. Thomas, 1986, "Linguistique et histoire des Pygmées de l'Ouest du bassin congolais", *Sprache und Geschichte in Afrika* 72 pp. 73-103.
- Barret, Renaud & Florent de La Tullaye, 2010, *Benda Bilili*, Film 1h25'.
- Berliner, Paul, 1961, *The Soul of Mbira: music and traditions of the Shona people pf Zimbabwe*, Berkeley, University of California Press.
- Borel, François, 1986, *Les sanza*, Neuchatel, Musée d'Ethnographie.
- Boyer, Pascal, 1988, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang*, Paris, Société d'ethnologie.
- Camara, Sory, 1976, *Gens de la Parole, essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Mouton.
- Colnago, Filippo, 2007, "La communication musicale comme élément d'identité culturelle chez les Lobi du Burkina Faso", *Cahiers d'ethnomusicologie* 20, pp. 67-85. En ligne : <https://ethnomusicologie.revues.org/255>
- Dehoux, Vincent, 1986, *Les "chants à penser" des Gbaya de Centrafrique*, Paris, SELAF.
- Dehoux, Vincent, 1992, *République centrafricaine : musiques de xylophones*, CD, Le chant du monde, Coll. Du CNRS, LDX 274932.
- Dehoux, Vincent & Henri Guillaume, 1995, "Chasse sexualité et musique. Un arc musical des Pygmées Aka", in V. Dehoux et al. (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters, pp. 67-86.
- Dournon, Geneviève, 1996, *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, Paris, Editions Unesco. (édition révisée et augmentée).
- Dournon-Taurelle, Geneviève, 1969, "La création du Musée Barthélémy Boganda, Bangui", *Museum*, 22 (2), pp. 69-90.

- Eno Belinga, Samuel-Martin, 1965, *Littérature et musique populaires en Afrique noire*, Paris, Éditions Cujas.
- Fürniss, Susanne, 1993, "Les instruments de musique de Centrafrique au Musée de l'Homme (Paris) : collections et collecteurs", *Journal des Africanistes* 63 (2), pp. 81-119.
En ligne : http://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1993_num_63_2_2388
- , 2012a, "Morphologies et usages : la harpe-en-terre d'Afrique centrale face à la classification universelle des instruments de musique", in I. De Keyser (éd.), *Annual Meeting of the International Committee of Musical Instruments Museums and Collections*, Tervuren, MRAC (Documents de Sciences humaines et sociales, pp. 9-20.
En ligne :
<http://www.africamuseum.be/research/publications/rmca/online>,
article SF seul: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00768055>.
- , 2012b, "Musiques aka et baka : une parenté de référence", *Journal des Africanistes* 82 (1-2), pp. 107-136.
- , 2015a, "Recherches ethnomusicologiques en Afrique centrale", *Analyse Musicale* 75, pp. 84-90.
- , 2015b, "Hornbostel and me. Expectations towards historical recordings of the Ewondo drum language (South Cameroon)", *International Forum on Audio-Visual Research* 6, pp. 74-99.
- Fürniss, Susanne & Serge Bahuchet, 1995, "Existe-t-il des instruments de musique pygmées ?", in V. Dehoux et al. (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters, pp. 87-109.
- Huchard, Ousmane Sow, 2000, *La Kora objet-témoin de la civilisation mandingue*, Dakar, Presses universitaires de Dakar.
- Kidula, Jean Ngoya, 2013, "Sterotypes, Myths, and Realities Regarding African Music", in B. D. Lundy & S. Negash, *Teaching Africa. A Guide for the 21st-Century Classroom*, pp. 140-155.
- Kirby, Percival R., 1965, *The musical instruments of the Native races of South Africa*, Oxford, University Press.
- Kubik, Gerhard, 1998, *Kalimba, Nsansi, Mbira : lamellophone in Afrika*, Berlin, Museum für Völkerkunde.
- , 2004, "Inherent patterns. Musiques de l'ancien royaume de Buganda : étude de psychologie cognitive", *L'Homme* 171-172, pp. 249-265.
En ligne : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-2004-3-page-249.htm>
- Lacombe, Claire, 2015, "Les archives sonores comme terrain d'investigations : l'exemple des xylophones fang", *Journal des Africanistes* 84 (2), pp. 80-105.
- Laurenty, Jean-Sébastien, 1960, *Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi*, Tervuren, Musée Royal du Congo Belge.
- , 1962, *Les sanza du Congo*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique centrale.
- , 1997, *L'organologie du Zaïre*, t. 2. *Les sanza, les xylophones, les tambours à fente*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale.
- Le Bomin, Sylvie & Jean-Émile Mbot, 2012, "Sur les traces de l'histoire des Pygmées du Gabon : résultat de cinq ans de prospection", *Journal des Africanistes* 82 (1-2) : 277-318.
- Luyindula, Ne Nkamu, 2011, *Mvovo mia ngoma ou Les Paroles du tambour ngoma chez les Manianga du Kongo, cas du Ngoma'a Ntunta*, Mémoire de Master, Université de Paris Ouest Nanterre.
- Mensah, Atta Annan, 1967, "Further Notes on Ghana's Xylophone Traditions", *University of Ghana Institute of African Studies Research Review* 3 (2), pp. 62-68.
En ligne :

- http://opendocs.ids.ac.uk/opendocs/bitstream/handle/123456789/11578/IAS_Research_Review_Vol_3_No_2_1967.pdf
- , 1982, "Gyil : The Dagara-Lobi Xylophone", *Journal of African Studies* Vol. 9, N° 3, pp. 139-154.
- Nekes, Hermann, 1912, "Trommelsprache und Fernruf bei den Jaunde und Duala in Südkamerun", *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen* 15 (3), 69-83.
- Niangoran-Bouah, Georges, 1981, *Introduction à la drummologie*, Abidjan, Université nationale d'Abidjan, Institut d'ethno-sociologie.
- Nketia, Joseph H. Kwabena, 1974, *The Music of Africa*, New York, W. W. Norton.
- Ollomo Ella, Régis, 2011, *Un Mvet d'Akue Obiang, Livre 1*, Paris, L'Harmattan.
- Ondo, Angèle Christine, 2014, *Mvett ekang, forme et sens : l'épique dévoile le sens*, Paris, L'Harmattan.
- Schöpf, Jürgen, 2008, *The Serankure and Music in Tlôkweng, Botswana*, Berlin, VWB.
- Sebeok, Thomas & Donna J. Umiker Sebeok (eds), 1976, *Speech surrogates: drum and whistle systems*, La Hague-Paris, Mouton, 2 vols..
- Thomas, Jacqueline M. C., Serge Bahuchet & Alain Epelboin (éds), 1993, *Encyclopédie des Pygmées Aka. Techniques, langage et société des chasseurs-cueilleurs de la forêt centrafricaine (Sud-Centrafricaine et Nord-Congo)*, vol. II. *Dictionnaire ethnographique* : 3. MB-M-V.
- Thomas, Jacqueline M. C. & Luc Bouquiaux, "De la nécessité de l'interdisciplinarité", in V. Dehoux et al. (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters, pp. 51-56.
- Vaulay, David, 2009, "'Mauvaises lames', lames non jouées : à propos des lames de xylophone que l'on ne joue jamais ou presque". *Burkina Faso*, Mémoire de DEA, Université de Paris X-Nanterre.
- Wegner, Ulrich, 1984, *Afrikanische Saiteninstrumente*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.
- Yegnan-Touré, Angéline, 2008, "La technique et le jeu de l'arc musical", *Cahiers d'Ethnomusicologie* 21, pp. 205-233.
En ligne : <https://ethnomusicologie.revues.org/1283>
- Younge, Paschal Yao, 2011, *Music and Dance Traditions of Ghana. History, Performance and Teaching*, Jefferson (North Carolina) & London, McFarland & Co.
- Zanetti, Vincent, 1991, "Le griot et le pouvoir", *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 3, pp. 161-172. En ligne : <https://ethnomusicologie.revues.org/2392>
- Zwè Nguéma, Herbert Pepper, Paul De Wolf & Paule De Wolf, 1972, *Un mvet de Zwè Nguéma: chant épique fang*, Paris, Armand Colin.

Notes

1. CD *République centrafricaine : musiques de xylophones*, page 8, Chant Wara demo du répertoire *zuma wara*. Consultable en ligne : http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1992_007_003_001_08/.
2. Saluons à ce sujet la publication de Huchard Ousmane Sow entièrement consacré à la *kora* (2000), les nombreuses publications d'Aka Konin sur les différentes traditions de Côte d'Ivoire, en ligne sur le site du Musée de Tervuren (dont spécifiquement pour notre sujet : Aka 2007 ; Aka & Guiraud 2008), ainsi que le très complet ouvrage de Paschal Younge sur les traditions musicales du Ghana (Younge 2011)