

CIMCIM 2011 – Tervuren

Reports

Rencontre annuelle du Comité international des musées et collections d'instruments de musique

CIMCIM 2011 – Tervuren

Rapports



Ignace de Keyser (dir.)

SOMMAIRE | CONTENTS

FOREWORD AVANT-PROPOS	4
INTRODUCTION	5
PART PARTIE 1 : CLASSIFICATION	7
Susanne Fürniss	
Morphologies et usages : la harpe-en-terre de l’Afrique centrale	9
PART PARTIE 2 : MUSEUM MUSÉES	21
Jean-Gilbert Kouloufoua	
Le musée panafricain de la Musique	23
Aka Konin	
Le patrimoine musical de la Côte d’Ivoire.	27
Victorine Mayemba Buyuku	
L’expérience de l’Institut des Musées nationaux du Congo	55
Saskia Willaert	
African instruments in the Musical Instruments Museum Brussels (1877-1913)	61
Madeleine Leclair	
La rése-rve des instruments de musique du musée du quai Branly	73
PART PARTIE 3 : MUSICAL INSTRUMENTS INSTRUMENTS DE MUSIQUE	79
Marie-Anne Loeper-Attia	
Extra-European musical instruments at the Musée de la Musique in Paris	81
Anne Houssay et Wolfgang Früh	
Restauration d’une <i>kuitra</i> du XIX ^e siècle	87
Rémy Jadinon	
The Ngombi harp and its music.	111

© Royal Museum for Central Africa/Musée royal de l’Afrique centrale Tervuren 2012
13, Leuvensesteenweg
3080 Tervuren, Belgium
www.africamuseum.be

All rights reserved. Any reproduction of this publication, except for private or educational use, by means of print, photocopy or any other medium is strictly prohibited without the written authorization of the RMCA’s Publications Service, Leuvensesteenweg 13, 3080 Tervuren, Belgium.

Toute reproduction de cette publication à fin autre que privée ou éducative, que ce soit par impression, photocopie ou tout autre moyen est interdite sans l’autorisation écrite préalable du service des Publications du MRAC, Leuvensesteenweg 13, 3080 Tervuren, Belgique.

ISBN : 978-9-0817-9406-0
Legal Deposit/Dépôt légal : D/2012/0254/02

Cover/couverture : © Collection musée de la Musique. Photo : Jean-Marc Anglès | J. Gansemans, © MRAC/RMCA | © C.Cohen, 2005

FOREWORD | AVANT-PROPOS

The 2011 CIMCIM conference in Paris-Brussels included a full day at the Royal Museum for Central Africa in Tervuren with a programme dedicated to ethnomusicological, organological, and museological aspects of African musical instruments in collections in Africa and elsewhere. CIMCIM is grateful to RMCA for generously sponsoring this event.

The papers presented by African and European specialists offered not only interesting insights into the richness of several African collections but also pointed to the amount of work still to be done in order to bring all this knowledge and expertise to museum colleagues and a general public worldwide.

Several of the papers touched upon the difficulties faced by our African colleagues in their painstaking efforts to collect, secure, and maintain traditional musical and instrumental heritages in times of extreme difficulty. As president of CIMCIM I find it of great importance that these points were raised and continue to be raised and discussed in the open and constructive forum of CIMCIM/ICOM – our professional platform for sharing and learning on a global scale, and ideally for supporting one another.

On this note we welcome our new African colleagues – and hopefully more to come – in the CIMCIM community.

La conférence CIMCIM de 2011, organisée à Paris-Bruxelles, comportait une journée complète au Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren). Celle-ci était consacrée aux aspects ethnomusicologique, organologique et muséologique des instruments de musique africains appartenant aux collections conservées en Afrique et ailleurs. CIMCIM remercie le MRAC d'avoir soutenu généreusement ce projet.

Outre qu'ils révélaient la richesse de certaines collections africaines, les exposés présentés par les spécialistes africains et européens soulignaient la quantité de travail qui reste à effectuer pour porter, au niveau mondial, toute cette connaissance et toute cette expertise aux collègues des musées et au grand public.

Certains articles ont évoqué les difficultés que rencontrent nos collègues africains dans les efforts minutieux qu'ils consacrent, en des temps de difficultés extrêmes, à la récolte, la protection et l'entretien d'héritages traditionnels musicaux et instrumentaux. En qualité de présidente du CIMCIM, je considère qu'il est d'une importance majeure que ces points soient soulevés et continuent d'être soulevés et discutés dans le cadre du forum, ouvert et constructif, de CIMCIM/ICOM, notre plate-forme professionnelle de partage et d'enseignement à l'échelle globale et, nous le souhaitons, de soutien réciproque.

Que cet avant-propos soit l'occasion de souhaiter la bienvenue à nos collègues africains – dont, nous l'espérons, le nombre ira croissant – dans la communauté CIMCIM.

Lisbet Torp

CIMCIM President

Head of Collections, Dr. Phil.

The Danish Music Museum – Musikhistorisk Museum & The Carl Claudius Collection

Présidente du CIMCIM

Chef des Collections, Dr. Phil.

Musikhistorisk Museum & Carl Claudius' Collection (musée danois de la Musique)

INTRODUCTION

The main theme of the 2011 CIMCIM Meeting was 'Museums of Music – Music in Museums'. During four days, participants focused on the new challenges facing musical instrument collections, both in their research, their conservation, and exhibition and educational programmes. The fifth day was devoted to African collections and musical instruments.

Africa's music shaped a large part of the actual music scene through its diaspora in North, Central and South America: Jazz, Blues, Rock, Salsa, Latin American dance music are unimaginable without African roots. However, Africa's musical traditions are still largely unknown.

Moreover, despite the efforts of ethnomusicologists, despite field campaigns in large parts of this immense continent, despite the consciousness of African (ethno)musicologists about the importance of its musical traditions, and despite the success of World Music and Afro-Rock among young people in the West, much basic research has to be done.

In the same vein, African musical instruments and musical instrument collections are waiting to be discovered. Thanks to the EU project MIMO, the 8,500 musical instruments from RMCA have been put on the Internet and are now available through the Europeana* portal.

This meeting lent a voice to our African partners and European specialists on African musical instruments. They talked about their commitment to Africa's traditions and organological legacy. Our African colleagues are fighting for the survival of these two things. It is a pleasure to see that they are willing to join our networks and to become full members of CIMCIM.

La rencontre CIMCIM 2011 avait pour thème principal « Musée de musique – Musique au musée ». Durant quatre jours, les participants se sont penchés sur les nouveaux défis qui se présentent aux collections d'instruments de musique, et qui concernent tant la recherche que la conservation, les programmes d'expositions et éducatifs. Le cinquième jour était consacré aux collections et aux instruments africains.

À travers ses diaspora d'Amérique du Nord, centrale et du Sud, la musique africaine a modelé pour une grande part les formes musicales actuelles : pourrait-on imaginer le jazz, le blues, le rock, la salsa et autres musiques dansantes latino-américaines dépourvues de racines africaines ? Pourtant, les traditions musicales africaines restent largement méconnues.

Qui plus est, nonobstant les efforts fournis par les ethnomusicologues, malgré les campagnes de terrain qui ont couvert de larges parts de cet immense continent, bien que les (ethno)musicologues africains soient conscients de l'importance de leurs traditions musicales et en dépit du succès que rencontrent la *world music* et l'*afro-rock* auprès de la jeune population occidentale, un travail de recherche de base doit encore être accompli.

De même, des instruments de musique africains et des collections attendent d'être découverts. Grâce au projet européen MIMO, les 8500 instruments de musique du MRAC ont été placés sur Internet et sont à présent accessibles par voie du portail Europeana*.

Cette rencontre a donné la parole à nos partenaires africains et aux spécialistes européens des instruments de musique africains. Ils y ont parlé de leur engagement vis-à-vis des traditions et de l'héritage organologique ; nos collègues africains luttent pour la survie des deux. Nous éprouvons un réel plaisir lorsqu'ils se montrent désireux de rejoindre nos réseaux et de devenir membres du CIMCIM à part entière.

Ignace De Keyser

(Former) Head of the Ethnomusicological Section, Dr. Phil.

Royal Museum for Central Africa

Chef honoraire de la section d'Ethnomusicologie, Dr. Phil.

Musée royal de l'Afrique centrale

* URL: <http://www.mimo-international.com>

PART | PARTIE 1

CLASSIFICATION

MORPHOLOGIES ET USAGES : LA HARPE-EN-TERRE D'AFRIQUE CENTRALE FACE À LA CLASSIFICATION UNIVERSELLE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

À Geneviève Dournon

Deux chercheurs français, André Schaeffner et Geneviève Dournon, ont considérablement amélioré la classification des instruments de musique de Hornbostel & Sachs (1914). Le premier est célèbre pour sa contribution à la naissance de l'ethnomusicologie française, la seconde pour la consolidation et l'élargissement de la voie ouverte par Schaeffner. La classification de Dournon est publiée dans The New Grove Handbooks of Ethnomusicology (Myers 1992) et dans le Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels (Dournon 1996) publié en trois langues à l'Unesco.

Susanne Fürniss¹



Fig. 1. République centrafricaine, Ippy, population Banda-Linda. (Photo S. Arom, in Dournon 1981, p. 52.)



Fig. 2. République centrafricaine, Zoméa, population Aka. (Photo S. Fürniss 1994.)

Ma contribution concerne la mise en parallèle des logiques prévalant, d'une part, les regroupements culturels d'objets différents et, de l'autre, la classification organologique, les deux relevant d'une perspective comparative. Une telle confrontation entre le laboratoire et le terrain oppose la démarche typologique – inscrite dans une tradition épistémologique de classification fondée sur le modèle de l'arborescence – à celle fondée sur le principe de l'analogie. En mettant à l'honneur un instrument introuvable dans les collections et musées du fait de sa facture, on explorera non seulement les limites internes de la classification universelle, mais aussi ses limitations conceptuelles face à des objets culturels constamment manipulés et transformés par la créativité humaine. Certains instruments se trouvent de ce fait inclassifiables dans les catégories exclusives du chercheur².

Interférera dans cette dialectique également – et avec force – l'inertie des chercheurs, c'est-à-dire leur résistance à abandonner une appellation inadéquate des objets musicaux, que les habitudes, mais aussi le bon sens commun, opposent aux catégories organologiques. La première partie de ce texte traitera donc d'une certaine instabilité dans la catégorisation typologique face à un objet particulier, alors que la seconde explorera les formes sous lesquelles il se trouve décliné dans plusieurs cultures d'Afrique centrale³.

¹ Directrice de recherche au CNRS, Paris. furniss@mnhn.fr

² Je remercie cordialement Madeleine Leclair et Simha Arom pour leur lecture très attentive de ce texte et leurs remarques constructives qui ont contribué à l'améliorer.

³ Les données de terrain exposées ici proviennent de mes propres recherches chez les Aka de Centrafrique (1994), les Kwélé (2007) et les Beti-Eton (2009) du Cameroun. Le travail chez les derniers a été mené en collaboration avec Kisito Essele. Des collè-



Fig. 3. Tension de la corde : on soulève la branche.



Fig. 4. Détente de la corde : on abaisse la branche.



Fig. 5. On arrête la vibration de la corde.

Fig. 3-5. Technique de jeu de l'instrument. République centrafricaine, Zoméa, population Aka. (Photo S. Fourniss 1994.)

LE POINT DE DÉPART : UN CORDOPHONE CENTRAFRICAÏN DONT LE DISPOSITIF D'AMPLIFICATION EST UN TROU DANS LE SOL

Dans son premier *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels*, Geneviève Dournon nous présente une photo d'un instrument à corde (Fig. 1) avec la légende suivante :

« Arc en terre : instrument traditionnel, temporaire, improvisé au moyen d'un couvercle de tôle, d'une branche arquée et d'un fil de nylon que le jeune garçon centrafricain pince avec ses doigts » (Dournon 1981 : 52).

La photo a été prise par Simha Arom dans les années 1960 et présente un garçon banda-linda de la région d'Ippy en République centrafricaine. Des différences de facture sont documentées concernant la matière de la table d'harmonie qui peut aussi être une plaque d'écorce (Arom 1983/1988). Un exemple sonore de cet instrument banda-linda est publié sur le CD *Central African Republic* (Arom 1988, pl. 4).

Le même instrument est attesté chez d'autres populations centrafricaines, notamment les Banda Gbambiya (Le Bomin 2000 : 89), les Gbaya (Tessmann 1934 ; Djenda 1968), les Azande (Djenda 1968 : 44) et les Pygmées Aka (Fourniss & Bahuchet 1995 : 90, 105) (Fig. 2).

Chez les Aka, cet instrument présente sensiblement les mêmes caractéristiques que chez les Banda :

- il est joué par de jeunes garçons à l'écart des habitations ;
- le dispositif d'amplification est un trou dans la terre ;
- la table d'harmonie consiste en une grosse feuille épaisse, une plaque d'écorce ou un vieux couvercle de marmite ;
- la corde est tendue entre une branche arquée et le centre de la table d'harmonie ;
- la corde est ici dans une racine aérienne d'une liane *Vanilla sp.*, mais peut aussi bien être en nylon (fil de pêche).

Chez les Aka, la corde est toujours pincée par une main, alors que l'autre main produit les trois degrés qui forment les mélodies :

- 1) le musicien soulève la branche, la corde est tendue et le son monte (Fig. 3) ;
- 2) le musicien abaisse la branche, la corde se détend et le son baisse (Fig. 4) ;
- 3) la branche reste en place.

À ceci s'ajoute un son étouffé de timbre clair qui a une fonction plus rythmique que mélodique. Pour le produire, le musicien arrête la vibration de la corde entre ses doigts (Fig. 5).

DANS LA FORGE TERMINOLOGIQUE DE L'ORGANOLOGUE : DE L'ARC-EN-TERRE À LA HARPE-EN-TERRE

Selon André Schaeffner (1968 : 160), l'explorateur Georg Schweinfurth (1875, t. I : 274-5) aurait déjà observé et décrit cet instrument entre 1868 et 1871. Le premier dessin provient cependant de l'ethnologue allemand Günter Tessmann (Fig. 6). Il fait part de sa découverte de cet instrument des enfants gbaya de l'ac-

gues et étudiants au courant de mon intérêt pour la harpe-en-terre et ses déclinaisons ont collecté des informations, des instruments ou des musiques : Alain Epelboin (Aka, RCA, 2006 et Bongo, Gabon, 2008), Camille Oloa-Biloa (Gyéli, Cameroun, 2011), Emeric Billard (Baka, Cameroun, 2008). Sylvie Le Bomin (Banda Gbambiya, RCA, 1993), Vincent Dehoux (Gbaya, RCA, 1983) et David Vaulay (Dagara, Ghana-Burkina Faso, 2010) m'ont fourni des informations supplémentaires concernant leurs terrains respectifs. Qu'ils soient ici cordialement remerciés. Une pensée particulière va à mon ancien collègue Hervé Rivière qui, s'il n'était pas parti trop tôt, aurait pu apporter d'importantes précisions.

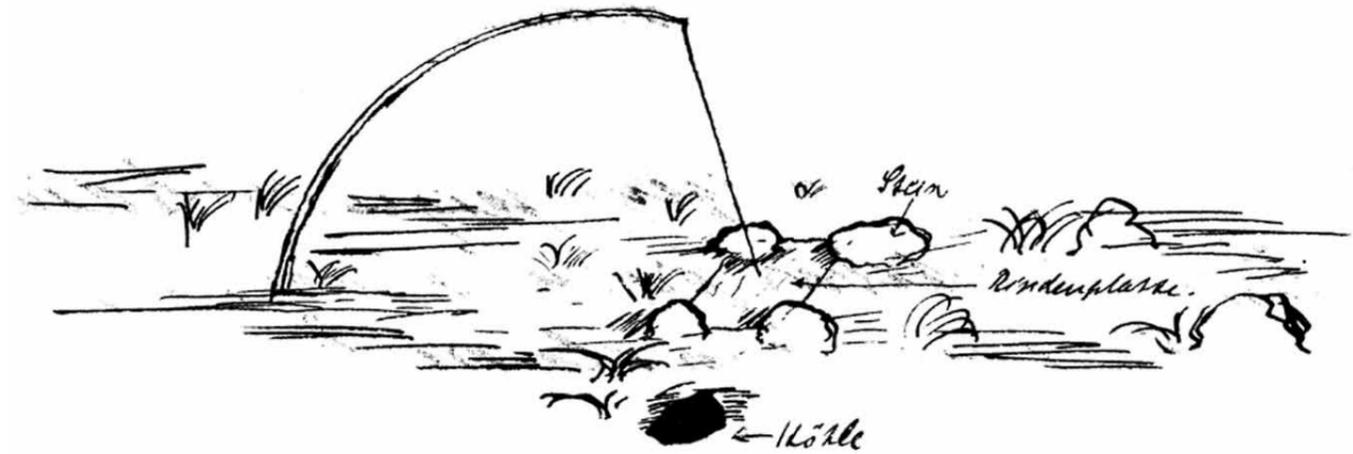


Fig. 6. République centrafricaine, Bozoum, population Gbaya. (Dessin G. Tessmann 1914, d'après Ziegler 2006, p. 283.)

tuelle République centrafricaine dans une lettre à Erich Moritz von Hornbostel du 14 juin 1914⁴. Ce courrier étant postérieur au manuscrit de la « Systematik der Musikinstrumente » de Hornbostel & Sachs – publié également en 1914 –, l'instrument en question ne s'y trouve pas encore. On le trouve à ma connaissance pour la première fois, sous le nom de « Erdbogen » – « arc-en-terre » –, dans *Geist und Werden der Musikinstrumente* de Curt Sachs (1929 : 60). Tessmann lui-même décrit cet *Erdmusikbogen* (« arc musical-en-terre ») dans son ouvrage *Die Baja* (1934 : 217) et en publie un croquis (*ibid.*, pl. 19) dont la précision est cependant loin de celle du dessin de sa lettre à von Hornbostel.

Le terme « arc-en-terre » s'installe ensuite dans la littérature scientifique pour une bonne cinquantaine d'années. Dans le domaine francophone, Jean-Sébastien Laurenty (1960 : 12) précise que c'est un « terme convenant mieux que celui de cithare-en-terre employé par le Rév. P. Hulstaert » qui avait documenté l'instrument en 1935 chez les Mamvu de la RDC. Maurice Djenda (1968) en décrit la pratique chez les Gbaya-Bokoto.

La première édition du *Guide pour la collecte* de Geneviève Dournon (1981) mentionne cet instrument comme également « arc-en-terre ». Dournon travaille par la suite à sa version de la classification des instruments de musique qui est publiée en français dans la réédition de ce *Guide* en 1996. Et là, grande surprise, la photo citée plus haut a changé de légende : « Harpe improvisée » (*ibid.* : 47).

Effectivement, on ne trouve pas de mention de cet instrument dans la rubrique consacrée aux arcs. Dournon distingue les instruments par leur résonateur

- 31 arc
- 311 à résonateur buccal
- 312 à résonateur (c'est-à-dire, implicitement, des arcs dont le résonateur n'est pas la bouche)
- Le résonateur peut être
- 312.1 attaché à l'arc ou
- 312.2 posé sur le sol.
- Mais il n'est pas fait référence d'un résonateur constitué d'un trou dans le sol.

Geneviève Dournon s'appuie sur la classification d'André Schaeffner, reconnue pour sa rigueur. On lit dans le *Grove Music Online* dans l'entrée « Classification of instruments, Other 20th century approaches » (Wachsmann & Kartomi 2007 : 11) : « Critics of the Hornbostel and Sachs system point to the calculated lack of a uniform principle for determining the hierarchies within the different groups. Schaeffner's classification is invulnerable in this respect; indeed, he presented a system that was logically perfect and coherent ».

Pourtant, en ce qui concerne l'instrument en question, André Schaeffner le désigne – en suivant son maître spirituel Curt Sachs – par le terme d'arc-en-terre. En cela, Schaeffner n'est pas allé au bout de la cohérence : il définit ici comme « arc » un

4 Correspondance du *Berliner Phonogramm-Archiv* accompagnant la collection Tessmann, Ms 19140614 (département d'Ethnomusicologie/*Berliner Phonogramm-Archiv*, musée d'Ethnologie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz).

instrument dont la corde *n'est pas* fixée – comme elle devrait l'être d'après sa propre définition – « aux deux extrémités [...] d'un manche souple en bois » (Schaeffner 1968 : 158).

C'est Geneviève Dournon qui pousse la rigueur scientifique plus loin. Une fois la classe principale établie selon la question « qu'est-ce qui vibre ? », l'axe de pertinence classificatoire des cordophones est « quelle est la disposition des cordes par rapport à la structure de l'instrument ? ». Et voilà que – à l'encontre de toutes les conventions conceptuelles et terminologiques des ethnologues – notre objet change de classe. Nous pouvons en retracer l'argument :

- le trou dans la terre n'est pas un simple résonateur, mais une véritable caisse de résonance dotée d'une table d'harmonie ;
- il ne s'agit pas d'une corde tendue entre les deux extrémités d'un arc, mais entre une caisse de résonance et un manche courbe.

Notre objet est donc tout logiquement devenu une harpe ! Et effectivement, c'est dans ce tiroir classificatoire qu'il figure : « 331.2 : Manche relié à une fosse résonateur ou "harpe en terre" (monocorde) » (Dournon 1996 : 121).

Voilà le travail du classificateur : interroger la pertinence et bousculer les habitudes. Il s'agit là d'un réajustement propre à toute recherche rigoureuse qui questionne ses concepts et le métalangage qui les véhicule.

Ce réajustement classificatoire a débuté déjà dans les années 1980 en dehors de l'espace francophone. Ainsi, à propos de l'instrument gbayà décrit par Djenda (1968), Ulrich Wegner, dans son *Afrikanische Saiteninstrumente*, relève que la fixation de la corde est « similaire à la harpe perpendiculairement à la table d'harmonie » (1984 : 60), mais il continue à qualifier l'instrument de *Erdbogen*. Tout comme Laurenty (1960), Wegner traite de cet instrument en relation avec la cithare-en-terre et le range donc du côté des « cordophones simples » de la classification de Hornbostel & Sachs.

C'est David Rycroft qui, à ma connaissance, est le premier à réfuter ce terme dans un ouvrage organologique : « *The terms "ground bow" or "earth bow" are misnomers* » (1984b : 720). On trouve en effet dans le *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Sadie 1984), l'entrée « *Ground harp* » :

«Because it resembles a musical bow, this instrument is often referred to as a "ground bow" or "earth bow", but in its construction it is really a form of harp» (Rycroft 1984a : 79).

Cependant, dans le rappel des terminologies françaises et allemandes en tête de l'entrée, le terme d' « arc » est maintenu : « arc-en-terre », « *Erdbogen* » ; il existe même une entrée vide « Arc-en-terre » dont la seule fonction est de renvoyer à l'entrée « *Ground-bow* ». La résistance de l'habitude linguistique est considérable, car tant les terminologies que l'entrée-phantôme ont été maintenues dans la réédition et la mise en ligne du *Grove Music Online* (2007-2011). On doit donc supposer que ce réajustement catégoriel dans le domaine de l'organologie n'est toujours pas considéré comme étant achevé.

VARIATIONS CULTURELLES

Pour l'instrument en question, ce changement de type organologique reste un exercice intellectuel qui n'affecte en rien l'objet lui-même. C'est remplacer un mot par un autre et déplacer l'objet, tel qu'il est, dans un autre tiroir classificatoire. Mais voici que la variation culturelle vivante et dynamique – avec ses modifications technologiques – induit des changements importants dans les caractéristiques de l'instrument.

De la harpe-en-terre à la harpe monocorde chez les Aka de Centrafrique

Pour revenir à la culture aka, l'inventaire des cordophones comporte deux types d'arc – arc monocorde *mbèlà* et arc à deux cordes *èngbítí* – et, outre la harpe-en-terre *dìgòmbé*, aussi une harpe à six cordes, *kùndé*, ainsi qu'une harpe-cithare, *bògón-gó* (Fürniss & Bahuchet 1995). Ces instruments sont clairement définissables autant d'un point de vue culturel qu'organologique ; aucune confusion n'est donc possible. Mais voilà que la création culturelle vivante, imaginative et dynamique, nous met en porte-à-faux par rapport à nos classes-tiroirs si difficilement établies et dont les objets eux-mêmes veulent échapper.

En effet, la harpe-en-terre et la harpe subissent des transformations sensibles d'un point de vue de la facture. En 2006, l'anthropologue Alain Epelboin a collecté deux instruments confectionnés tous deux avec une épaisse tige de bois arquée, une bouteille de plastique et du fil de nylon. L'un des instruments possède une corde (Fig. 7), l'autre en a cinq (Fig. 8). L'aspect global des deux instruments est proche, mais l'instrument monocorde a un manche régulièrement courbe comme un arc, ce qui laisse penser qu'il pourrait s'agir d'un arc à résonateur. Mais à regarder de plus près, la corde est fixée par une petite ancre à l'intérieur de la bouteille qui fait office non seulement de caisse de résonance, mais également de table d'harmonie. Il s'agit donc d'une véritable harpe monocorde. Les cordes de l'instrument à cinq cordes sont fixées de la même manière.

Cependant, culturellement, il s'agit toujours de deux instruments distincts, car la terminologie aka établit clairement une équivalence entre l'instrument monocorde et la harpe-en-terre en les désignant du même terme, *dìgòmbé*. L'instrument pentacorde est nommé, comme la harpe à six cordes, *kùndé* (Epelboin, com. pers. 2008). Les nouveaux objets sont le résultat de l'intégration de matériaux modernes dans la culture traditionnelle, fondée – comme c'est très répandu dans la région – sur la récupération et le détournement de fonction d'objets industriels. Le résultat est que la harpe-en-terre devient mobile et se transforme



Fig. 7+8. République centrafricaine, Lobaye, population Aka. (Coll. Ethnobiologie, dépt. « Hommes, Natures, Sociétés », Muséum national d'Histoire naturelle, Paris. Collecteur et photo A. Epelboin.)



en harpe monocorde, mais ne se confond pas pour autant avec la catégorie culturelle « harpe *kùndé* » qui existait déjà⁵.

Variantes camerounaises

Ce type de harpe monocorde avec caisse en objet de récupération se trouve également dans d'autres cultures d'Afrique centrale, hors la République centrafricaine.

L'anthropologue Emeric Billard a rencontré le même instrument avec caisse de résonance en bouteille de plastique chez les Pygmées Baka du Cameroun (Billard, com. pers. 2008), près de la frontière centrafricaine, pas très loin des Aka-Mbènzèlè et des Gbayà (Fig. 9). La parenté entre les instruments fixe et mobile peut être établie sur la

base de la position de jeu, car l'instrument est posé au sol. La disposition par rapport au corps de l'instrumentiste est néanmoins très différente et influence la technique de jeu, puisque le manche de la harpe monocorde se présente à la verticale et non pas à l'horizontale comme c'est le cas de la harpe-en-terre (Fig. 2).

J'ai enregistré le même instrument à quelques dizaines de kilomètres de là, chez les Kwelè du Cameroun (Fig. 10) où il est utilisé sous le nom de *kòmàndá*. Il s'agirait d'une invention relativement récente, datant de deux générations environ, mais autrefois construite avec une courge. Il n'y a pas, chez les Kwelè, de souvenir d'un éventuel instrument impliquant la terre. La position de jeu en est d'ailleurs très éloignée, l'instrumentiste insérant une ou deux jambes à l'intérieur de la courbure de l'arc qui fait office de manche et le maintenant en position entre ses cuisses et le siège.

Une autre variante de cet instrument provient des Beti-Eton de la partie occidentale du Sud-Cameroun (Fig. 11). Nommé *ntsá'ántùbà*, l'instrument possède un manche inséré dans une boîte de conserve renversée. Appuyé contre le bord intérieur riveté de la boîte, il est tenu en place par la tension de la corde dont une extrémité est fixée au manche et l'autre ancrée avec un petit bois au milieu du fond de la boîte. La position de jeu est celle d'une harpe ou d'une guitare. Un instrument équivalent a été rapporté en 2008 par Alain Epelboin des Pygmées Bongo du Gabon⁶. Une vidéo de son jeu est visible en ligne (Epelboin 2008).

Un peu plus au Sud, près de la frontière entre le Cameroun et le Gabon, les Fang-Ntumu, *mэгáməndaŋ*, utilisent soit un objet manufacturé comme dispositif d'amplification, soit une petite courge ou une noix de coco évidée (Rivière 1999 : 125) (Fig. 12). L'instrument serait joué appuyé sur la terre, la base de l'arc passant sous un genou de l'instrumentiste. Le dessin et la description qu'en a publiés Hervé Rivière, suggèrent que la corde est fixée à la noix de coco et qu'il



Fig. 9. Cameroun, Mambélé, population Baka. (Vidéo E. Billard, 2008.)



Fig. 10. Cameroun, Mingombé, population Kwelè. (Photo S. Fürniss 2007.)

5 ...et qui est un emprunt aux voisins (Fürniss & Bahuchet 1995 : 89), mais antérieur à la création de la harpe monocorde et entretemps intégré dans le patrimoine aka. Ceci s'exprime notamment par une adaptation au système instrumental aka : alors que les harpes des voisins ont sept ou dix cordes, la harpe des Aka – comme leur harpe-cithare – en compte six (Fürniss 1998).

6 Cet instrument est déposé dans la collection Ethnobiologie, département « Hommes, Natures, Sociétés » du Muséum national d'Histoire naturelle à Paris.



Fig. 11. Cameroun, Koudandeng, population Beti-Eton. (Photo S. Fűrniiss 2009.)

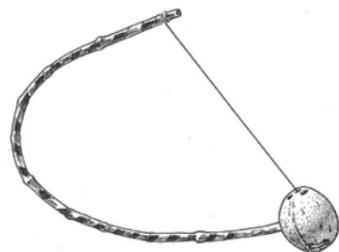


Fig. 12. Cameroun, Région de Ma'an, population Fang-Ntumu. (Dessin E. Duparchy, d'après Rivière 1999 : 125.)



Fig. 13.



Fig. 14 | Fig. 13+14. Cameroun, Bipindi, population Gyéli. (Photo C. Oloa Biloa 2011.)

s'agit donc, là encore, d'une harpe. Mais l'hypothèse d'une fixation de la corde à l'extrémité inférieure de la branche arquée à l'intérieur du dispositif d'amplification ne peut être écartée, car l'auteur appelle cet instrument « arc musical » en citant dans ses références bibliographiques la version révisée du *Guide* de Dournon (1996). Serait-ce alors un véritable arc à résonateur ? À défaut de pouvoir examiner l'instrument, un doute persiste.

Ceci nous ramène à la confusion initiale : s'agit-il d'un arc ou d'une harpe ? L'instrument documenté par Camille Oloa Biloa (2011) chez les Pygmées Gyéli de la région de Bipindi au Sud-Cameroun occidental (Fig. 13) met en évidence qu'il ne s'agit pas seulement d'une question de terminologie, car, selon les critères privilégiés, ses spécificités morphologiques permettent de classer cet instrument tantôt dans la catégorie des harpes, tantôt dans celle des arcs. L'instrument gyéli, *támintúbà*, comporte un dispositif d'amplification plus sophistiqué que les autres instruments examinés jusqu'ici. En effet, le manche est attaché à un cadre triangulaire en lamelles de raphia, construction nécessitant plus de travail que la seule récupération d'un objet creux. Cette « caisse de résonance » est réduite au minimum structurel : le manche en constitue le fond et trois lamelles de raphia forment la table d'harmonie. La corde est attachée entre les deux extrémités du manche.

L'attache de la corde permettrait de qualifier l'instrument gyéli à juste titre d'arc musical à résonateur, puisque la corde est fixée entre les deux extrémités du bâton courbe qui constitue le manche. Mais il pourrait aussi bien être qualifié de harpe dont le manche traverse la caisse de résonance et dont l'extrémité inférieure fait fonction de cordier (Fig. 14), principe connu des luths et vièles d'Afrique de l'Ouest.

CONVERGENCES

Qu'est-ce qui permet alors d'avancer l'hypothèse que les instruments différents présentés ci-dessus sont des variantes d'un même modèle ? Quels sont les critères à l'origine de cette classe d'équivalence supposée qui traverse les cultures et les régions ?

L'analyse des données de terrain récentes : des analogies vers une classe d'équivalence

Sortons un moment des préoccupations organologiques et positionnons-nous sur l'axe argumentaire qui s'est dégagé lors des enquêtes de terrain. En réaction à des photos montrées ou des descriptions données de la harpe-en-terre, les Kwélé et les Beti, mais aussi les Gyéli, ont répondu positivement en fabriquant par la suite ce qu'ils considéraient comme leur propre équivalent de la harpe-en-terre.

Force est de constater que, indépendamment des différences structurelles et matérielles, dans toutes les cultures où nous trouvons cet instrument, deux éléments sont récurrents, l'un morphologique, l'autre d'ordre social. En effet, la fonction et la catégorie d'âge des joueurs lui sont indissociablement liées : ce sont toujours les jeunes garçons⁷. L'autre élément est la forme du manche qui est toujours une tige courbée en forme d'arc. Il semble donc que ce soit sur la base de ces traits que les tenants des traditions ont fait eux-mêmes le rapprochement.

Que l'on me permette ici une digression dans la littérature. Le même type

⁷ Information non confirmée pour les Gyéli. Si sur les photos de l'instrument beti-eton (Fig. 15 à 19), un adulte montre à l'ethnologue la technique de jeu, il est en principe déjà trop âgé pour jouer de cet instrument d'enfant.

Fig. 15-20. Technique de jeu de l'instrument mobile. Cameroun, Koudandeng, population Beti-Eton (photos S. Fűrniiss 2009) et Cameroun, Mingombé, population Kwélé (photos S. Fűrniiss 2007).



Fig. 15+16. Tension de la corde.



Fig. 17+18. Dé détente de la corde.

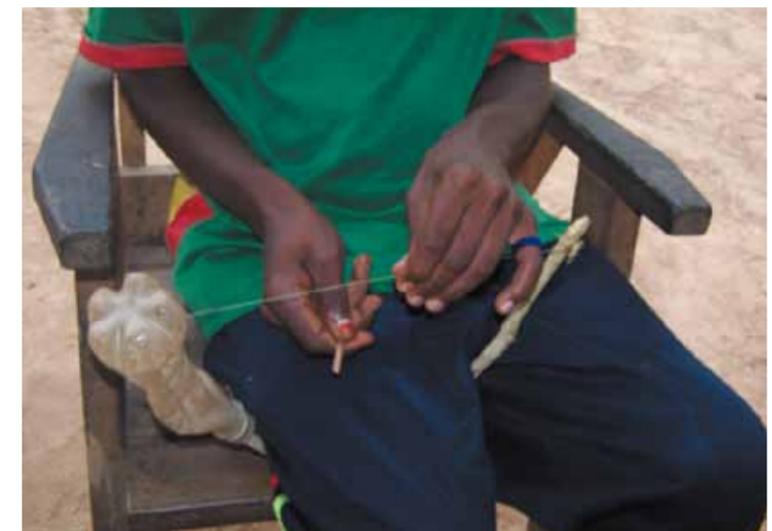


Fig. 19+20. Arrêt de la corde.

de rapprochement culturel par analogie morphologique est opéré par Maurice Djenda quand il écrit dans son article sur la harpe-en-terre gbaya :

« Il existe chez mon ethnie, les Mpyèmo, un type d'arc-en-terre, construit d'une manière très simple. Celui-ci, nommé Angendeng en langue mpyèmo n'est rien qu'une branche plantée dans la terre et courbée à 60° environ, au bout de laquelle est attachée une ficelle. Cette ficelle est tendue obliquement et attachée à un petit morceau de bois enfoncé dans la terre. Cet arc-en-terre mpyèmo est dépourvu de résonateur » (1968 : 44, c'est nous qui soulignons).

La forme visible prime sur la structure organologique. Notons que ceci est le seul témoignage d'un instrument sans dispositif d'amplification.

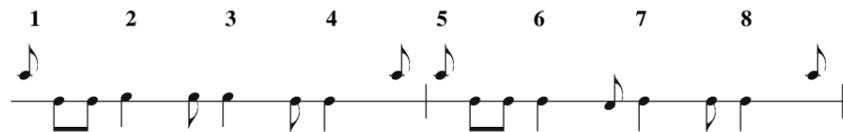
Revenons aux données de terrain récoltées par mes collègues et moi-même. Une observation plus technique de la part de l'ethnomusicologue impose un autre critère d'équivalence. Bien que les positions de jeu des instruments mobiles soient plutôt éloignées de celle de la harpe-en-terre, leur technique de jeu en est tout à fait équivalente. En effet, peu importe la configuration morphologique :

- 1) là où l'instrumentiste soulève le manche de la harpe-en-terre, il l'écarte du dispositif d'amplification du type mobile (Fig. 15 et 16) ;
- 2) là où l'instrumentiste abaisse le manche de la harpe-en-terre, il le rapproche du dispositif d'amplification du type mobile (Fig. 17 et 18) ;
- 3) la troisième étape et la production du son rythmique – l'arrêt de la corde – sont identiques, au moins pour les instruments kwele et beti-eton⁸ (Fig. 19 et 20).

Notons également l'utilisation, chez les Kwele et les Fang-Ntumu, d'un plectre, ce qui n'est pas habituel dans la région, mais se rencontre plus vers le sud-est dans l'aire de répartition du pluriarc (Le Bomin 2004).

Finalement, la circulation de l'instrument ne s'arrête pas à l'aspect matériel et social de l'objet. La musique, elle aussi, circule et est partiellement identique d'une culture à l'autre. Une même pièce a été enregistrée par Sylvie Le Bomin chez les Banda Gbambiya (com. pers. 2011), par Hervé Rivière chez les Fang-Ntumu (com. pers. 1999) et par moi-même chez les Aka et les Kwele⁹. Dans ces quatre cultures, elle possède les caractéristiques suivantes :

- la pièce est fondée sur une mélodie qui évolue dans le cadre de huit pulsations ternaires ;



- l'instrument produit trois sons mélodiques et un son à visée rythmique (noté détaché de la ligne, au-dessus) ;
- le son rythmique remplit les silences de la mélodie ;
- la mélodie se déroule sur trois sons : haut (H), moyen (M) et bas (B) (notés respectivement au-dessus, sur et en dessous la ligne) ;
- la courbe mélodique du modèle de la pièce est
M M H - H H - M M - - - - M M M - B M - M M - - - -
- la mélodie consiste en deux segments rythmiquement identiques :



dont la deuxième et troisième pulsation peuvent être monnayées d'un point de vue mélodique :



- le monnayage ne provoque cependant pas d'impact rythmique supplémentaire, car l'instrumentiste ne pince la corde qu'une

⁸ Je ne dispose pas d'informations pour les autres instruments.

⁹ La pièce *ndimá-yá-bàtò* des Aka est publiée sur le CD *Chants de chasse, d'amour et de moquerie* (Fürrniss 1998, pl. 17). Trois versions kwele de cette pièce se trouvent dans mes archives.

seule fois.

	<i>Aka</i>	<i>Kwele</i>
- de la hauteur du son moyen	la1	do4
- des intervalles entre les sons H, M et B	ton + ton	demi-ton + demi-ton
- du tempo de la pulsation	118	168
- de la forme globale de la pièce	Ostinato	alternance avec deux autres motifs

Selon les cultures, la réalisation de la pièce varie en fonction :

On trouve donc dans le domaine musical une identité structurelle de même ordre que dans le domaine organologique. Cette identité est fondée, ici aussi, sur des critères différents de ceux de l'observateur occidental. En effet, l'évaluation du « même » et du « différent » par une oreille occidentale se porte plutôt sur l'échelle et la grandeur des intervalles entre les degrés que sur le contour mélodique¹⁰. Toutefois, l'unité de ces pièces repose en premier lieu sur le rythme et le contour mélodique, puis sur la structure en deux segments qui déterminent la périodicité au sein d'un cadre métrique identique.

Corroboration par la littérature organologique

Une revue de la littérature à propos des cordophones d'Afrique centrale confirme ces critères d'équivalence. On trouve notamment des variations morphologiques qui illustrent parfaitement la transition de l'instrument fixe, intégrant le sol, vers un instrument mobile. Margaret Trowell et Klaus Peter Wachsmann présentent – déjà en 1958 – un instrument des Kagwa d'Ouganda dont la version « moderne » comporterait une courbe posée au-dessus du trou dans le sol (Trowell & Wachsmann 1958 : 391). Une telle doublure du dispositif d'amplification est également décrit par Maurice Djenda dans son article sur l'instrument gbaya (1968 : 44) dont la corde est fixée au fond d'une boîte de conserve, elle-même placée dans un trou de terre. On peut se poser la question de la motivation de cette innovation technique et émettre l'hypothèse que c'est probablement la résistance accrue du fond de la boîte de métal qui est à l'origine du remplacement de l'écorce ou de la feuille qui composait l'instrument gbaya décrit en 1914 par Tessmann.

Ces cas de doublure de la caisse de résonance préfigurent l'instrument mobile. Trowell et Wachsmann (1958 : 411, pl. 92) illustrent sur une même planche les trois stades, menant du type fixe, par le type intermédiaire, au type mobile qu'ils qualifient d'« *emancipated type* ». Ils établissent très clairement une filiation en nommant « *portable ground-bow* » l'instrument mobile attesté chez les Ganda (*ibid.* : 391).

En ce qui concerne le critère social, Djenda (1968 : 44) souligne que tant chez les Gbaya que chez les Mpyèmo du Sud-Est de la RCA, il s'agit d'un instrument d'enfants, constat que Wegner (1984 : 62) corrobore pour l'ensemble des harpes-en-terre répertoriées sur le continent africain¹¹.

UNE CLASSE D'ÉQUIVALENCE GÉOCULTURELLE QUI TRAVERSE LES CATÉGORIES ORGANOLOGIQUES

Si l'on revient à la question initiale d'une réoccupation classificatoire, force est de constater que c'est dans les zones de flou et aux marges de la classification universelle que notre réflexion avance le plus. D'autres critères de pertinence se font jour et la création artistique pousse à la remise en question des catégories scientifiques et de leur validité pour l'objet étudié. Dans le cas des instruments présentés ici, le faisceau de pertinence culturelle est plus fort que les hésitations organologiques qui, finalement, passent au second plan. Les critères de pertinence s'organisent non pas autour de la seule morphologie, mais aussi autour d'autres axes porteurs de sens. Les instruments présentés ci-dessus – y compris l'exemplaire mpyèmo sans dispositif d'amplification (Djenda 1968) – partagent un même ensemble fini de propriétés :

- 1) il est fait d'un bâton courbé en forme d'arc et d'une corde ;
- 2) généralement, il possède un dispositif d'amplification sous forme de caisse de résonance ou résonateur ;
- 3) la technique de production des sons est identique ;

¹⁰ À propos de la primauté du contour mélodique sur l'échelle musicale en Afrique centrale, voir Fürrniss (1991), Arom (1997) et tout particulièrement Betmalle (2000).

¹¹ Une autre évolution doit être constatée : certaines harpes monocordes, parfois de grand volume, ont été transposées dans les musiques urbaines de plusieurs pays. En témoignent le *string-bass* de la musique *kwela* en Afrique du Sud (Wegner 1984 : 62) et le *satonge* de l'orchestre Staff Benda Bilili de Kinshasa, devenu célèbre grâce au récent film *Benda Bilili !* (Barret & de La Tullaye 2010).



Fig. 21. Carte de distribution de la harpe-en-terre / harpe monocorde.

4) c'est un instrument de divertissement pour les garçons.

Les éléments variables concernent la fixation de la corde et la mobilité de l'instrument :

- l'instrument est soit mobile, soit fixe, attaché au sol ;
- la corde est fixée entre une des extrémités du bâton et une table d'harmonie ou l'autre extrémité du bâton ;
- pour l'instrument fixe, la table d'harmonie est constituée soit de la couverture d'un trou dans le sol faisant office de caisse de résonance, soit du sol lui-même.

Les variantes de réalisation de cet instrument forment une classe d'équivalence dont l'aire de distribution (Fig. 21) en Afrique centrale couvre de larges distances et transcende régions, groupes ethniques et linguistiques, ainsi que structures sociales. On le trouve non seulement de la côte atlantique du Cameroun jusqu'en RCA, mais aussi du Gabon jusqu'en Ouganda¹². Ceci rend le réseau de pertinence culturelle de ses nombreuses réalisations particulièrement fort et cohérent.

Si certaines réalisations – les instruments fixes – resteront absentes des collections d'instruments de musique, d'autres – les instruments mobiles – y trouvent tout à fait leur place. La vue sur seulement une partie de cette classe d'instruments, ainsi que les différences de facture observées peuvent mener les organologues à opérer des distinctions. La classification organologique ne tient pas compte de la production des sons mélodiques, ni du statut social de l'instrumentiste. C'est ainsi que sa grille de lecture morphologique est inadaptée pour saisir les traits identificatoires qui sont de natures variées et relèvent de différents ordres et qui, pour les tenants des traditions concernées, semblent tous pertinents. Aussi, l'hétérogénéité apparente qui en résulte est, comme on dit en Centrafrique, « pareil la même ».

12 ...où Maurice Djenda (1968 : 44) a également observé une harpe-en-terre chez les Busoga. Outre en Afrique centrale, il est également attesté dans plusieurs populations d'Afrique de l'Ouest et à Madagascar (Wegner 1984 : 59-60) ; la harpe monocorde à boîte de conserve est en usage chez les Dagara du Ghana (David Vaulay, com. pers. 2011).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Arom, Simha. 1983. *Central African Republic*, Unesco (Musical Atlas), EMI 64 165901 (réédité 1988 en CD, Auvidis D8020 AD090).
- Arom, Simha. 1997. « Le « syndrome » du pentatonisme africain ». *Musicae Scientiae* I (2) : 139-163.
- Barret, Renaud & de La Tullaye, Florent. 2010. *Benda Bilili !*, film 85 min, prod. Yves Chanvillard.
- Betmalle, Valérie. 2000. « Mutation et permutation dans la musique des Manza de Centrafrique », *Musicae Scientiae, The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, forum de discussion 1 : *L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale* : 43-48.
- Djenda, Maurice. 1968. « L'arc-en-terre des Gbaya-Bokoto ». *African Music* IV (2) : 44-46.
- Dournon, Geneviève. 1981. *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels*. Paris : Les Presses de l'Unesco (« Cahiers techniques : musées et monuments » 5), 108 p.
- Dournon, Geneviève. 1992. « Organology », in Helen Myers (éd.), *The New Grove Handbooks of Ethnomusicology*. London : MacMillan Publishers Limited, pp. 245-297.
- Dournon, Geneviève. 1996. *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*. Paris : Éditions Unesco (« Mémoire des peuples », édition révisée et augmentée), 152 p.
- Epelboin, Alain. 2008. *Chronique des Pygmées Babongo, avril-mai 2008 (Gabon) : 09 Pièces d'arc-en-terre avec un jouet d'enfant*, vidéo, 2 min 14, en ligne <http://video.rap.prd.fr/video/mnhn/smm/2008GabonBabongo09arcresonnateur.mp4>, consulté le 15 novembre 2011.
- Fourniss, Susanne. 1991. « Recherches scalaires chez les Pygmées Aka ». *Analyse musicale* 23 (avril 1991) : 31-35.
- Fourniss, Susanne. 1998. *Centrafrique. Pygmées Aka. Chants de chasse, d'amour et de moquerie*, disque compact, (coll. « Ocora »), Radio-France C560139.
- Fourniss, Susanne & Bahuchet, Serge. 1995. « Existe-t-il des instruments de musique pygmées ? », in Vincent Dehoux, Susanne Fourniss, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière & Frédéric Voisin (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*. Louvain-Paris : Peeters (Selaf 359), pp. 87-109.
- Grove Music Online*, 2007-11, Oxford, Oxford University Press, www.grovemusic.com, consulté le 26 août 2011.
- Hornbostel, Erich Moritz von & Sachs, Curt. 1914. « Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch ». *Zeitschrift für Ethnologie* : 553-90.
- Laurenty, Jean-Sébastien. 1960. *Les Cordophones du Congo belge et du Ruanda-Urundi*. Tervuren : Musée royal du Congo belge, 2 vol., 230 p.
- Laurenty, Jean-Sébastien. 1997. *L'Organologie du Zaïre*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale (coll. « Annales Sciences humaines », 158), 2 vol., 100 p.
- Le Bomin, Sylvie. 2000. « Le Patrimoine musical des Banda Gbambiya (République centrafricaine). Catégorisation - Systématique de la musique pour xylophones », thèse de doctorat, Paris, EHESS, 383 p. + 235 p.
- Le Bomin, Sylvie. 2004. *Musiques bateke. Mpa atege. Gabon*. Saint-Maur-des-Fossés : Éditions Sèpia, 127 p.
- Oloa Biloua, Camille. 2011. « La musique des pygmées Bagyéli (Sud-ouest Cameroun). Étude des conséquences du changement de mode de vie sur le patrimoine musical », mémoire de master, Nanterre, Université de Paris-Ouest Nanterre, 130 p.
- Rivière, Hervé. 1999. « L'instrumentarium musical des Ntumu ». *Journal des Africanistes* 69 (2) : 121-145.
- Rycoft, David K. 1984. « Ground harp », in Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 2. London : MacMillan Publishers Limited, pp. 78-79.
- Rycoft, David K. 1984. « Musical bow », in Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 2. London : MacMillan Publishers Limited, pp. 719-723.
- Rycoft, David K. 2007-11. « Ground harp », in *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, www.grovemusic.com, consulté le 26 août 2011.
- Sachs, Curt. 1929. *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin : D. Reimer, 282 p.
- Sadie, Stanley (éd.). 1984. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London : MacMillan Publishers Limited, 3 vol.
- Schaeffner, André. 1936. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris : Mouton, 428 p.
- Schweinfurth, Georg. 1875. *Au cœur de l'Afrique, 1868-1871. Voyages et découvertes dans les régions inexplorées de l'Afrique centrale*. Paris : Hachette, 2 vol.
- Tessmann, Günter. 1934. *Die Baja*. Stuttgart : Strecker und Schröder, 243 p.
- Trowell, Margaret & Wachsmann, K.P. 1953. *Tribal Crafts of Uganda*. London : Oxford University Press, 423 p.
- Wachsmann, Klaus & Kartomi, Margaret J. 2007-11. « Classification of instruments, Other 20th century approaches », in *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, www.grovemusic.com, consulté le 26 août 2011.
- Wegner, Ulrich. 1984. *Afrikanische Saiteninstrumente*. Berlin : Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 305 p.

Ziegler, Susanne. 2006. *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*. Berlin : Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 512 p.

Part | Partie 2

Museum | Musées

LE MUSÉE PANAFRICAIN DE LA MUSIQUE : UN ESPACE DU TEMPS PRÉSENT POUR L'INTERPRÉTATION DU PATRIMOINE

Jean-Gilbert Kouloufoua¹

Avant de décliner tout propos, je voudrais remercier d'abord les membres du Conseil international des musées et collections d'instruments de musique (CIMCIM) pour m'avoir invité à ces rencontres.

Le thème « Musée de musique – Musique au musée » m'a inspiré à vous présenter ma communication intitulée : « Le musée panafricain de la Musique : un espace du temps présent pour l'interprétation du patrimoine ». Le Comité scientifique international du CIMCIM qui a accepté mon sujet m'a demandé d'axer mon propos sur la présentation des problématiques patrimoniales du musée, notamment les problèmes de conservation. C'est ainsi que je propose trois axes qui vont constituer l'ossature de cette communication :

- le premier a trait à la politique d'acquisition ;
- le deuxième à la conservation ;
- le troisième à la présentation au public.

PRÉSENTATION DU MUSÉE

Le musée panafricain de la Musique est une institution née à l'initiative de l'Union africaine (UA), lors de la réunion des ministres de la Culture tenue à l'île Maurice en 1976. Au cours de cette réunion, il a été recommandé l'organisation d'un festival de musique sur le continent africain tous les deux ans. La République du Congo accepta d'abriter ce festival appelé festival panafricain de Musique (FESPAM). Parmi les objectifs assignés au FESPAM, figure la création d'un musée chargé de conserver et de promouvoir les instruments de musique africaine. Car, selon le constat fait par les experts, les éléments constitutifs du patrimoine musical africain étaient en train de subir des menaces de disparition et de dégradation avancées. Donc, il fallait vite intervenir.

Créé par la Résolution CD/2000/34 du 22 janvier 2000 pendant la troisième session ordinaire du comité de direction du festival panafricain de Musique (FESPAM), ce musée appelé couramment musée panafricain de la Musique a ouvert officiellement ses portes à Brazzaville le 20 novembre 2008.

Institution à caractère scientifique et culturel, elle est vouée à la recherche, à la promotion et diffusion de la musique africaine et à la conservation des instruments traditionnels de musique.

Le musée panafricain de la Musique est sous la tutelle du commissariat général du festival panafricain de Musique. Il est dirigé par un conservateur, assisté de trois collaborateurs.

Les missions confiées au musée sont d'assurer la conservation, la recherche et l'étude, l'éducation, la communication, l'animation, la diffusion et la promotion des éléments constitutifs du patrimoine matériel et immatériel.

Outre ces missions, le musée poursuit deux objectifs : l'objectif global et les objectifs spécifiques.

L'objectif global a été défini pour servir de cadre institutionnel à l'impulsion, la coordination et la mise en œuvre des diverses actions liées aux études scientifiques, à la documentation et à la promotion des éléments du patrimoine musical africain.

Les objectifs spécifiques sont regroupés comme suit :

- l'acquisition des collections dans les domaines instrumental, technique et iconographique ;
- l'exploration et la mise en valeur du patrimoine musical au sens le plus large du terme, en relation avec la gestion et la conservation préventive des collections ;
- le développement de la recherche, en relation avec les grandes institutions africaines et internationales ;
- la collecte et la sauvegarde du patrimoine musical à travers les procédés multimédia ;
- l'animation pédagogique, destinée à différents publics, élèves, étudiants, musiciens, etc.

POLITIQUE D'ACQUISITION

La politique d'acquisition des instruments repose sur la collecte à travers les différents pays africains invités à participer au FESPAM. Deux sources principales constituent l'acquisition des instruments : le don et l'achat.

¹ Musée panafricain de la Musique, Congo-Brazzaville. kouloufa_jgj@voila.fr



Imzad de l'Algérie. (© Musée panafricain de la Musique.)



Tambours royaux du Ghana. (© Musée panafricain de la Musique.)



Xylophone de l'Angola. (© Musée panafricain de la Musique.)



Trompe du Congo. (© Musée panafricain de la Musique.)

Il est demandé à chaque chef de délégation de faire don pendant le festival d'un ou de plusieurs instruments typiques de leur pays.

Les instruments acquis par achat sont les résultats de campagnes de collecte effectuées dans différents départements du Congo. Les collections du musée continuent d'être enrichies. Elles couvriront l'ensemble des musiques africaines.

Constituées depuis juillet 2001 avec l'appui financier de l'UNESCO, elles ont été complétées en août 2007 par une nouvelle acquisition.

Actuellement, il y a 172 instruments de musique dans les collections du musée en provenance des pays suivants :

- Algérie : 3
- Angola : 2
- Burkina Faso : 2
- Cameroun : 3
- Centrafrique : 3
- Congo-Brazzaville : 140
- Ghana : 4
- Guinée équatoriale : 1
- Togo : 6
- RD Congo : 8

Toutes ces collections sont regroupées au point de vue organologique de la manière suivante :

- membranophones : 57
- idiophones : 76
- cordophones : 19
- aérophones : 20

CONSERVATION

Le musée panafricain de la Musique a un rôle essentiel à jouer dans la collecte, la sauvegarde et la mise en valeur des instruments traditionnels de musique africaine.

Avant son ouverture au public, ces précieuses collections ont été soumises à des risques grandissants de détérioration consécutifs aux mauvaises conditions de conservation dues à l'humidité, la chaleur, la sécheresse, la lumière, etc. Abandon dans un local exigü, négligence, désintérêt des responsables, autant de facteurs qui ont lourdement contribué à cette situation.

Ajoutons à cela, le manque de documentation, le manque de personnel qualifié, le manque de locaux appropriés, etc.

Enfin, le musée panafricain de la Musique disposait de quelques enregistrements sonores des musiques africaines réalisés par le musée des Instruments de Musique (mim) de Bruxelles. Cette acquisition encore très limitée au regard de la variété et de la diversité des musiques africaines et de la demande posait des problèmes pour sa conservation et sa mise à la disposition du public.

Pour remédier à toute cette situation déplorable, le musée a bénéficié d'un appui de l'UNESCO dans le cadre de la mise en œuvre du projet de renforcement des capacités documentaires. Ceci a permis diverses actions :

- inventaire des collections et acquisition des supports y relatifs ;
- conservation préventive et acquisition des produits et matériels nécessaires ;
- aménagement de la réserve (fabrication et confection des supports de rangement) ;
- défraiement de l'expertise locale ;
- numérisation des photos et création de banque de données.

Le musée a pu alors réaliser un inventaire systématique de tous les instruments de musique, des ouvrages et des enregistrements sonores, afin de faciliter la bonne gestion des collections.



Musée panafricain de la Musique (MPM). (© Musée panafricain de la Musique.)



Réserves du MPM. (© Musée panafricain de la Musique.)



Réserves du MPM. (© Musée panafricain de la Musique.)

Les instruments ont été triés par catégorie, ils ont été dépoussiérés et identifiés. Ceux qui étaient dégradés ont été traités à l'aide des produits chimiques spéciaux. Ensuite, tous les instruments ont été enregistrés et numérotés. Chaque instrument possède maintenant une fiche sur laquelle est appliquée la photo de l'instrument. Pour éviter la poussière et la dégradation, ces instruments ont été placés dans des structures de rangement.

Un nouveau système de documentation muséale a été mis en application, comportant cinq registres et cinq fichiers :

- deux registres d'inventaire, un registre de mouvement, un registre de prêt et un registre de restauration ;
- un fichier d'inventaire, un fichier maître, un fichier matière, un fichier pays de provenance et un fichier catégories.

Désormais les instruments sont identifiés par un numéro d'inventaire. La méthode de numérotation tripartite est utilisée selon le modèle suivant : par exemple, « 2001-1-6 », ce qui signifie :

- 2001 : année d'acquisition dans l'année ;
- 1 : rang du lot d'acquisition dans l'année ;
- 6 : rang de l'instrument dans le lot ;

Ainsi, si un instrument est numéroté 2001-1-6 cela signifie qu'il est le 6^e instrument du 1^{er} lot de l'année 2001.

Un local servant autrefois de salle de cours a été cédé provisoirement au musée pour qu'il serve de réserve. Ce local a été équipé de nouveaux fichiers, de meubles de rangement, de structures de rangement des instruments.

La numérisation de toutes les photos des instruments et la création d'une banque de données viennent clore ce projet de renforcement des capacités documentaires du musée.

PRÉSENTATION AU PUBLIC

Pour faire connaître et mettre en valeur les précieuses collections que le musée conserve, il fallait au préalable chercher un local pour présenter ces collections au public. Ainsi, un protocole d'accord a-t-il été signé entre le festival panafricain de Musique (FESPAM) et l'École nationale des Beaux-Arts pour la mise à disposition d'un des locaux de l'ENBA au musée panafricain. Il fallut ensuite équiper ce local en mobilier d'exposition pour que le musée commence ses activités. Grâce au partenariat entre le Centre international des Civilisations bantou (CICIBA) et le musée, un mobilier d'exposition composé de quinze vitrines et de dix socles en bois a été acquis. C'est alors que le musée, au cours de son ouverture officielle, a présenté au grand public un échantillon de près de cinquante instruments de musique en provenance de quelques pays africains.

Expositions

- Exposition permanente : montée depuis 2008
- Expositions temporaires : une exposition est créée tous les deux ans (à chaque édition du festival) sur les instruments traditionnels de musique et en rapport avec le thème général de l'édition. Les trois dernières eurent lieu en 2005, 2007 et 2009.

Médiation culturelle

- Plusieurs activités sont organisées autour des expositions permanentes et temporaires et au profit de publics bien ciblés tant nationaux qu'étrangers :
- visites guidées / visites libres : publics scolaires et adultes (musiciens – sapeurs) ;
- programmes éducatifs : lycéens – écoliers – stagiaires de l'ENBA... ;
- autres programmes : concerts de musique ; soirée de déclamation (griots), portes ouvertes (18 mai journée des musées).



Visiteurs du MPM. (© Musée panafricain de la Musique.)



Visiteurs du MPM. (© Musée panafricain de la Musique.)

Partenariat et réseaux

Le musée panafricain de la Musique entretient des relations de partenariat privilégié avec plusieurs institutions qui lui accordent une assistance efficace. Il s'agit entre autres de :

- l'UNESCO, qui a financé en juillet 2001 la première campagne de collecte ayant permis la constitution de la première collection d'instruments traditionnels de musique ;
- les institutions patrimoniales du Congo (Musée national, musée Marien-Ngouabi, direction du Patrimoine) dont les agents ont participé à la première campagne de collecte, en 2001 ;
- le CICIBA, qui a fait don en août 2007 du mobilier d'exposition ;
- l'ENBA, qui a cédé temporairement en juillet 2007 une partie de ses locaux au musée ;
- l'IPAC, qui a fait un don en octobre 2007 d'un lot de matériel multimédia ;
- l'Université Senghor d'Alexandrie, qui a financé en janvier 2008 le séminaire de formation destiné aux futurs agents du musée ;
- le mim, qui a apporté son appui pédagogique à ce séminaire et qui a fait don des enregistrements sonores des musiques traditionnelles africaines ;
- l'École du Patrimoine africain (EPA), qui a :
 - apporté en avril 2009 son soutien et son appui technique à l'élaboration du Projet scientifique et culturel (PSC) du musée panafricain de la Musique ;
 - équipé en juin 2010 le MPM en matériel divers (outils informatiques, bureau, internet...)
 - mis à la disposition du FESPAM en janvier 2010 un chargé de mission pour l'appuyer durant deux ans (2010 et 2011) dans le développement du Musée de la musique. Cet appui s'est exercé à travers la finalisation et le suivi du projet scientifique et culturel (PSC) du MPM ; la formation du personnel et l'organisation de l'équipe des professionnels du MPM ; la mise en place de programme d'activités du MPM ; la mise en œuvre des programmes d'activités du MPM ; ainsi que d'autres tâches entrant dans le cadre du développement du MPM, définies de commun accord avec les directeurs de l'EPA et du musée.

Le musée panafricain fait partie du réseau des musées africains (AFRICOM), du réseau des musées de musique (CIMCIM) ; il est en voie d'être membre institutionnel de l'ICOM et du CIM

PROBLÈMES ET PERSPECTIVES

Cette louable initiative de musée de la Musique se matérialise comme souhaité, même si elle rencontre de réelles difficultés à l'instar de ses fondamentaux qui peinent encore à s'installer. À titre indicatif on notera :

- l'absence de structures autonomes (bâtiments) ;
- l'insuffisance du personnel en quantité et en qualité ;
- l'absence de budget propre ;
- la lenteur de la réhabilitation des locaux affectés au MPM ;
- des textes organiques non validés (PSC, et décision portant sur l'organisation du musée).

La motivation des décideurs pourrait favoriser la mise en place des bases de ce musée et la réalisation de certains projets. Il s'agirait entre autres de :

- la validation et la mise en application du PSC ;
- l'acquisition de locaux pour le MPM et d'équipement ;
- le recrutement des quatre agents prévus pour renforcer la petite équipe ;
- la formation imminente de ces agents ;
- l'édition du premier catalogue du Musée.

SAUVEGARDE ET VALORISATION DU PATRIMOINE MUSICAL DE LA CÔTE D'IVOIRE : SITUATION ET PERSPECTIVES

Aka Konin¹

INTRODUCTION

De tous les objets dont dispose une population noire d'Afrique, les instruments de musique sont le plus liés au jeu de ses institutions, au rythme de ses activités, écrivait André Schaeffner². Dès les premiers contacts entre les populations africaines et les colonisateurs, la richesse et la diversité des instruments de musique du continent africain ont suscité l'intérêt, voire la convoitise de ces derniers.

En 1976, afin de renforcer les actions en faveur des traditions musicales africaines et asiatiques, la Conférence générale de l'UNESCO a adopté un plan décennal pour la promotion des arts du spectacle et de la musique qui prévoyait à la fois des travaux de collecte et d'enregistrement sur le terrain, ainsi que la création de musées ou de services d'archives permettant l'étude et la préservation des instruments de musique et des enregistrements de musique traditionnelle. Quelques années plus tard, en 1988, cette institution organisait à Yamoussoukro, en Côte d'Ivoire, une rencontre internationale sur « La danse en Afrique ».

Aujourd'hui, une grande partie des collections et musées d'instruments de musique sont regroupés autour du CIMCIM, section de l'ICOM. Les musées et collections de l'Afrique ne peuvent pas rester en dehors de ces réseaux.

Quelle est la situation en Côte d'Ivoire, État membre de l'UNESCO et de bien d'autres organisations internationales œuvrant pour la sauvegarde et la valorisation du patrimoine ethnologique ? Quelles sont les perspectives ?

I. PRÉSENTATION DU PATRIMOINE MUSICAL DE LA CÔTE D'IVOIRE : ÉTAT DES LIEUX

La Côte d'Ivoire, véritable mosaïque ethnique, dispose d'un patrimoine musical riche et varié³.

1. Les instruments de musique traditionnelle

La Côte d'Ivoire possède une infinie variété d'instruments de musique. Malgré cette très grande diversité, ils se divisent en idiophones, membranophones, cordophones et aérophones.



Carte présentant les principaux groupes ethniques de la Côte d'Ivoire. (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2010.)



Xylophone à résonateurs *sinaga* (groupe ethnique : Lorhon, village : Doropo, sous-préfecture : Doropo, aire culturelle : Gour). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

1 Conservateur de musée, directeur du Patrimoine culturel, ministère de la Culture et de la Francophonie, Abidjan, Côte d'Ivoire. konin_aka@yahoo.com

2 Schaeffner. 1990. *Le Sistre et le Hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Paris : Hermann, coll. « Savoir-cultures », p. 13.

3 Située en Afrique de l'ouest, la Côte d'Ivoire constitue une véritable mosaïque ethnique, car on y dénombre plus de soixante ethnies différentes qu'on peut regrouper en quatre grands groupes ethnoculturels (Akan, Krou, Mandé, Gour).



Sanza ou lamellophone *awéssi* (groupe ethnique : Koulango, village : Assétua Banan, sous-préfecture : Transua, aire culturelle : Gour). (Photo : Aka Konin, 2008.)



Hochet-sonnailles *sablé* ou *ziangloué* (groupe ethnique : Niaboua, village : Grégbeu, sous-préfecture : Grégbeu, aire culturelle : Krou). (Photo : Aka Konin, 2011.)



Paire de calabasses entrechoquées *koukou* (groupe ethnique : Gban, village : Sakahouo, sous-préfecture : Oumé, aire culturelle : Mandé sud). (Photo : Aka Konin, 2005.)

Le bambou, les coques de fruit, la peau, les os, les cornes d'animaux, l'ivoire, laalebasse, le bois, la terre cuite demeurent les principales matières naturelles intervenant dans la fabrication des instruments de musique traditionnelle en Côte d'Ivoire.

Il y a des instruments sacrés et des instruments profanes.

Idiophones et membranophones, plus nombreux et plus diversifiés en Côte d'Ivoire, sont très prédominants dans le sud du pays. Par contre dans le nord, on rencontre davantage d'aérophones et de cordophones, moins bien représentés dans le reste du pays. À côté des instruments de musique traditionnelle, il y a ceux qui sont non locaux, c'est-à-dire importés de l'Occident (trompettes, cuivres, harmonicas, accordéons...), qui ont intégré certains orchestres traditionnels.

1.1. Les idiophones

On entend par idiophones des instruments produisant des sons par eux-mêmes, c'est-à-dire que la matière dont ils sont faits vibre lorsqu'on les utilise et produit un son qui leur est propre⁴. Les nombreux instruments que compte cette catégorie peuvent être groupés selon leur principe de résonance : ils peuvent être entrechoqués, percutés, raclés, secoués, pincés (voir Annexe 1, Tableau I).

Certains idiophones sont propres à une localité ou à un groupe ethnique, comme les calabasses entrechoquées *koukou* du village gban de Sakahouo (Mandé sud), celles percutées sur cuisses *soumogolo* du pays nafana (village de Boroponko, Gour), des gourdes percutées sur le sol *langôgni* (village dégha de Motiamo, Gour), ou encore les demi-calabasses percutées sur des poteries *vi* (villages dégha de Motiamo et de Zaghala, Gour). D'autres idiophones sont d'origine européenne comme les cymbales *gbya-gbya* en usage chez les Alladian (Akan). Il existe également divers autres idiophones en Côte d'Ivoire : cornes d'animaux percutées (Akan, Gour), bouteilles percutées (Akan), lames de houe percutées (Akan, Gour), mortiers percutés (Gour), carapaces de tortue et cornes de bovins percutés (Akan-Mandé sud-Gour), bâtons de rythme (Akan, Krou, Mandé sud), calabasses et cuvettes percutées (Akan, Mandé).

1.2. Les membranophones

Les membranophones sont des instruments dans lesquels le son est produit par la vibration d'une membrane tendue. Le son est produit par percussion (tambours), friction (tambours à friction) ou soufflement (mirlitons)⁵.

Les tambours en Côte d'Ivoire ont leur caisse de résonance en bois, en terre cuite, en calabasse ou en métal (voir Annexe II, Tableau 1).

Les tambours à une peau chevillée empruntent des tailles diverses (grands, moyens, petits) et même des formes diverses (tambours cylindriques à pieds, sans pieds, en forme de mortier ou de calice etc.). Il existe également des membranophones éphémères comme le tambour-en-terre *guéyibeu* du pays dan (Mandé sud). On trouve parmi les tambours des instruments d'origine européenne comme les caisses claires *bang* des Adjoukrou (Akan), ou *bagnin tchè* et les grosses caisses *bagnin tchyi-tchyi* chez les Alladian (Akan).

4 Söderberg, B. 1956. *Les Instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisnantes. Étude ethnographique*. Stockholm : Etnografiska Museet, p. 32.

5 Jenkins, J. (éd.). 1970. *Ethnic musical instruments*. Londres : Hugh Evelyn for International Council of Museum, p. 18.



Hochet double, dénommé différemment en Côte d'Ivoire : *kôdji* chez les Niaboua (aire culturelle : Krou), *kôtchi* chez les Bété (aire culturelle : Krou), *Kpakluu* chez les Bakwe (aire culturelle : Krou), *kotché- kotché* ou *abôlouman* chez les Baoulé (aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2011.)



Paire de hochets en vannerie *chèbè* ou *chègbè* (groupe ethnique : Abbey, village : Yapo-Kpa, sous-préfecture : Agboville, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2005.)



Tambour d'eau *lou* (groupe ethnique : Dégha, village : Boromba, sous-préfecture : Bondoukou, aire culturelle : Gour). (Photo : Aka Konin, 2008.)



Cloche métallique *alawè* (groupe ethnique : Éhotilé, village : Eplemlan, sous-préfecture : Adiaké, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2006.)



Bâtons entrechoqués *n'kpakpa* ou *inkpakpa* (groupe ethnique : Tchaman, village : Abadjin-Kouté, sous-préfecture : Songon, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



Hochets en calabasse *apè* (groupe ethnique : Tchaman, village : Abadjin-Kouté, sous-préfecture : Songon, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



Sonnailles de doigts *glé* ou *glébè* (groupe ethnique : Gban, village : Bronda, sous-préfecture : Diégonéfla, aire culturelle : Mandé sud). (Photo : Aka Konin, 2005.)



Sonnailles de chevilles en feuilles de rônier *zaha la* (groupe ethnique : Gban, village : Sakahouo, sous-préfecture : Oumé, aire culturelle : Mandé sud). (Photo : Aka Konin, 2005.)



Tronc de bambou percuté *kpakpasska* ou *asanglwa* (groupe ethnique : Éhotilé, village : Mélékoukro, sous-préfecture : Adiaké, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2006.)



Anneaux entrechoqués *kpalé* (groupe ethnique : Dégha, village : Boromba, sous-préfecture : Bondoukou, aire culturelle : Gour). (Photo : Aka Konin, 2008.)



Tambours d'aisselle en forme de sablier *dono* (groupe ethnique : Abbron, village : Pinda-Boroko, sous-préfecture : Bondoukou, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2008.)



Tambour de classe d'âge *bôgôbrô* (groupe ethnique : Tchaman, village : Songon-Dagbé, sous-préfecture : Songon, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



Tambour suralebasse *tchabinngué* (groupe ethnique : Nafana, village : Tissié, sous-préfecture : Bondoukou, aire culturelle : Gour). (Photo : Aka Konin, 2008.)



Tambour suralebasse *bennitéré* (groupe ethnique : Dégna, village : Boromba, sous-préfecture Bondoukou, aire culturelle : Gour). (Photo : Aka Konin, 2008.)



Tambours sur poterie *damignofidjo* et *damignowalogo* (groupe ethnique : Koulango, village : Torosangué, sous-préfecture : Laoudi-Ba, aire culturelle : Gour). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



Tambour de classe d'âge *brôgôbrôgô* (groupe ethnique : Tchaman, village : Locodjro, sous-préfecture : Abidjan, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



Tambours à deux peaux lacées *ganganga* (groupe ethnique : Lorhon, village : Doropo, sous-préfecture : Doropo, aire culturelle : Gour). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



Tambour sur cadre de forme octogonale *banwn* (groupe ethnique : Abidji, village : Sikensi A, sous-préfecture : Sikensi, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2007.)



Tambours couplés sur fût métallique *pitine* (groupe ethnique : Siti, village : Vonkoro, sous-préfecture : Bouna, aire culturelle : Gour). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



Grand tambour d'appel *attèkprè* (groupe ethnique : Tchaman, village : Songon-Dagbé, sous-préfecture : Songon, aire culturelle : Akan) (Photo : Aka Konin, 2009.)



Tambour de devises *nadja kotoko* ou *odo* (groupe ethnique : Abidji, village : Yaobou, sous-préfecture : Gomon, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2007.)



Tambour à quatre pieds *dokoué* (groupe ethnique : Abbey, village : Yapo-Kpa, sous-préfecture : Agboville, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2005.)



Tambour de devises *klenzri* (groupe ethnique : Éhotilé, village : Mélék-oukro, sous-préfecture Adiaké, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2006.)



Tambour sur cadre *banwn* (groupe ethnique : Abidji, village : Braffouéby, sous-préfecture : Sikensi, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2007.)



Guitare artisanale *dôdô* (groupe ethnique : Niaboua, village : Dahoungbeu, sous-préfecture : Zoukougbeu, aire culturelle : Krou). (Photo : Aka Konin, 2011.)



Arc-en-bouche *dôdô* (groupe ethnique : Gban, village : Guépahouo, sous-préfecture : Oumé, aire culturelle : Mandé sud). (Photo : Aka Konin, 2005.)

1.3. Les cordophones

Ils ont des cordes tendues qui résonnent lorsqu'elles sont pincées (par les doigts ou un plectre), frottées, frappées ou actionnées par le vent⁶.

Laalebasse sert principalement de caisse de résonance à tous les instruments à cordes sauf au luth et à la guitare artisanale qui ont les siennes en bois.

Il n'existe pas d'instruments à cordes frottées ou instruments à archet (vièle monocorde) en Côte d'Ivoire.

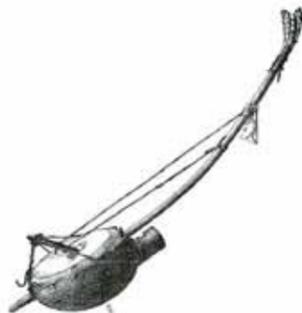
Certains cordophones sont fabriqués par des enfants et des jeunes gens et sont utilisés comme jouets : cithares d'écorce des enfants baoulé (Akan) ou dan, *kpetata* (Mandé sud), harpe monocorde *aloea* chez les baoulé et agni (Akan) ; ces exemples sont légion en Côte d'Ivoire. D'autres sont purement des instruments éphémères, comme la cithare-en-terre *guio môkoun* ou *guio yèbè* des Gban (Mandé sud), la harpe-en-terre *tekepede* du pays dan (Mandé sud).



Harpe monocorde, dénommée *aloea* ou *aloea tinglin* chez les Agni et les Baoulé (aire culturelle : Akan). (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2006.)



Arc musical polycordes, dénommé différemment en Côte d'Ivoire : *djourou* chez les Agni, Baoulé (aire culturelle : Akan), *Dégha* (aire culturelle : Gour), *do* chez les Guéré (aire culturelle : Krou). (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2009.)



Harpe *korikaariye* ou *bolon* des Sénoufo (aire culturelle : Gour). (Source : HOLAS, B. *Industries et cultures en Côte d'Ivoire*. République de Côte d'Ivoire : Ministère de l'Éducation nationale, Centre des Sciences humaines, 117 p.)

6 Jenkins, J. (éd.), *op. cit.*, p. 31.



Trompes traversières en ivoire *amègrè* (groupe ethnique : Tchaman, village : Songon-Dagbé, sous-préfecture : Songon, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



Ocarinas en coque de fruit *kpokpè* (groupe ethnique : Gban, village : Bronda, sous-préfecture : Diégonéfla, aire culturelle : Mandé sud). (Photo : Aka Konin, 2005.)



Trompe traversière en corne d'antilope *guingbo* (groupe ethnique : Niaboua, village : Nimé, sous-préfecture : Zoukougbeu, aire culturelle : Krou). (Photo : Aka Konin, 2011.)

1.4. Les aérophones

Également appelés instruments à air ou à vent, ils sont ceux dans lesquels, à travers ou autour desquels une certaine quantité d'air est mise en vibration. Contenu dans une cavité, l'air peut être mis en mouvement par l'arête affilée d'un tuyau (flûte), par l'action d'une anche unique (clarinette) ou par la vibration des lèvres (trompes, cors). Quelques instruments agissent directement sur l'air ambiant (rhombes, diables, etc.)⁷.

La plupart des instruments à vent sont en bambou, en bois, en roseau, en coque de fruit, en corne d'animal, en ivoire ou en métal.

Parmi les aérophones, on trouve des instruments éphémères comme la flûte en tige de papayer *dôpléto* du pays niaboua (Krou), la trompette en tige de papayer *vouvolôglè* des Dida (Krou), des jouets comme l'accordéon en limbes de feuilles de palmier *m'mé* des enfants baoulé (Akan), l'harmonica fait de matériau végétal *gatè* des enfants dida (Krou) et différents instruments de fabrication européenne, importés en assez grand nombre (trompettes, trombones, saxophones, harmonicas, clarinettes, accordéons...) qui composent aujourd'hui des orchestres villageois (voir Annexe IV, Tableau 3).

2. Fonctions sociales des instruments de musique traditionnelle

En Côte d'Ivoire, les instruments de musique traditionnelle remplissent plusieurs fonctions sociales très importantes au sein des groupes ethniques. Nous passerons en revue quelques-unes d'entre elles.

2.1. Les instruments de musique aux principales étapes du cycle de la vie

Les instruments de musique interviennent au cours des cérémonies qui jalonnent le cycle de la vie (naissance, initiation, mariage, mort...) chez les différents groupes ethniques ivoiriens.

Il existe des musiques pour célébrer la naissance d'un bébé ou des instruments jouant un rôle dans la vie de l'enfant. Par exemple, la mère, soucieuse de sa sécurité et de sa bonne santé, lui suspend au poignet, au cou ou à la cheville des grelots ou des clochettes ; ces instruments, produisant pendant la marche le bruit voulu, sont censés protéger l'enfant des influences funestes auxquelles son âge le rend plus particulièrement vulnérable. Quant aux instruments de musique proprement dits, joués pour la naissance, ils sont employés dans les manifestations collectives. Chez les Agni-Morofwè et les Baoulé, le culte des jumeaux appelé *si n'da* fait appel à plusieurs instruments rythmiques dont des tambours *pindrin*, des hochets en vannerie, *sègbè* (Agni) ou *ségué ségué/sèkè-sèkè* (Baoulé).

L'initiation est une étape très importante dans la vie sociale et est très vivace chez certains peuples comme les Wè (Wobé-Guéré), Niaboua, Niédéboua, Sénoufo, Lobi, Malinké... Pendant ces cérémonies interviennent divers instruments de musique sacrés comme les mirlitons, rhombes, sifflets en bois, sistres dealebasses, cloches en fer, clochettes, tambours à friction..., certains représentant la voix des divinités invoquées.

Les mariages traditionnels, observés un peu partout en Côte d'Ivoire, font appel à divers instruments de musique pour soutenir les réjouissances populaires et collectives qui marquent cet événement.

En Côte d'Ivoire, comme partout ailleurs en Afrique, la mort d'un individu réclame que des rituels funéraires soient accomplis. Ils incluent divers instruments de musique. Par exemple, les Sénoufo croient qu'après la mort l'âme du défunt

7 Jenkins, J. (éd.), *op. cit.*, p. 24.



Trompe traversière en bois *inconsin* (groupe ethnique : Tchaman, village : Songon-Dagbé, sous-préfecture : Songon, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2009.)



Sifflets en bois *gbotin* (groupe ethnique : Gban, village : Gouéda, sous-préfecture : Diégonéfla, aire culturelle : Mandé sud). (Photo : Aka Konin, 2005.)



Flûtes traversières *caléhébi* (groupe ethnique : Birifor, village : Tantama, sous-préfecture : Bouna, aire culturelle : Gour). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

peut tenter de s'attarder dans les lieux qui lui sont familiers. Il faut donc aider cette âme à partir définitivement. Le mort est alors placé sur un lit taillé d'une seule pièce dans un tronc d'arbre. Il est isolé, grâce au rite accompli par les initiés qui tournent autour de lui en frappant les tambours et en soufflant dans de grandes trompes en bois *touma'a*, *nouma'a* ou *noumaga*. Sur le cadavre est placé un petit tambour, frappé à coups redoublés en même temps qu'est agité un puissant grelot : l'âme est ainsi expulsée. D'autres exemples existent.

2.2. Les instruments de musique comme moyens thérapeutiques

Les rituels musicaux de guérison et d'exorcisme, en usage chez certains groupes ethniques, utilisent divers instruments rythmiques, jouant le rôle de véritable stimulus. Chez les prêtresses *komian*, en pays agni, baoulé, éhotilé, l'état de possession, signe de la présence des divinités, sans lequel le malade ne peut être libéré des contraintes physiques et psychiques, est atteint au moyen des tambours, des cloches en fer, des hochets enalebasse, des claves en bois ou en bambou.

2.3. Les instruments de musique, insignes de pouvoir et de royauté

Dans les sociétés traditionnelles monarchiques, certains instruments de musique constituent de véritables insignes de pouvoir et de royauté.

Les grands tambours d'appel des Agni (*kinyankpli*), Baoulé (*klinkpli*), Abron (*bentô*), Koulango (*bingo* et *biwalogo*), nafana (*pikô*)... constituent, chacun, un attribut important du pouvoir royal. Le roi lui-même, dans une cérémonie publique, avant de s'asseoir sur un trône, vient saluer ce tambour d'État. Autrefois, en période de conflit armé, le grand tambour était aussi protégé que la personne du roi. Si d'aventure ce tambour tombait entre les mains des ennemis, théoriquement, le roi, l'État et la nation devenaient des vassaux de ces détenteurs des trophées de guerre. La saisie du tambour du roi ou du chef signifiait donc la perte de son pouvoir ou le changement de son statut. Jadis, en pays agni, se pourvoir d'un *kinyankpli* était pour une chefferie le moyen de gravir un échelon de la hiérarchie politique.

Autres insignes du pouvoir royal, les trompes en ivoire et certaines trompes en corne d'animaux, constituent également des insignes du pouvoir ; attachées à la personne du roi et des grands chefs, ces instruments accompagnent ceux-ci dans leurs différents déplacements officiels aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du royaume. Le roi ou le chef ne sort jamais officiellement sans qu'il soit accompagné par sa trompe, destinée à chanter sa devise ou à exprimer son idéologie. Les exemples sont légion.

2.4. Les instruments de musique, stimulateurs de force

L'accompagnement par le chant et la musique joue un rôle considérable pour l'exécution de certaines activités. Par exemple, les travaux agricoles et champêtres font appel, dans certaines sociétés, à des instruments de musique. Les Sénoufo de Boundiali recourent à une trompe traversière en corne d'animal *nagouyanran* ou en fer *gbofé* ou *fodyoma'a* pour rassembler les cultivateurs dans un premier temps, puis pour les stimuler en rythmant leur travail. Chez ceux de Korhogo, l'orchestre qui avait à charge d'accompagner les cultivateurs se composait d'un xylophone et d'un tambour cylindrique, joués par des hommes, ainsi que, plus curieusement, d'une timbale frappée par une femme âgée. Dans certains villages de cette même localité, chaque cultivateur avait sa propre flûte *gonweeli*, dont il jouait lorsqu'il avait terminé son sillon le premier et pour demander à un aîné l'autorisation de changer de sillon. Dans d'autres localités, ce sont les xylophones *djégulé* qui accompagnent les musiques jouées à l'occasion des travaux agricoles et champêtres. Chez les Dan, les chants pour les travaux



Flûte de Pan ou syrinx, dénommée différemment en Côte d'Ivoire : *founou* ou *pounou* chez les Gban (aire culturelle : Mandé sud) et *pédou* chez les Bété (aire culturelle : Krou). (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2006.)



Trompette de fanfare *kônôti* (groupe ethnique : Agni, village : Amélékia, sous-préfecture : Amélékia, aire culturelle : Akan). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2001.)



Harmonica en fer *n'gofé* (groupe ethnique : Abbey, village Yapo-Kpa, sous-préfecture : Agboville, aire culturelle : Akan). (Photo : Aka Konin, 2005.)

agricoles et la récolte du riz sont soutenus par des tambours-de-bois *gonoe* et des tambours à une peau lacée *baa*.

Les associations de travail engagent même des tambourinaires et des chanteurs spécialisés. Chez les Guéré, ce sont des tambourinaires qui encourageaient les hommes lors de l'abattage des arbres.

Autrefois, au temps des guerres tribales, des grands guerriers disposaient de chanteurs et musiciens attachés à leur personne, les exhortant avant une expédition en chantant les louanges des ancêtres guerriers. Chez les Dan, pendant les batailles, les musiciens soutenaient les guerriers par le tintement ininterrompu de cloches en fer et des cris d'encouragement. En pays dida, les guerriers étaient encouragés par un joueur de trompe en corne d'animal.

2.5. Les instruments de musique, moyens de communication

Dans les sociétés de tradition orale la musique est un moyen de communication pour lequel divers instruments de musique sont employés selon la distance que doit parcourir le message. C'est ainsi qu'à l'intérieur du village on utilise, par exemple, la cloche métallique simple, double ou la trompe traversière. Pour les destinations plus lointaines on emploiera surtout le tambour à membrane ou à fente.

Les grands tambours d'appel qu'on rencontre généralement chez les peuples akan servent, presque exclusivement, à lancer des appels sonores à la population, ou aux seuls notables de la cour, pour annoncer l'arrivée d'un visiteur de marque, le décès d'un notable, l'ouverture de grandes festivités, une déclaration de guerre, etc. Cet instrument donne aussi le signal d'alarme quand survient un événement important ou inhabituel.

Au temps des guerres tribales, les trompes traversières en corne d'antilope servaient, en pays agni, de sonnerie de rassemblement pour les guerriers en cas d'attaque soudaine et imminente.

Chez les Lobi, c'est le xylophone *yolon bo* qui est utilisé comme moyen privilégié de communication.

À cela s'ajoutent divers aérophones (sifflets, flûtes...) utilisés par les peuples pratiquant la chasse collective (Gban, Dida, Koulango, Lobi, Bété...) pour communiquer entre eux.

2.6. Les instruments de musique, objets de divertissement

Supports d'un répertoire mélodique et rythmique, certains instruments de musique sont uniquement destinés à l'accompagnement de musiques de divertissement. Nous pouvons citer la *sanza*, le xylophone sans résonateurs, l'arc-en-bouche, l'arc musical polycordes, la guitare artisanale, la flûte...

2.7. Les instruments de musique, objets ludiques

Des instruments de musique sont fabriqués par les enfants et utilisés comme jouets. C'est le cas de l'accordéon en limbes de feuilles de palmier *m'mé* des enfants baoulé, de l'harmonica fait de matériau végétal *gaté* des enfants dida, de la cithare d'écorce des enfants baoulé, de celle des enfants dan, *kpetata*, ainsi que de la harpe monocorde *aloea* des enfants baoulé et agni.

3. Les genres musicaux traditionnels

À l'instar de sa mosaïque d'ethnies, la Côte d'Ivoire compte une diversité de genres musicaux traditionnels qui se divisent en deux grandes catégories :

- les musiques sacrées ou rituelles : associées à des pratiques rituelles, elles sont réservées aux initiés (hommes, femmes, enfants) ;
- les musiques profanes ou populaires : il s'agit d'une part des musiques empruntées qui sont souvent dansées à l'occasion des fêtes populaires et d'autre part des musiques de travail (voir Annexe V, Tableau 1).

II. LES ACTIONS DE PÉRENNISATION DU PATRIMOINE MUSICAL IVOIRIEN

1. Les actions de l'État

1.1. La création d'une Direction en charge du Patrimoine culturel

La sauvegarde et la valorisation du patrimoine culturel constituent l'une des préoccupations constantes de l'État. Elle a conduit à la création d'un ministère en charge de la Culture⁸ qui, a dans son organigramme, une direction centrale spécifiquement chargée des questions de conservation et de valorisation du patrimoine culturel.

La direction du Patrimoine culturel (DPC) est chargée de la sauvegarde et de la mise en valeur de l'ensemble des biens immobiliers et mobiliers, des arts et des traditions populaires, des styles, des formes, des disciplines et des usages artistiques, sociaux, religieux, technologiques et scientifiques hérités du passé.

Dans le projet de politique culturelle élaboré en 1982 par cette Direction des domaines d'investigations ont été déterminés, parmi lesquels les arts musicaux :

• Danses

- danses rituelles et de cérémonies (se rapportant à la religion, aux fêtes et grands événements : naissance, initiation, mariage, funérailles, intronisation, guerre etc.) ;
- danses acrobatiques (se caractérisant par leur aspect gymnastique) ;
- danses exécutées avec des masques ;
- danses sélectives (danses de sectes masculines, danses de femmes, danses des rois ou de princes, etc.) ;
- danses populaires modernes (fanfares...).

• Musique

a) Instruments traditionnels

- à vent
- à cordes
- à percussion
- divers accessoires musicaux

b) Langages musicaux

- musique instrumentale
- langages tambourinés
- musiques rituelles et cérémonielles

c) Chants

- sacrés
- de réjouissances populaires
- d'initiation
- de labeur
- berceuses

Pour chaque objet ou forme culturels à recenser, une fiche de documentation a été prévue pour enregistrer sa description détaillée en précisant l'origine ethnique et géographique, la signification rituelle et fonctionnelle, etc.

Malheureusement, cet inventaire, pourtant vital, est négligé au profit du patrimoine architectural dont la dégradation (visible !) attire l'attention, fait l'objet d'études diverses et mobilise énergie et fonds⁹.

Pour remédier à cette situation, la direction du Patrimoine culturel a obtenu en 1996 la signature d'une convention de coopération bilatérale avec le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) à Tervuren (Belgique), pour l'identification, la documentation, la collecte et l'analyse des instruments de musique, formes musicales et autres éléments des cultures matérielles et immatérielles de Côte d'Ivoire. De même, une collaboration étroite a été initiée avec le Regional Information Technology Software Engineering Center (RITSEC) d'Égypte pour la production d'un CD-ROM sur les « tambours parleurs » du pays. Notre Direction dispose d'une salle d'archives audiovisuelles où sont stockées des bandes, bobines, cassettes audio et vidéo.

8 La Côte d'Ivoire créa le 1^{er} décembre 1971 un secrétariat d'État chargé des Affaires culturelles (SEAC), qui deviendra le ministère des Affaires culturelles le 4 mars 1976, aujourd'hui ministère de la Culture et de la Francophonie.

9 Cf. *Architecture coloniale en Côte d'Ivoire*. 1985. Abidjan : MAC/CEDA, 319 p.

1.2. La création d'institutions muséales

Plusieurs musées ethnographiques ont été créés pour la collecte, la conservation et l'étude du patrimoine culturel. La loi ivoirienne classe les musées en trois catégories :

- les musées publics nationaux et régionaux : musée des Civilisations de Côte d'Ivoire, musée Péléforo Gbon Coulibaly de Korhogo, musée Charles et Marguerite Bieth d'Abengourou) ;
- les musées de collectivités locales (musée Binger de Zaranou, musée des attributs royaux d'Abengourou, musée du parc M'ploussoué de Bonoua) ;
- les musées privés (musée Don Bosco de Duékoué, musée Adja Swa de Yamoussokro, musée Kouamé Raphaël de Vavoua, musée théâtre village Ki-yi).

La plupart de ces musées comptent dans leurs collections des instruments de musique (tambours, trompes traversières, hochets, cloches, etc.).

Mais l'institution muséale la plus importante du pays est le musée des Civilisations de Côte d'Ivoire.

Situé à Abidjan-Plateau, le MCCI, anciennement Musée national d'Abidjan, était à l'origine un centre artisanal créé par l'Administration coloniale en 1942. Ce musée a une collection organologique d'environ 150 instruments de musique sur 12 000 objets ethnographiques et archéologiques dont des tambours à membranes (prédominants), des tambours-de-bois, des racleurs métalliques, des harpes, des harpes-luths, des xylophones, des hochets, des cloches métalliques, des arcs musicaux, des flûtes en bois, des sifflets en bois...

Pour valoriser les collections organologiques, la direction a organisé, du 25 octobre au 15 novembre 2010, en partenariat avec Orange Côte d'Ivoire (opérateur de téléphonie mobile), une exposition sur le thème de « L'art musical ivoirien, d'hier à aujourd'hui ». Elle s'articulait autour de trois tableaux, chacun meublé d'objets :

- Période précoloniale : tambours, xylophones, trompes traversières, harpes, sifflets, flûtes, cloches, claves, arcs musicaux, sonnailles, hochets-sonnailles, bouteilles percutées ;
- Période coloniale : grelots de chevilles, tambours assemblés, tambour sur cadre, accordéon, appareil de prise de son, bobines ;
- Période post-coloniale : harpe-luth *kora*, trompette en fer, tambour *djembe*, xylophone sur bois, hochets en boîte, pianos, guitares électriques et acoustique, orgue électronique, appareils de lecture de bandes, de disques et de prise de son, disques, CD's.

Cette exposition était soutenue par une documentation comprenant des notices, photographies, ouvrages sur la musique, mémoires d'étudiants en musicologie.

Depuis 1988 cette institution organise des ateliers d'animation musicale à l'intention des écoliers de 7 à 13 ans. Ce musée dispose archives sonores et audiovisuelles sur le patrimoine musical ivoirien.

1.3. La création d'un département de Musicologie

Le département de Musicologie africaine de l'Institut national des Arts (INA), aujourd'hui INSAAC (Institut national supérieur des Arts et de l'Action culturelle), a été créé en 1975. Dirigé par Pierre Augier, il était chargé de l'inventaire, la collecte, l'analyse, l'exploitation et la diffusion des données sur la musique traditionnelle.

Dans le cadre du projet « Études et Recherches sur le Patrimoine musical de l'Afrique occidentale » (ERPAMAO), initié en 1981 à Boundiali (Côte d'Ivoire), sous les auspices de l'Agence de Coopération culturelle et technique (ACCT)¹⁰, des chercheurs dudit département ont collecté des archives sonores dans les régions sénoufo, bété, gouro, attié et baoulé. À terme, 1500 à 2000 heures de documents sonores devaient être enregistrées. Dans le cadre de ce projet, il était également prévu la collecte d'instruments de musique, la réorganisation de la section d'organologie du département, des expositions, l'apprentissage de la musique auprès de maîtres traditionnels.

En 1985, le département de Musicologie africaine comptait 76 pièces :

- idiophones : xylophones : 7 ; tambours-de-bois : 3 ; cliquettes : 3 paires ; hochets-sonnailles : 4 ; divers : 9 ;
- membranophones : tambours à membranes : 20 ;
- aérophones : trompes : 16 ; sifflets : 2 ;
- cordophones : harpes : 7 ; luths : 3 ; harpe-fourchue : 1 ; pluriarc : 1.

10 Ce projet a été initié pour promouvoir la collecte et la sauvegarde du patrimoine musical traditionnel dans quatre pays d'Afrique occidentale (Bénin, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Mali). Plus tard, il intégrera le Niger, le Sénégal, le Togo, la Guinée-Bissau, la Guinée-Conakry et la Mauritanie.

Depuis 1988, cette structure a cessé de fonctionner et sa modeste collection d'instruments de musique, mise dans un entrepôt, à l'INSAAC.

1.4. *La création d'un institut de recherche sur la tradition orale*

Le Groupe de Recherche sur la Tradition orale (GRTO) a vu le jour en 1969. C'est un institut de recherche qui donne concrètement deux directions dans le travail à accomplir : un aspect documentaire, de conservation de la tradition orale et un aspect recherche sur le terrain.

Cet institut dispose d'une documentation (transcription et traduction des enregistrements) sur un certain nombre de peuples qui constituent la Côte d'Ivoire, fruit des enquêtes menées sur le terrain par les chercheurs. On peut trouver des contes, des proverbes, de la musique traditionnelle, mais aussi la parole des tambours « parleurs », celle des masques etc, tout ceci consigné dans *Bissa* la revue du GRTO qui publie également les synthèses des enquêtes et des analyses. On peut aussi trouver dans cet institut des documents audiovisuels, des photos, des diaporamas, des films documentaires, des bandes magnétiques enregistrées et mises en fiches.

1.5. *La création d'une radio et d'une télévision publiques*

La Radiodiffusion télévision ivoirienne (RTI), moyens de diffusion de la culture, organisent quelquefois des missions de collecte de chants et musiques lors d'émissions et de festivals nationaux, puis organisent des émissions consacrées aux danses et fêtes traditionnelles.

Ces deux structures disposent respectivement en leur sein d'importantes d'archives sonores et audiovisuelles sur les traditions musicales ivoiriennes.

2. Les actions des organisations non gouvernementales

Plusieurs organisations non gouvernementales à vocation culturelle constituent des points et des relais capitaux pour les actions du ministère de la Culture dans le domaine de la sauvegarde et de la valorisation du patrimoine musical national. Nous citerons deux d'entre elles qui nous semblent dignes d'intérêt.

2.1. *Le Centre de Recherches en Drummologie et en Numismatique africaine*

Créé en 1987 par le défunt professeur Georges Niangoran-Bouah, anciennement professeur à l'Institut d'Ethno-sociologie de l'Université nationale de Côte d'Ivoire, le CRDNA est spécialisé en drummologie, nouvelle discipline scientifique née à l'Institut d'Ethnosociologie et destinée à l'étude du langage et des textes des instruments de musique parleurs comme le tambour (tambours appariés, tambour d'aisselle), l'arc musical, le xylophone, les cloches métalliques, la flûte, les trompes traversières afin d'avoir une connaissance approfondie des sociétés précoloniales. Le centre a édité deux ouvrages, résultats des recherches du fondateur : *Introduction à la drummologie* (1981, 199 p) ; *Introduction à la drummologie II : Djomlo* (2001, assorti d'une cassette de 60 chants). Un troisième ouvrage, *Introduction à la drummologie III*, consacré au xylophone était en préparation. L'objectif du professeur était de faire connaître tous les instruments parleurs de musique africaine et surtout ivoirienne.

Ce centre dispose d'une modeste collection d'instruments de musique (tambours, cloches métalliques, etc.) relevant de la culture abron.

Le CRDNA a été rebaptisé en 2004 « Fondation Georges Niangoran-Bouah », avec pour ambition de pérenniser les travaux du créateur sur les institutions traditionnelles de Côte d'Ivoire et de poursuivre la recherche sur les instruments de musique africains.

2.2. *Le Centre ivoirien pour la Recherche et la Documentation en Musicologie africaine*

Le CIRDMA est l'œuvre d'un artiste musicien ivoirien Zadi Guillaume dit Blissi Tébil et d'un professeur d'université Kouba Zohouri. Créé en 2005 grâce à l'apport financier de l'ancien ambassadeur des États-Unis en Côte d'Ivoire, Aubrey Hooks, le Centre œuvre pour la préservation de la musique traditionnelle ivoirienne dans toutes ses composantes, ainsi que pour sa vulgarisation auprès des Ivoiriens et dans le monde entier.

Dans ce cadre, cet institut a mis au point un logiciel baptisé « *Srêlé* » (signifiant « l'art, le beau » en bété, langue krou) pour préserver ce patrimoine musical. Il s'agit d'une base de données localisée illustrée comportant des sons, des contenus historiques et le mode d'utilisation des instruments, en plus de la démonstration des pas de danse.

Le CIRDMA a le projet de créer un musée virtuel (sur le patrimoine musical ivoirien), et d'une grande chaîne de télévision STV (*Srêlé* TV) devant émettre dans les banques, les espaces publics, les autobus, les bateaux de tourisme et autres lieux publics.

En outre, il dispose d'une importante collection d'instruments de musique traditionnelle comprenant des tambours,

trompes traversières, hochets-sonnaillles, cloches métalliques, sifflets, etc.

À côté de ces deux organisations de la société civile, existent d'autres associations, personnes privées, groupes musicaux traditionnels, structures de formations œuvrant pour la sauvegarde et la valorisation du patrimoine musical de la Côte d'Ivoire : Association Awalet Arts et Culture, Groupe de Recherche sur les Savoirs traditionnels (GREST), Club des Amis de la Culture (CDAC), Ahizé Club national, Sothéca, Fondation REM'DE...

3. Les actions des communautés villageoises

3.1. *La politique traditionnelle de conservation des instruments de musique*

Certains instruments de musique sont la propriété d'une communauté entière, d'une confrérie, d'une classe d'âge etc. Les ensembles instrumentaux qui sont la propriété de toute la communauté villageoise sont conservés chez le chef, dans un local de sa concession. Quant aux instruments appartenant aux confréries, ils sont généralement conservés dans les sanctuaires (lieu de culte, bois sacré, etc.). En ce qui concerne les instruments de musique utilisés par les classes d'âges, ils sont conservés chez le chef ou le tuteur de la génération (cas de la plupart des peuples lagunaires).

Les instruments de musique font l'objet de soins d'entretien. Les tambours sont souvent dépoussiérés et protégés contre les souris, les insectes xylophages et destructeurs de peaux animales. Les enduits et la patine des tambours sont occasionnellement renouvelés pour empêcher l'intrusion des insectes xylophages. Les peaux d'animaux qui recouvrent les fûts de bois sont aussi remplacées en cas de dégradation. En outre, pour prévenir contre les attaques extérieures (insectes, humidité, etc.), notamment ceux faisant l'objet de rituels, les tambours sont exposés au soleil. Les peaux, quant à elles, sont souvent séchées à la chaleur du feu pour combattre les insectes.

Certains instruments très sensibles sont enfoncés dans le chaume de la toiture au-dessus d'un foyer, afin que la fumée endurecisse le bois et empêche ainsi la vermine de le réduire en poudre. Les Sénoufo, au nord de la Côte d'Ivoire, répandent à l'intérieur du cône de leurs trompes en bois (couvertes de peau d'animal) de l'huile de coprah ou d'amende amère pour entretenir l'intérieur de l'instrument et repousser les nuisibles. D'autres populations préfèrent peindre leurs instruments avec de la peinture qu'on trouve dans le commerce afin d'empêcher l'intrusion des insectes xylophages.

Mais ces techniques de conservation traditionnelle présentent quelques inconvénients. Le stockage des instruments en bois dans des cases ou des lieux de culte (bois sacrés) les expose aux facteurs de dégradation : pollution, humidité, rongeurs, insectes, chaleur, qui au fil des années, sont responsables de leur dégradation.

3.2. *La politique traditionnelle de valorisation des instruments de musique*

Le seul mode traditionnel pour valoriser les instruments de musique consiste en leur exposition publique des heures avant les exécutions musicales : tous les instruments de musique, formant un ensemble orchestral, sont ainsi présentés sur la place publique ou sur le lieu des manifestations. Souvent, c'est tout le patrimoine organologique communautaire qui est exposé, si toutes les formations musicales de la localité sont invitées à jouer. C'est une occasion de le découvrir et de l'apprécier.

3.3. *La politique traditionnelle de pérennisation des musiques traditionnelles*

Dans les communautés villageoises, il existe deux principaux modes de transmission des genres musicaux traditionnels : les musiques et danses sacrées ou rituelles s'apprennent au bois sacré, au sanctuaire ou au clair de lune ; quant aux musiques et danses profanes ou populaires, elles s'apprennent par mimétisme, au champ, sur la grand-place publique, etc.

4. État des travaux de recherche effectués sur le patrimoine musical de la Côte d'Ivoire

4.1. *Recherches ethnomusicologiques*

Des ethnomusicologues non ivoiriens ont effectué des recherches en Côte d'Ivoire, pour le compte de diverses institutions. Il s'agit notamment de Hugo Zemp : pays baoulé (1964,1965), dan (1965,1967), sénoufo (1962,1965), guéré (1965,1967), malinké (1965), djimini (1966) ; Michel Vuylskete : pays gouro (1968) ; Charles Duvelle : pays baoulé (1961, 1968) ; Gilbert Rouget : pays baoulé (1952), ébrié (1952), adjoukrou (1952) ; Donald Thurow : pays baoulé (1954) ; Michel de Lannoy : pays sénoufo (1984) ; Jacques Charreaux : pays malinké (1992) ; Arthur S. Alberts : pays baoulé (année inconnue), sénoufo (1982, 1984, 1985) ; Ferdinand J. De Hen : pays abron, dioula, agni, bété, abouré, dida, ebré, godié, attié, malinké, abidji (années inconnues) ; Paul Van Thiel : pays baoulé (année inconnue). Ces enregistrements sont disponibles sur <http://music.africa-museum.be>. Les données récoltées par certains de ces chercheurs ont été publiées sous forme de disques 33, 45 tours et de CD par des institutions comme le musée de l'Homme, l'UNESCO, l'Office de Coopération radiophonique (voir discographie).

Des chercheurs du département de Musicologie africaine de l'ex-INA ont effectué des recherches ethnomusicologiques dans les régions sénoufo, bété, gouro, attié, baoulé. Certaines données récoltées ont été publiées sous forme de disques 33 tours (voir discographie).

Dans le cadre d'une collaboration entre le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren (Belgique) et la direction du Patrimoine culturel du ministère de la Culture de Côte d'Ivoire, des recherches ethnomusicologiques ont été effectuées en pays agni (2001, 2002) et koulango (2002) par Jos Gansemans (MRAC) et Aka Konin (DPC). Ces recherches devaient être menées chez toutes les ethnies de la Côte d'Ivoire afin de réaliser une anthologie complète de la musique traditionnelle ivoirienne. Dans cette perspective, nous avons effectué, en tant que chercheur indépendant des recherches ethnomusicologiques en pays agni-morofwé (2004), abbey (2005), gban (2005), m'batto (2005), éhotilé (2006), abidji (2007), éga (2007), nafana (2008), dégha (2008), tchaman (2009) et niaboua (2011). En outre, un ethnomusicologue-percussionniste belge, collaborateur du MRAC, Frank Michiels, a effectué des recherches sur le patrimoine musical des Bété (1995, 2000) et des Gouro (1998). Certaines données récoltées ont été publiées sous forme de CD (voir discographie) et d'ouvrages scientifiques consultables uniquement sur www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/index_html

Dans le cadre de la mise en œuvre de sa discipline dénommée « drummologie », Georges Niangoran-Bouah, anthropologue et ethnomusicologue, a collecté, dans les années, 1970, le langage des tambours parleurs chez les Abron, Baoulé, Agni. Il a en outre récolté des chants joués sur un xylophone à six lames *djomlo* chez les Baoulé-N'zikpli de la région de Didiévi et les a publiés dans une cassette audio (voir discographie).

À cela s'ajoutent diverses recherches effectuées par des étudiants ivoiriens, préparant leur mémoire en ethnomusicologie. Par exemple, suite au travail de Yégnan Touré Angéline ; la musique des trompes traversières gbofé en pays tagbana a été soumise à l'UNESCO par l'État ivoirien et a été proclamée, en 2001, chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité.

4.2. Recensement des genres musicaux et instruments de musique traditionnels

En 1979, à l'initiative de l'Office national du Tourisme (ONT) du ministère du Tourisme de la République de Côte d'Ivoire, une équipe de l'Institut d'Ethnosociologie de l'Université nationale de Côte d'Ivoire, conduite par Georges Niangoran-Bouah, a réalisé un recensement des sites, cultes, monuments et manifestations culturelles en Côte d'Ivoire. Le document de synthèse confectionné contient de riches informations sur les musiques, danses et instruments de musique traditionnelle du pays.

En 2011, la Fédération nationale des Danses et Arts traditionnels de Côte d'Ivoire (FENDATCI) procède au recensement des danses, musiques et instruments de musique traditionnels de Côte d'Ivoire.

III. PERSPECTIVES

Les perspectives que nous envisageons, au regard des actions menées, ont valeur de propositions. Elles relèvent de plusieurs domaines.

1. Au niveau de l'État

1.1. L'inventaire du patrimoine culturel

La Côte d'Ivoire est l'un des rares pays d'Afrique à n'avoir pas réellement commencé l'inventaire de son patrimoine culturel, bien que des dispositions juridiques existent¹¹, à l'exception de quelques vestiges de l'architecture coloniale. Or, il est urgent de réaliser cette œuvre fondamentale. La direction du Patrimoine culturel devra donc le plus rapidement possible mettre en œuvre son vaste programme initié en 2003. Cet inventaire devra être mis à jour de façon périodique tel que stipulé par la loi portant protection du patrimoine culturel. Pour ce faire, le budget du ministère de la Culture, qui depuis sa création (1976) n'a jamais atteint 1% du budget national, devra être relevé. Ce qui permettra de doter la DPC de matériels techniques et logistiques adéquats (cameras, enregistreurs digitaux, dictaphones, appareils photos, matériel de météré, véhicules, etc.). La réalisation de cet inventaire par des études interdisciplinaires permettra de constituer des archives visuelles sur les danses, les musiques et manifestations culturelles, et des archives sonores.

11 L'État ivoirien a adopté une loi portant sur la protection du patrimoine culturel. Il s'agit de la loi n° 87-806 du 28 juillet 1987. Cette loi définit le patrimoine culturel national à protéger, les structures à même de le conserver et les mesures conservatoires, régleme les fouilles archéologiques et détermine les sanctions auxquelles s'expose tout contrevenant. Cette loi stipule en son article 4 : « Il est établi un inventaire général du patrimoine culturel mis à jour annuellement et qui porte sur :
- l'inventaire des sites et monuments ;
- l'inventaire des biens mobiliers ;
- l'inventaire des arts et traditions populaires. »

En prélude à cette opération, un séminaire et un atelier ont déjà été organisés à Abidjan par la Direction :

- le séminaire de formation aux politiques nationales d'inventaire et de valorisation du patrimoine culturel ivoirien (2006) ;
- l'atelier préparatoire du colloque international sur l'inventaire général et la valorisation économique du patrimoine culturel (2008).

1.2. La création d'un musée de la Musique

À l'instar de bon nombre de pays africains et occidentaux, l'État de Côte d'Ivoire devra le plus rapidement possible créer un musée consacré à la musique traditionnelle nationale.

Cette institution muséale qui pourrait être baptisée Musée national de la Musique de Côte d'Ivoire (MNMCII) aura pour fonctions traditionnelles de :

- recenser et collecter les instruments de musique qui existent, région par région, famille par famille ;
- collecter la musique traditionnelle (sous toutes ses formes) ;
- organiser des expositions (permanentes, temporaires, itinérantes) ;
- procéder à une étude descriptive et historique de chaque instrument et d'établir un document complet de la collection et de la situation actuelle de ce domaine en Côte d'Ivoire ;
- conserver les instruments de musique et les archives sonores (disques, bandes magnétiques) ;
- organiser des activités éducatives (visites guidées, conférences, ateliers de formations, festivals de danses et musiques traditionnelles, cercles musicaux pour enfants.) ;
- valoriser les archives sonores par l'édition de disques, cassettes audio, CD sur la musique traditionnelle ivoirienne ;
- diffuser grâce à diverses publications (ouvrages, articles, CD, cassettes, disques) les traditions musicales du pays.

Un personnel qualifié devra être recruté pour ce musée (ethnomusicologues, conservateurs, archivistes, restaurateurs, techniciens audiovisuels, musicologues...). En outre, cette institution devra être dotée de locaux appropriés et équipés en matériel technique adéquat : matériel audio et audiovisuel (enregistreurs digitaux, cameras, appareils photos, platines pour disques et bandes magnétiques, magnétoscopes, téléviseurs, tables de mixage...), mobilier (vitrines, socles, armoires et tiroirs métalliques...), salle de concert, médiathèque, laboratoire de conservation et de restauration, salle d'archives sonores et audiovisuelles, salle de lutherie, salles d'entreposage, studio.

Se voulant un musée « vivant », cette nouvelle institution devra faire entendre des sonorités de chaque instrument de musique exposé, en s'équipant d'audioguides¹².

La création de ce musée permettra d'associer de façon effective des conservateurs ivoiriens dans le réseau CIMCIM.

1.3. La publication de disques de musique traditionnelle

Le disque apparaît comme le support privilégié des résultats de la recherche ethnomusicologique, et l'instrument de promotion d'un produit exportable. Il s'avère donc nécessaire de créer une collection éditée par un organisme placé sous tutelle du ministère de la Culture ou l'insertion dans une collection existante (UNESCO, musée de l'Homme, OCORA). Le ministère de la Culture devra reprendre le projet du Département de Musicologie africaine, proposé en 1976 au Secrétariat d'État chargé des Affaires culturelles dénommé « Archives de musique ivoirienne » qui consistait à créer une collection de disques¹³ ou éditer une anthologie de la musique ivoirienne. À ce sujet, plusieurs archives sonores récoltées sur le terrain par des chercheurs pour le compte d'institutions publiques existent (Institut d'Ethno-sociologie, DPC, GRTO, INSAAC...).

1.4. La sauvegarde des archives sonores et audiovisuelles de la direction du Patrimoine culturel

La direction du Patrimoine culturel (DPC) dispose d'importantes archives sonores et audiovisuelles (bandes, cassettes, bobines...) patrimoniales, stockées dans une salle dénommée « salle informatique ». Pour maintenir un accès à ces documents, il est impérieux de transférer leur contenu sur de nouveaux formats (CD, DVD, DAT...), en raison de l'obsolescence des matériels de lecture. À cela s'ajoutent les mauvaises conditions de stockage.

12 Un écouteur, remis à chaque visiteur, lui permettra de parcourir les salles en écoutant une musique correspondant aux instruments exposés ; elle changera automatiquement devant chacune des vitrines.

13 Un premier disque avait été mis en chantier, en pays gouro, en collaboration avec une sociologue, Ariane Deluz, qui avait effectué des recherches chez ce peuple.

2. Au niveau du musée des Civilisations de Côte d'Ivoire

2.1. La mise à jour de la documentation muséographique

Les fiches muséographiques, photographiques, de conservation, de collecte ne correspondent pas toujours aux instruments de musique exposés. Par exemple, un hochet en calabasse, dénommé « castagnette », un racleur métallique pris pour une cloche ; ces exemples sont légion. Cette situation a pour corollaire des fiches muséographiques lacunaires, des étiquettes erronées, une gestion irrationnelle.

Le musée des Civilisations de Côte d'Ivoire devra donc mettre à jour sa documentation muséographique, conformément à celle adoptée par les experts du CIMCIM.

2.2. L'enrichissement des collections organologiques

La collection organologique du musée des Civilisations de Côte d'Ivoire n'est pas représentative du patrimoine organologique national, si riche et si varié. Cette institution devra effectuer des recherches sur le terrain afin de collecter systématiquement des instruments de musique traditionnelle, menacés partout de disparition, comme nous avons pu l'observer au cours de nos propres missions.

Il convient également de ne pas négliger les autres modes d'acquisition, notamment, les dons et les achats.

2.3. Valoriser les collections organologiques

Le personnel du musée des Civilisations de Côte d'Ivoire devra réorganiser les salles d'exposition. À cet effet, un espace devra être créé pour les instruments de musique, au sein duquel une vitrine sera consacrée à chaque famille : idiophones, membranophones, cordophones, aérophones. Chaque instrument exposé devra être accompagné d'étiquettes, de notices et de photographies. Le musée devra se doter, dans un proche avenir, d'un local qui fera fonction de salle d'exposition (instruments de musique) et de salle de musique (concerts, conférences, séances vidéo et cinéma...) et d'un service d'ethnomusicologie pour la recherche, la collecte et l'archivage des données musicales. Le personnel technique devra également organiser, selon un programme bien établi, des expositions temporaires et itinérantes.

CONCLUSION

La richesse du patrimoine musical de la Côte d'Ivoire n'est plus à démontrer. Mais ce pan du patrimoine culturel est fortement menacé de disparition à plus ou moins longue échéance, si des efforts particuliers ne sont pas faits dès maintenant pour assurer sa pérennité. Pour preuve bon nombre d'instruments de musique traditionnelle ont d'ores et déjà disparu, avec pour corollaire la perte de plusieurs genres musicaux traditionnels.

Face à cette situation qui pourrait devenir irréversible, l'État ivoirien et le musée des Civilisations de Côte d'Ivoire devront vite réagir en mettant en œuvre les propositions sus-mentionnées.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Jenkins, J. (éd.). 1970. *Ethnic musical instruments*. London : Hugh Evelyn for International Council of Museums, 59 p.
- Schaeffner, A. 1990. *Le Sistre et le Hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*. Paris : Hermann, coll. « Savoir-cultures », 191 p.
- Söderberg, B. 1956. *Les Instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. Étude ethnographique*. Stockholm : Etnografiska Museet, 284 p., ill.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE QUANT À LA MUSIQUE TRADITIONNELLE DE CÔTE D'IVOIRE

Disques

- Augier, Pierre, Paul, Dagri & Yapo, Adepo, *Côte-d'Ivoire : chants et danses de Boundiali*, 30 cm/33, ACCT et ministère des Affaires culturelles de Côte-d'Ivoire, ACCT 18211.
- Augier, Pierre, Paul, Dagri & Yapo, Adepo, *Musiques populaires d'Anyama*, 30 cm/33, ACCT et DMA-INA.
- De Hen, Ferdinand J., *Folklore d'Afrique, Musique ethnique de Côte d'Ivoire*, référence MGT 302.830.
- Duvelle, Charles, *Musique baoulé, Côte d'Ivoire*, OCR 34, 30 cm/33, collection « OCORA », 1962.
- Duvelle, Charles, *Musique baoulé-kodé, Côte d'Ivoire*, OCR 34, collection « OCORA ».
- Föster, Till, *Musik der Senoufo, Elfenbeinküste*, 2 x 30 cm/33 t, Museum Collection Berlin MC4, 1987.
- Rouget, Gilbert, *Musique d'Afrique occidentale : Musique des Malinké, Musique des Baoulé*, 30 cm/33, Vogue Contrepoint MC.20.045, collection « Musée de l'Homme », 1954.
- Rouget, Gilbert, *Côte d'Ivoire, Dabomey, Guinée : Musique de société secrète, Pondo Kakou (Baoulé)*, 30 cm/33, Vogue Contrepoint MC.20.141, collection « Musée de l'Homme », Paris, 1957.
- Rouget, Gilbert, *AOF : Ogoun Dieu du fer et chants d'Afrique occidentale : Mauritanie, Sénégal, Côte d'Ivoire*, 30 cm/33, Vogue Contrepoint MC.20.159, collection « CNRS/ Musée de l'Homme » (face II, musique adjoukrou *soman* ; chants de guerre et de danse ébrié), 1970.
- Rouget, Gilbert, *Afrique, vol. 3 : Batteries africaines*, 17 cm/45, Vogue EXTP 1031, collection « Musée de l'Homme » (face II, musique adjoukrou *lobou*).
- Rouget, Gilbert, *Afrique, vol. 4 : Mauritanie, Guinée, Dabomey, Côte d'Ivoire*, 17 cm/45, Vogue XTP 1032, collection « Musée de l'Homme » (face II, musique adjoukrou *lobou*).
- Rouget, Gilbert, *Chants d'Afrique occidentale*, collection « Musée de l'Homme ».
- Thurrow, Donald, *The Baoule of the Ivory Coast*, FW-04476-CCD, Folkways Records, USA, 1956.
- Simon, Arthur, *Musik der Senoufo, Elfenbeinküste*, Référence MC4.
- Vuylsteke, Michel, *Anthologie de la musique populaire : Musique gouro de Côte d'Ivoire*, OCR 48, collection « OCORA », 1970.
- Zemp, Hugo, *Masques dan, Côte d'Ivoire*, OCR 52, collection « OCORA », 1971.
- Zemp, Hugo, *Ivory Coast - Baule vocal music*, 3C 064-17842, « Unesco collection », 1972.
- Zemp, Hugo, *The music of the Dan*, Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2301, 30 cm/33, « Unesco collection ».
- Zemp, Hugo, *The music of the Senoufo*, Bären Reiter Musicaphon BM 30 L 2308, 30 cm/33, « Unesco collection ».
- Zemp, Hugo, *Musique guéré de Côte d'Ivoire*, 30 cm/33, Vogue LD 764, 33 tours, coll. « Musée de l'Homme ».
- Zemp, Hugo, *Percussions de Côte d'Ivoire*, La Boîte à musique 488.

CD

- De Lannoy, Michel, *Côte d'Ivoire, Sénoufo. Musique des funérailles Fodonon*, collection « CNRS/Musée de l'Homme », Le Chant du Monde CNR 274838, 1994.
- Gansemans, Jos & Konin, Aka, *Côte d'Ivoire : Agni-N'dénéan. Danses traditionnelles*, MRAC et Fonti Musicali, 2003.
- Gansemans, Jos & Konin, Aka, *Côte d'Ivoire : Koulango. Musique traditionnelle*, MRAC et Fonti Musicali, 2003.
- Michiels, Franck, *Kian-zo*, Etna Records, 1996.
- Rouget, Gilbert, *Voix du monde : une anthologie des expressions vocales, vol. I : Voix des esprits Pondo Kaku-Baoulé*, collection « CNRS/Musée de l'Homme », 1996.
- Zemp, Hugo, *Voix du monde : une anthologie des expressions vocales, vol. II : Côte d'Ivoire-Dan : Voix du masque Geeglu ; vol. III, Côte d'Ivoire-Baoulé : Chant de deux fillettes et chœur ; vol. 4 : Côte d'Ivoire-Guéré : Chant de labour de femmes*, collection « CNRS/Musée de l'Homme », 1996.
- Zemp, Hugo, *Côte d'Ivoire. Musiques des Wé (Guéré)*, CNR-2741105, collection « Musée de l'Homme », 1998.

Cassettes audio

- Niangoran-Bouah, Georges & Konan, Doudoux, *Introduction à la drummologie, vol. II : Djomlo*, Centre de Recherches en Drummologie et en Numismatique africaine (CRDNA), 2001 (cassette de 60 chansons).

ANNEXE I : TABLEAUX SYNOPTIQUES DES IDIOPHONES ET DES NOMS VERNACULAIRES

Tableau 1 : Tableaux synoptique des idiophones

Type	Matériaux	Procédé de mise en vibration	Aire ethnoculturelle
Claves	Bois, bambou, métal	Entrechoquées	Akan-Krou
Hochets en Calebasse	Calebasse	Secoués	Akan-Krou-Mandé sud-Gour
Hochets en vannerie	Vannerie, calebasse	Secoués	Akan-Krou-Mandé-Gour
Hochets-sonnaillles	Calebasse, cauris, vertèbres de reptiles	Secoués	Akan-Krou-Mandé -Gour
Hochets doubles	Coque de fruit, fibre végétale, fil synthétique	Secoués et frappés par percussion directe	Akan-Krou
Hochets en boîte	Métal, bois, pierre	Secoués	Akan- Mandé sud-Gour
Cloches à battant externe	Métal	Frappées par percussion directe	Akan-Krou-Mandé-Gour
Cloches à battant interne	Métal	Agitées	Akan-Krou-Gour
Racleurs métalliques	Métal	Raclés	Akan-Mandé-Gour
Racleurs à coque de fruit	Coque de fruit, bois	Raclés	Akan
Racleurs en bois avec caisse de résonance en cuvette	Bois, métal	Raclés et frappés par percussion directe	Akan
Tambours d'eau	Calebasse, métal	Frappés par percussion directe	Akan-Mandé-Gour
Maillets de gong	Métal, bois	Frappés par percussion directe	Akan
Tambours à fente	Bois, bambou	Frappés par percussion directe	Akan-Krou-Mandé-Gour
Sanza	Bois, bambou, métal	Lames pincées	Akan- Krou- Mandé sud-Gour
Sistres	Calebasse, bois	Secoués	Akan-Mandé nord-Gour
Grelots de chevilles	Métal	Secoués	Akan- Krou- Mandé- Gour
Sonnaillles de doigts	Métal, peau d'animal	Secouées	Krou- Mandé sud
Clochettes	Métal	Secouées	Akan- Krou- Mandé-Gour
Xylophones à résonateurs	Bois, calebasse, cocon d'araignée	Frappés par percussion directe	Mandé nord-Gour
Xylophones sur troncs de bananier	Bois, troncs de bananier	Frappées par percussion directe	Akan- Krou- Mandé- Gour
Sonnaillles métalliques	Métal	Secouées	Krou- Mandé- Gour
Sonnaillles en feuilles de rônier ou de raphia	Végétaux-pierre	Secouées	Akan- Krou- Mandé sud-Gour
Sonnaillles en coques de fruit	Végétaux	Secouées	Akan- Mandé sud-Krou
Caisses en bois	Bois	Frappées par percussion directe	Akan
Troncs de bambou	Bambou, bois	Frappés par percussion directe	Akan
Anneaux entrechoqués	Métal	Entrechoqués	Akan-Gour-Mandé nord
Cloches oblongues	Métal	Frappées par percussion directe	Akan-Gour

Tableau 2 : Noms vernaculaires de quelques idiophones

Type	Nom vernaculaire/groupe ethnique/aire ethnoculturelle
Claves	N'dè (Agni-Morofwè/Akan), M'blè (Agni-N'dénéan, Akan), Mpèlè/M'blè (Agni-Bona/Akan), Arômô (Abbey/Akan), Akpôkpa (Éga/Akan), Kpakpatcha (Abidji/Akan), M'gbagba (M'batto/Akan), N'kpakpa/Inkpakpa (Tchaman/Akan), Kpé-kpé/N'dè (Baoulé/Akan), M'gbèrè (Éhotilé d'Adiaké/Akan), Gbagbakè/N'kpakpa (Éhotilé de Vitré/Akan), Mian (Abbron/Akan), Kpakpa (Ahizi/Akan), Égbr- ékgn (Adjoukrou/Akan), Kpakpa/Lètibedie (Dida/Krou), Koti (Bakwé/Krou)
Hochets en Calebasse	Awa (Agni, Éhotilé d'Adiaké/Akan), Ségué-ségué (Baoulé/Akan), Saka (Adjoukrou/Akan), Chèbè/Chègbè (Abbey/Akan), Sègbè (Abidji/Akan), Sèkè (Bété/Krou), Abèdjè (M'batto/Akan), Apè (Tchaman/Akan), Sèssègo/Sèssègou/Goko/Sangniguè/Sèssèdjigô (Koulango/Gour), Sèssègo/Sèssèdjigô/Touwoua(Abron/Akan), Sèguè-sèguè (Yaouré/Mandé sud), Lagongô/Gowoun/Gbogolo (Nafana/Gour), Logan (Dégba/Gour), Towa (Agni-Bona/Akan), Sékédi (Dida/Krou), Tchègbè (Attié/Akan), Zèzèkouro (Gouro/Mandé sud), Sèwè (Toura/Mandé sud), Yaka (Ahizi/Akan), Owoa (Abouré/Akan), Diègn (N'gain/Mandé sud), Yamara (Lorhon/Gour), Séké (Gban/Mandé sud)
Hochets en vannerie	Sègbè (Agni-Morofwè/Akan), Assèkè (Agni-N'dénéan/Akan), Sèkè (Agni-Bona/Akan), Abolatendié/Saka-saka/Ségué ségué/Gba / Sèkè-sèkè (Baoulé/Akan), Chèbè/Chègbè (Abbey/Akan), Sègbè/Yaa/Dida (Dan/Mandé sud), Sèguè-sèguè (Yaouré/Mandé sud), Sékédi (Dida/Krou), Ya/Koucoubà/Kècèkècè (Malinké/Mandé nord), Zôzô (Mahou/Mandé nord), Sèwè (Toura/Mandé sud), Dilè/Sèkè (Guéré/Krou), Sèdji (Koulango/Gour), Djaka (Ahizi/Akan)
Hochets-sonnaillles	Awa (Agni-Morofwè, Éhotilé d'Adiaké/Akan), Awa/Atchrô (Agni-N'dénéan/Akan), Chèbè/Chègbè (Abbey/Akan), Abèdjè (M'batto/Akan), Apè (Tchaman/Akan), Tchaloù/Tyali (Sénoufo/Gour), Pla/ Planin/Bôlou (Gouro/Mandé sud), Sègbè (Adjoukrou/Akan), Sèguè-sèguè (Yaouré/Mandé sud), Sèkè (Dida/Krou), Sahé (Guéré/Krou), Tchègbè (Attié/Akan), Bolou (Ouan / Mandé sud), Tchala (Tagbana/Gour), Yaka (Avikam/Akan), Saké (Bété/Krou), Yèyè (Toura/Mandé sud), Towa/Sègbè (Baoulé/Akan), Sablé/Ziangloué (Niaboua/Krou), Samblé (Niédéboua/Krou), Yabara (Malinké/Mandé nord), Kwè/Yado (Mahou/Mandé nord), Yô/Guè (Dan/Mandé sud), Saô/Saon/Saobwo (Guéré/Krou), Saobi (Wobé/Krou), Yamara (Lorhon/Gour)
Hochets doubles	Kotché-kotché/Abôloulouman (Baoulé/Akan), Kpakluu (Bakwé/Krou), Kôdji (Niaboua/Krou), Kôtchi (Bété/Krou)
Hochets en boîte	Chèbè/Chègbè (Abbey/Akan), Tobaha (Éhotilé d'Adiaké/Akan), Sègbè (Baoulé/Akan), Sèguèlo (Koulango/Gour), Sèwè (Toura/Mandé sud)
Cloches à battant externe	Kokoa/Asawoula (Agni-Morofwè/Akan), Daoulé/Adahoua (Agni-N'dénéan), Kokoa/Alawa/ Aliako/ Pung/ Twin (Baoulé/Akan), Daoulé/ Adahoua (Agni-Bona/Akan), Djompou/Kokoba/ Djombro/ Tchindjèmba (Abidji/Akan), Kanko (Tchaman/Akan), Kokoba/Ariako (Abbey/Akan), Alawè (Éhotilé d'Adiaké/Akan), Ôdô/ Dô/ N'gnokwé (M'batto/Akan), Daouré (Nafana/Gour), Daouro/Daoulo (Abbron/Akan, Dégba/Gour), Adahoua/Daouro (Koulango/Gour), Koba (Gouro/Mandé sud), Kodjo/Kondjo (Attié/Akan), Kodjo (Dida/Krou), Konzo (Gban/Mandé sud), Doo/Liè (Dan/Mandé sud), Daro/Daouro (Malinké, Bambara/Mandé nord), Lalo (Mahou/Mandé nord), Dao/Goyuè/ Glèhè/Kpèhè (Guéré/Krou), Kaka (Wobé/Krou), Katagué (Sénoufo/Gour), Kogoba (Yaouré/Mandé sud), Gbègbè (Kouzilé/Krou), Kpankpanhan (Tagbana/Gour), Kondjo (Avikam/Akan), Kodjo/Gogohoun (Bété/Krou), Gbègbè/Kpèlé (Kroumen/Krou), Gogohoun (Niaboua/Krou), Gangan (Toura/Mandé sud), Tchintchin (Ahizi/Akan), Gbogbo (Niédéboua/Krou), Djendjèmba (Adjoukrou/Akan)
Cloches à battant interne	Adôkô (Agni-Morofwè/Akan), Siclé/Sicré/Assiclé/Assicré/Guéggré (Tchaman/Akan), Konga (Ahizi/Akan) Shiglè (M'batto/Akan), M'bè (Adjoukrou/Akan), Lato (Nafana, Dégba, Tagbana/Gour), Adahoua/Lato (Koulango/Gour), Aloko/Nyanye (Baoulé/Akan), Glè (Niaboua, Niédéboua/Krou), Donni (Nafana, Dégba/Gour)

Racleurs métalliques	Karignan/Kanriga (Sénofo/Gour), Saha (Éhotilé d'Adiaké/Akan), Nokoukou (Baoulé/Akan), Gouli leya (Gouro/Mandé sud), Karinan (Malinké/Mandé nord), Djonkègnè/ N'kègnè (Bambara/Mandé nord)
Racleurs à coque de fruit	Awoko (Agni-Morofwè, Baoulé/Akan)
Racleurs en bois avec caisse de résonance en cuvette	Boni-ndjrô (Agni-Morofwè/Akan), Boni-djolè/Bondyèkè (Baoulé/Akan)
Tambours d'eau	Gui dounou/ Djidounou (Malinké, Dioula, Bambara/Mandé nord), Alalè (Baoulé/Akan), Kèrèguè/ Kèrè/ Djidja gnoum/Djidja binngué (Nafana/Gour), Hanchui /Lou (Dégha/Gour), Kpoum-bou (Agni-Bona/Akan), Gbangbougô/Boubougbo (Koulango/Gour), Yikoo (Dan/Mandé sud)
Maillets de gong	Dawlè/Lawlè (Baoulé/Akan)
Tambours à fente	Kouyô/Kokorogo (Sénofo/Gour), Gonoe/Kodo (Dan/Mandé sud), Goulé/Kwi/Oulé (Guéré/Krou), Klanklé/ Krakré/Krokoto (Gouro/Mandé sud), Ègbr (Adjoukrou/Akan), Djidji ayokwé (Tchaman/Akan), Kokoro/Cloclo (Malinké, Bambara/Mandé nord) Koulé (Wobé/Krou), N'zidili (Koyaka/Mandé nord), Guini (Mahou/Mandé nord), Goulé (Niaboua/Krou), Goonè (Toura/Mandé sud)
Sanza	Koota/Kooda/Kpeta (Dan/Mandé sud), Kotè/Kôté (Baoulé/Akan), Ahossi (Agni, Éhotilé d'Adiaké/Akan), Awéssi (Abron/Akan, Koulango, Dégha/Gour), Pélé/Kpuélé (Gouro/Mandé sud), Pipii (Bakwé/Krou), Kpété (Gban/Mandé sud), Pété (Niaboua/Krou), Kola (Toura/Mandé sud), Gbaouklèkou/Peeklou (Guéré/Krou), Flén bala (Bambara/Mandé nord)
Sistres	Krindié (Baoulé/Akan), Wassamba (Malinké, Dioula, Bambara/Mandé nord), Wasamaka (Sénofo/Gour)
Grelots de chevilles	Glegni (Baoulé/Akan), Mgbèssè (Adjoukrou/Akan), Ntcha (M'batto/Akan), Tchiman (Birifor/Gour), Sangne/Tchètchè (Koulango/Gour), Klé n'glégni/Gnongnon (Agni-N'dénéan/Akan), N'gbangnan/ Gnongnon (Agni-Morofwè/Akan), Glé gnanngan (Gban/Mandé sud), Gbaya (Malinké/Mandé nord), N'tanan/ Ouélén (Bambara/Mandé nord), Sèssègrè (Nafana/Gour), Yéli (Dégha/Gour), Pan/Kli/Zoronin (Gouro/Mandé sud), Seri (Yaouré/Mandé sud), Honiyé (Dida/Krou), Gaéga/ Glèè (Guéré/Krou), Adjakoun (Attie/Akan), Zelein (Ouan/Mandé sud), Kpôkpô/Tchôtchôro (Tagbana/Gour), Yawlè (Kroumen/Krou), Gbitiè (Kouzié/Krou), Digbiglè (Niédéboua/Krou), Gaanma glé (Mona/Mandé sud)
Sonnailles de doigts	Képé (Bété/Krou), Honni (Dida/Krou) Glé/Glèhé (Gban/Mandé sud), Daro (Malinké, Bambara/Mandé nord)
Clochettes	Klé n'glégni (Agni-Morofwè/Akan), Klé n'glégni/Bin (Agni-N'dénéan/Akan), Guégré/Gué n'gré (Tchaman/Akan), Ménè (Nafana/Gour), Yégui (Dégha/Gour) Lao/Gbokolo (Toura/Mandé sud), Bolè (Guéré/Krou), Glè (Niaboua, Niédéboua/Krou), Glé (Mona/Mandé sud), Sekr (Adjoukrou/Akan),
Xylophones à résonateurs	Bala (Malinké, Dioula, Bambara /Mandé nord), Djégbag/Djégbaa/Djéguélé/ Kpoye (Sénofo/Gour), Djabo/ Ndjémé (Djimini/Gour), Siléléwou/ Silaw/Silam (Koulango/Gour), Sinaga/ Silannga (Lorhon/Gour), Yolo/Yolon /Yolow bô/Tcholo/Tcholon (Lobi/Gour), Djém (Tagbana/Gour), Djoulou/ Baardjoulou/ Kodjoulou (Birifor/Gour)

Xylophones sur troncs de bananier	Djomolo (Abron, Agni, Baoulé/Akan, Ouan, Yaouré/Mandé sud), Blaholé/Klibene/Bala wolè/Djombro/Djombolo (Gouro/Mandé sud), Gbo (Guéré/Krou), Banawrè/Kéré (Bété/Krou), Djomblo (Gban/Mandé sud), Djomoro (Mona/Mandé sud), Pémin (Attie/Akan), Lémlé (Tchaman/Akan), Seikpodo (Wobé/Krou), Tchooli (Dégha/Gour), Kolidjé (Dida/Krou), Balan/ Gbi (Toura/Mandé sud), Djongbrô (Adjoukrou/Akan), Glope (Bakwé/Krou), Klibolou (Kouga/Krou), Gbeli (Niaboua/Krou), Bala (Malinké, Dioula, Bambara/Mandé nord), Gonoe/Gwakodo/ Gbo (Dan/Mandé sud), Diombolo/Djomlo (N'gain/Mandé sud)
Sonnailles en fer blanc	Sangne (Koulango, Nafana/Gour), Sèguè-sèguè/Zèzè (Gouro/Mandé sud, Malinké/Mandé nord), Sèè/Séa (Dan/Mandé sud), Sèyè (Toura/Mandé sud), Zééglé (Guéré/Krou), Sôssô (Mahou / Mandé nord), Nyèi (Wobé/Krou)
Sonnailles en feuilles de rônier ou de raphia	M'djo (Abbey/Akan), Gbézanganni (Nafana/Gour), Yéli (Dégha/Gour), Gbaya/Gbayan/ N'gbayan/N'gban/ Sanglo (Baoulé/Akan), Digbi (Niaboua, Niédéboua/Krou), Zaha la (Gban/Mandé sud)
Sonnailles en coques de fruit	Assolè (Éhotilé d'Adiaké/Akan), Assolo (Abouré/Akan), Djèya (Tchaman/Akan), Sin (Gban/Mandé sud), Zè (Dan/Mandé sud), Sà (Dida/Krou), Ntcho (Ahizi/Akan), Zèzè (Niaboua/Krou)
Caisses rectangulaires	Azou/Alaka (Agni-N'dénéan/Akan), Kpanda alaka (Éhotilé d'Adiaké/Akan)
Troncs de bambou	Bamblo (Agni/Akan), Kpakpasska/Asanglwa/Kamponi (Éhotilé d'Adiaké/Akan)
Anneaux entrechoqués	Yenon (Mahou/Mandé nord), Kpala (Dégha/Gour), Praha (Birifor/Gour), Siayè/ Sinnbingué (Lorhon/Gour), Sobigué (Siti/Gour), Afrikiwa/Akiwa (Abron/Akan), Sigahiguè (Koulango/Gour), Kpakpatchoro (Lobi/Gour)
Cloches oblongues	Adawiha koffi/Agri (Abron/Akan), Dadiè (Koulango/Gour)

ANNEXE II : TABLEAUX SYNOPTIQUES DES MEMBRANOPHONES ET DES NOMS VERNACULAIRES

Tableau 1 : Tableau synoptique des membranophones

Type	Matériaux	Procédé de mise en vibration	Aire ethnoculturelle
Tambours à une peau chevillée	Bois, peau, liane, fil synthétique	Frappés par percussion directe	Akan-Krou-Mandé-Gour
Tambours à une peau lacée	Bois, peau, liane, fil synthétique	Frappés par percussion directe	Akan- Krou-Mandé -Gour
Tambours à deux peaux lacées	Bois, peau, fil synthétique	Frappés par percussion directe	Akan-Krou-Mandé-Gour
Tambours sur fût métallique	Métal, peau	Frappés par percussion directe	Gour
Tambours sabliers	Bois, peau, fil synthétique	Frappés par percussion directe	Akan-Krou-Mandé-Gour
Tambours sur poterie	Poterie, peau, fil synthétique	Frappés par percussion directe	Akan-Mandé nord-Gour
Tambours suralebasse	Calebasse, peau, fil synthétique, métal	Frappés par percussion directe	Akan-Mandé nord-Gour
Tambours sur cadre	Bois, peau, clous, métal	Frappés par percussion directe	Akan-Mandé sud-Krou-Gour
Timbales	Bois, peau, fil synthétique	Frappés par percussion directe	Mandé nord-Gour
Tambours à friction	Bois, peau, fil synthétique, fibre végétale	Peau frottée	Gour
Mirlitons formés d'un petit tuyau cylindrique	Os, bambou, cocon d'araignée	Vibration d'une colonne d'air	Akan- Krou-Mandé sud-Gour
Mirlitons fermant les trous dans les résonateurs en calebasses des xylophones	Calebasse, cocon d'araignée	Vibration d'une colonne d'air	Mandé nord-Gour

Tableau 2 : Noms vernaculaires de quelques membranophones

Type	Nom vernaculaire/groupe ethnique/aire ethnoculturelle
Tambours à une peau lacée	Baa (Dan, Toura/Mandé sud), Djembé (Malinké, Dioula, Bambara/Mandé nord), Djémé (Koulango, Nafana, Dégha/Gour, Gouro/Mandé sud), Klima (Guéré/Krou), Bodo (Wobé/Krou), Nadja kotoko/Odo (Abidji/Akan), Badra (Bété/Krou), Doudou/Bèdrè/Gla gbolo/ Kpléi (Niaboua/Krou), Pitini/ Korowéribètédjégouba (Dégha/Gour)
Tambours à deux peaux lacées	Banwou (Agni-Morofwè/Akan), Dounou/ Djéli dounou/ Doundoun/ Doundounba / Doudou/ Yagba (Malinké, Dioula, Bambara/Mandé nord), Dounouba (Mona/Mandé sud), Ganganga (Lorhon/Gour), Yagba/Fe/Bidebaa/Gbigbi (Dan/Mandé sud), Poutou (Djimini/Gour), Dou/Doulou (Toura/Mandé sud), Gangangô/Kpoukpouhikpouye/ Tégué/Ganganiyo/Yagba (Koulango), Pinnguébidèguè (Nafana/Gour), Benntéré sui (Dégha/Gour), Bambam/Bambam bo (Lobi/Gour), Gangan (Birifor/Gour), Gbofépègué/Fanibigué/Toudogo/Tyò pinyè/Tyò pinigéle/Poni binyè (Sénoufo/Gour), Djomanhan (Tagbana/Gour), Baon kéké/Banwoun (Ahizi/Akan), Gbougbou (Gouro/Mandé sud), Kui-ton (Oubi/Krou), Dii (Guéré/Krou)
Tambours sur fût métallique	Pitine (Siti/Gour), Palogogangangô/Bingo (Koulango/Gour), Binngué (Nafana/Gour), Sui kpla (Dégha/Gour)
Tambours sabliers	Tama/Taman/Logan (Dioula, Malinké /Mandé nord), Tanman/Tama (Toura/Mandé sud), Longa/Donga (Baoulé/Akan), Dono/Donga (Agni-Morofwè/Akan), Dono (Agni-N'dénéan, Éhotilé d'Adiaké/Akan), Ta (Dan/Mandé sud), Popo/Poo (Gouro/Mandé sud) Taama/Mona (Guéré/Krou), Mouna (Wobé/Krou), Logan (Koulango, Nafana/Gour), Longan/Logan (Dégha/Gour), Donga (Tchaman/Akan), Dono/Logan (Abron/Akan), Tama/ Taman/Tamaguélé/ Tamougué (Sénoufo/Gour), Dondo (Agni-Bini, M'batto/Akan), Gnatizoplé (Dida/Krou), Tonohou (Ouan/Mandé sud), Tonga (Adjoukrou/Akan), Dodo/Tondo (Attie/Akan), Dinga (Ahizi/Akan), Doudou (Bakwé/Krou), Dônkâ/N'taman (Bambara/Mandé nord), Lonnga (Siti/Gour)
Tambours sur poterie	Dossi ti (Agni-Morofwè/Akan), Pon/Poni bègèlè (Sénoufo/Gour), Damignowalégo/Damignofidjo/Naya damignowalégo/ Naya damignofidjo/ Damédjo (Koulango/Gour), Daga (Malinké/Mandé nord), Pankporo (Siti/Gour), Naya/Kpan-nan sui/Vi sui (Dégha/Gour), Djapin'guélé (Djimini/Gour)
Tambours suralebasse	Gboro/Gbolo (Lobi, Birifor/Gour), Gobingo/Goko (Abron/Akan, Koulango/Gour), Napinguè (Sénoufo/Gour), Gbolo/ Tchabinngué/Kèrèguè binngué/ Gbolo binngué/Piniri (Nafana, Gour), Benntéré (Dégha/Gour), Benndéré (Siti/Gour), Towahini (Agni-Bona, Agni-Diabè/Akan), Bèndini (Agni-N'dénéan/Akan), Towahéné (Agni-Bini/Akan), Bara (Malinké, Dioula, Bambara/Mandé nord), Gobinngou/ Gobinngué (Lorhon/Gour),
Tambours sur cadre	Benntéré sui yé/Besse/Tabalé/Titine (Dégha/Gour), Banwn/Dandoum/Sadrôm/ Bangnonman/Kindèma (Tchaman/Akan), Boutou (Malinké/Mandé nord), Banwn/ Kèdèba/Kokoboukôdjè, Adahoua/ Premier marc (Agni-Bona/Akan), Banwn/ Akèdèba/Tamalé, Titine/ Pambi (Agni-N'dénéan/Akan), Banwn/Tamalé/ Toumba/ Éringo (Abidji/Akan), Banwn/Sadrôm/Tchitchign/Kékégén (Éhotilé d'Adiaké/Akan), Drôm (Agni-Morofwè/Akan), Tindi/Sadrôm/Adjidou/Kloch (Ahizi/Akan), Bagnin (Alladian/Akan)
Mirlitons	Baègbo (Dan/Mandé sud), Laka (Baoulé/Akan), Diblakpa (Niaboua/Krou), Fanriga/ Ko magála/Balou (Sénoufo/Gour), Bambalou (Lobi/Gour)
Tambours à friction	Klouklopyo (Djimini/Gour)
Timbales	Bara (Malinké, Dioula, Bambara/Mandé nord), Sènè-barani (Bambara/Mandé nord), Kokpin/Kpokon/Kponu/Kposung (Sénoufo/Gour)

ANNEXE III : TABLEAUX SYNOPTIQUES DES CORDOPHONES ET DES NOMS VERNACULAIRES

Tableau 1 : Tableau synoptique des cordophones

Type	Matériaux	Procédé de mise en vibration	Aire ethnoculturelle
Luths	Bois,alebasse,peau, fils synthétiques	Cordes pincées	Mandé
Harpes	Bois,alebasse,peau, fils synthétiques	Cordes pincées	Mandé nord-Gour
Harpes-luths	Bois,alebasse,peau-fils synthétiques	Cordes pincées	Akan-Mandé-nord- Mandé sud- Gour
Arcs-en-bouche	Bois, liane	Cordes frappées	Akan-Krou-Mandé sud
Arcs musicaux polycordes	Calebasse, bois, liane	Cordes pincées	Akan-Krou
Guitares artisanales	Bois, fils métalliques	Cordes pincées	Akan-Gour-Krou-Mandé sud
Pluriarcs	Calebasse, bambou-fils métalliques	Cordes pincées	Mandé nord

Tableau 2 : Noms vernaculaires des cordophones

Type	Nom vernaculaire/groupe ethnique/aire ethnoculturelle
Luths	Koni/Djéli koni/Djouroukélé/Dozokoni (Malinké/Mandé nord), Djouroukéléni/ Kiriné (Bambara/Mandé nord), Koni (Mona/Mandé sud)
Harpes	Bolon/Blonghoho/Korokaariye/Bolon-bogo (Sénoufo/Gour), Bolon (Malinké, Dioula/ Mandé nord), Sim'bi (Malinké, Bambara (Mandé nord))
Harpes-luths	Koni/Dozokoni (Dioula, Malinké/Mandé nord), Dozo ngôni/ Kamélé ngôni (Bambara/ Mandé nord), Dozokwè (Mahou/Mandé nord), Aloko (Baoulé/Akan), Duu/Do (Guéré/ Krou), Ko/Du (Dan, Mandé sud), Ko (Toura/Mandé sud), Kori (Sénoufo/Gour),
Arcs-en-bouche	Djôpou (Dida/Krou), Dôdô (Bété, Niaboua/Krou, Gban/Mandé sud), Gôdié/Gôlié/ Kôlié (Baoulé/Akan), Kpandan gnaman (Éhotilé d'Adiaké/Akan), Dangbra (Abidji/Akan), Kankarman (Lobi/Gour), Abè (Tchaman/Akan), Djandjoula (Déggha/Gour), Plou (Wobé/ Krou), Ziplo (Guéré/Krou), Tonlo (Bakwé/Krou), Dodo (Niédéboua, Kouya/ Krou), Ga/ Zlo/Zido/Zio (Dan/Mandé sud), Gala (Toura/Mandé sud), Kônô (Gouro/Mandé sud)
Arcs musicaux polycordes	Djourou (Baoulé, Agni-Morofwè/Akan, Déggha/Gour), Do (Guéré/Krou), Kolondjo (Lobi/ Gour)
Guitares artisanales	Sango (Agni/Akan, Koulango/Gour), Kaami (Bakwé/Krou), Peté (Kouya/Krou), Sangô/ Kpanniglo (Baoulé/Akan), Toubaboukoni (Malinké/Mandé nord), Dôdô (Niaboua/Krou), Goli/Djita (N'gain/Mandé sud)
Pluriarcs	Dan/Dankoni (Malinké, Dioula, Bambara/Mandé nord), Gloneko (Dan/Mandé sud)

ANNEXE IV : TABLEAUX SYNOPTIQUES DES AÉROPHONES ET DES NOMS VERNACULAIRES

Tableau 1 : Tableau synoptique des aérophones

Catégorie	Matériaux	Procédé de mise en vibration	Aire ethnoculturelle
Trompes traversières en ivoire	Ivoire	Vibration d'une colonne d'air	Akan-Krou-Mandé-Gour
Trompes traversières en cornes d'animaux	Cornes d'animaux (buffle, cob de Buffon, gazelle, biche, bœuf...)	Vibration d'une colonne d'air	Akan-Krou-Mandé-Gour
Trompes traversières en bois	Bois	Vibration d'une colonne d'air	Akan-Mandé nord-Gour
Trompes anthropomorphes en bois	Bois, cocon d'araignée	Vibration d'une colonne d'air	Gour
Trompes traversières en fer	Métal	Vibration d'une colonne d'air	Gour
Flûtes traversières	Bois, os, ivoire, polyéthylène, peau	Vibration d'une colonne d'air	Akan-Mandé-Gour-Krou
Flûtes droites	Bois, bambou	Vibration d'une colonne d'air	Akan
Sifflets	Bois, bambou, pierre-corne d'animal	Vibration d'une colonne d'air	Mandé sud-Gour-Krou
Rhombes	Bois, bambou-métal	Vibration de l'air ambiant	Akan-Mandé sud
Ocarinas	Coques de fruit	Vibration d'une colonne d'air	Akan-Krou-Mandé sud
Flûtes de Pan	Végétaux (roseaux)	Vibration d'une colonne d'air	Mandé sud-Krou

Tableau 2 : Noms vernaculaires des aérophones locaux

Type	Nom vernaculaire/groupe ethnique/aire ethnoculturelle
Trompes traversières en ivoire	Tlou/Trou (Dan/Mandé sud), Ahê/Ahuëgn (Agni-N'dénéan/Akan), Ahê (Éhotilé d'Adiaké/Akan), Ayô (Agni-Morofwè/Akan), N'gofè (Abbey/Akan), Awè (Baoulé/Akan), Djonsin/Djonnô sin/Djonnor n'consin/Bènglè/Amègrè (Tchaman/Akan), Onsin (M'batto/Akan), Béhi (Yaouré/Mandé sud), Loglè (Dida/Krou), Gahoun (Guéré/Krou), N'gofé (Attié/Akan), Bello (Ouan/Mandé sud), Aben (Abbron/Akan), Dèglè (Bakwé/Krou), Benglè (Abouré/Akan), Sou'ou/Sologanama'a (Sénoufo/Gour), Ahouéi (Agni-Bini/Akan), Kohui (Koulango/Gour), Krokro (Abidji/Akan), Samabourou (Malinké/Mandé nord), Zòèman (Gban/Mandé sud), Béri (Gouro/Mandé sud), Bègn (N'gain/Mandé sud)
Trompes traversières en cornes d'animaux	Gbazougou (Agni-Bona/Akan), Bourou/Boudou (Malinké, Dioula/Mandé nord), Bou (Mahou/Mandé nord), Tlou/Trou (Dan/Mandé sud), Ahê/Ahuëgn (Agni-N'dénéan/Akan), Ahê (Éhotilé d'Adiaké/Akan), Ayô (Agni-Morofwè/Akan), Awè/ Goli awè/Mmè/Mè (Baoulé/Akan), Gobè/Léglé/Bolou (Gouro/Mandé sud), Ounougou/ Ounougô/ Toulogbegou (Koulango/Gour), Djégoué/ Lègrè (Bété/Krou), Vouhò/ Gahoun (Guéré/Krou), Kwei/Kweign/Kouéhi (Wobé/Krou), Bi (Gban/Mandé sud), Bónongon/Bonnongon (Nafana/Gour), Béli/Gnigra (Dégha/Gour), Afémé/Afémé n'consin/Amègrè/N'douamé sin/N'douamé n'consin (Tchaman/Akan), Krokro/ Awronou (Abidji/Akan), N'guéssé/ Pouho (M'batto/Akan), Béhi (Yaouré/Mandé sud), Djègouè (Dida/Krou), N'gossé (Attié/Akan), Boli (Ouan/Mandé sud), Nagouyanran (Sénoufo, Tagbana/Gour) Aben (Abbron/Akan), Tounou (Toura/Mandé sud), Gbingrè (Adjoukrou/Akan), Founa (Ahizi/Akan), Gban (Djimini/Gour), Guingbo/Guègbo (Niaboua, Kouzié/Krou), Ma'a (Sénoufo/Gour), Ahouéi (Agni-Bini/Akan), Bélégué/Biéne (Lorhon/Gour), Gôlé (Siti/Gour), Goumon (Kroumen/Krou)
Trompes traversières en bois	Gbofé (Sénoufo, Tagbana, Djimini/Gour, Malinké/Mandé nord), Inconsin/N'consin/Aya n'consin/Doumou (Tchaman/Akan), Tlou/Trou (Dan/Mandé sud), Vouhò (Guéré/Krou), Kpanii (Bakwé/Krou), Mvou (Attié/Akan)
Trompes anthropomorphes en bois	Touma'a/Nouma'a/Noumaga (Sénoufo/Gour)
Trompes traversières en fer	Gbofé/Fodyoma'a (Sénoufo/Gour)
Flûtes traversières	Gbèliô/Loglè (Dida/Krou), Gboone/Bone/Gbo (Dan/Mandé sud), Bounè (Toura/Mandé sud), Pakwoe/Doglè (Guéré/Krou), Beu (Wobé/Krou), Mana/ Gonweeli, (Sénoufo/Gour), Caléhébi (Birifor/Gour), Anouman/ Blô/Kété (Baoulé/Akan), Flé/Filé (Malinké, Dioula/Mandé nord), Bikouré (Gban/Mandé sud), Gbofroum/Foutou/Aféfé (Nafana/Gour), Akété (Abidji/Akan), Koto (Bakwé/Krou), Fli/Béli/Voro/Vila/V'la (Gouro/Mandé sud), Vèrou (Yaouré/Mandé sud), Gofein (Ouan/Mandé sud), Djolo (Lobi/Gour), Aben (Abbron/Akan), Padoué (Kroumen/Krou), Kété (Alladian, Éga/Akan), Goin (Niédéboua/Krou), Bala (N'gain/Mandé sud), Féla (Agni-Bini/Akan), Bafigué/ Féélimbigué/Filemmdigué (Lorhon/Gour), Mlè (Mona/Mandé sud)
Flûtes droites	Dyè (Baoulé/Akan)
Sifflets	Gblo, (Baoulé/Akan), Sone (Dan/Mandé sud), Gbèlèô (Dida/Krou), Oufé/Vra/Vla (Bété/Krou), Bi/Oupé/Gbotin (Gban/Mandé sud), Béli/Béhi/Vèrou/Voro/Vènè (Gouro/Mandé sud), Vèrou (Yaouré/Mandé sud), Toulièguè (Koulango/Gour), Toubélé/Katouguélé/Tumpine (Sénoufo/Gour), Bile (Lobi/Gour), Loué (Guéré/Krou), Sèlè (Toura/Mandé sud), Gbenie (Bakwé/Krou), Pékou/Tron (Niaboua/Krou), Vla (Kouzié/Krou), Goin (Niédéboua/Krou), Fiénu (Godié/Krou)
Rhombes	Vlo/Zintré/Yokoli (Baoulé/Akan), Guéwowa/Guémanoe (Dan/Mandé sud), Vroum vroum (Gban/Mandé sud), Vro (Gouro/Mandé sud), Gooné (Toura/ Mandé sud)
Ocarinas	Sokobou (Bété/Krou), N'gofé (Agni-Sanwi/Akan), Kpoklé (Gban/Mandé sud), Koukoubeu (Dida/Krou), Pèèn (Gouro/Mandé sud), Gbakôbéi/Gbakôfou/ Képé (Niaboua/Krou)
Flûtes de Pan	Founou/Pounou (Gban/Mandé sud), Pédou (Bété/Krou)

Tableau 3 : Noms vernaculaires de quelques aérophones non locaux

Type	Nom vernaculaire/groupe ethnique/aire ethnoculturelle
Trompettes de fanfare	Kônôti (Agni/Akan), Konèti (Baoulé/Akan), Plakata (M'batto/Akan), Béli/sààn (Gouro/Mandé sud), Béhi (Yaouré/Mandé sud), Kouï vouhò (Guéré/Krou), Mou (Attié/Akan), Êbrima (Avikam/Akan), Mangata aben (Abbron/Akan), Êbin (Alladian/Akan), Loglè (Dida/Krou) ;
Cuivres	Kôkrô (Adjoukrou/Akan)
Accordéons	Bala dê (Malinké, Mandé nord), Bègn (N'gain/Mandé sud), Sanmo (Koulango/Gour)
Harmonicas	Bèhè (Gban/Mandé sud), N'gofè (Abbey), Gobé (Gouro/Mandé sud), Fianokpa (Bakwé/Krou), Sango (Dida/Krou, N'gain/Mandé sud), Mmè/mè (Baoulé/Akan)

COLLECTION, CONSERVATION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET ARCHIVES SONORES EXPÉRIENCE DE L'INSTITUT DES MUSÉES NATIONAUX DU CONGO (IMNC)

Victorine Mayemba Buyuku¹

INTRODUCTION

Créé le 11 mars 1970, l'Institut des Musées nationaux du Congo (IMNC) a pour principale mission la conservation et la préservation des témoignages du patrimoine culturel matériel et immatériel en voie de mutation ou de disparition.

Depuis sa création, l'Institut des Musées nationaux du Congo a accordé une importance capitale à la préservation et à la conservation des instruments de musique ainsi qu'aux enregistrements sonores de musique traditionnelle. L'Institut des Musées nationaux du Congo comporte en son sein sept sections, à savoir : Art moderne, Sites et Monuments, Archéologie, Éducation, Histoire, Musicologie et Traditions orales et, enfin, Art traditionnel.

La section de Musicologie et Traditions orales recollecte, dépouille et étudie, d'une part, les œuvres musicales ainsi que les instruments de musiques traditionnelle et moderne, et, d'autre part, les œuvres littéraires orales. Une partie des résultats des chercheurs sur le terrain a été publiée dans l'« Anthologie de la musique congolaise (RDC)² » par le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) de Tervuren (Belgique) et l'Institut des Musées nationaux du Congo.

C'est dans ce contexte que ce dernier a organisé depuis 1972 à travers le territoire national l'inventaire des instruments de musique traditionnelle et des chants de quelques ethnies. Ces instruments de musique issus des différents groupes sont répartis en fonction de leur rôle et de la place qu'ils occupent dans la société.

Au-delà de leur simple apparence, les instruments de musique constituent un support indispensable qui accompagne la danse en Afrique. Comme on le sait, l'Africain recourt à la musique en presque toute circonstance pour exprimer sa joie ou sa douleur, pour s'adresser aux dieux et aux ancêtres, pour bercer son enfant, pour assembler ses bêtes, pour communiquer avec son semblable, sa communauté, voire pour stimuler l'effort physique.

Cet inventaire, qui reste partiel, n'a pas permis d'avoir des informations suffisantes sur un grand nombre d'ethnies du Congo. En outre, suite à la dégradation de certains matériels de conservation audiovisuels, l'IMNC a énormément perdu de ses riches collections ethnomusicologiques. Et cela, malgré l'apport du Musée royal de l'Afrique centrale dans le transcodage des enregistrements sonores, que nous avons nous-même réalisé.

Depuis 1982, on assiste à l'absence quasi totale de récolte sur le terrain, et cette absence ne permet plus d'entrer en contact avec les détenteurs de la tradition afin d'enrichir les collections. Cette situation est due à l'absence d'une politique de recherche adéquate et au manque de financement. Il est donc nécessaire de créer un nouveau partenariat avec des organismes poursuivant les mêmes objectifs que l'IMNC afin d'étudier, valoriser et préserver le patrimoine culturel immatériel du Congo. Plusieurs formations peuvent être envisagées pour les jeunes chercheurs en musicologie afin de redynamiser cette section.

I. CONSTITUTION DE LA COLLECTION D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE À L'IMNC

1. Origine de la collecte des instruments de musique

La politique de collecte pour la constitution des collections, qui s'est faite à partir de 1971, a réussi grâce aux achats, aux fouilles archéologiques et aux dons.

Les achats se faisaient à deux niveaux : premièrement, ceux effectués par l'équipe des chercheurs qui travaillaient sur le terrain. Cette équipe avait aussi la mission d'informer la population du bien-fondé de l'opération. Cette procédure présente

¹ mayembavictorine@yahoo.fr

² Cette collection de CD de musique congolaise a été publiée en coédition par Fonti Musicali et le MRAC ; 12 volumes sont parus. Cf. <http://www.africamuseum.be/research/publications/rmca/music>

des avantages liés à l'authenticité de l'objet appartenant à des communautés qui en connaissent l'usage ou la fonction.

Deuxièmement, des achats étaient effectués auprès des collectionneurs privés dans la ville de Kinshasa. Ces derniers se présentaient auprès de l'Institut pour vendre des objets de la culture matérielle. Cette seconde procédure peut présenter des informations insuffisantes sur l'usage des objets, surtout s'ils avaient été vendus aux collectionneurs par des personnes sans scrupule.

Concernant la collecte sur le terrain, l'IMNC ne s'est pas arrêté aux seuls objets de la culture matérielle, mais a aussi procédé aux enregistrements sonores de la musique traditionnelle.

2. Répartition des instruments de musique selon leur fonction

À l'Institut des Musées nationaux du Congo, la section de musicologie compte 3500 instruments de musique traditionnelle.

On y trouve les instruments qu'on joue pour la guérison, l'invocation des esprits, la magie, la circoncision, les rites, le déplacement du chef du village, la cour royale, la divination, l'élevage, la transe, la négociation, la chasse, la transmission de messages, l'appel, l'invocation de la pluie, la naissance, etc.

Prenons par exemple le grand tambour à fentes qui se trouve à l'IMNC. Ce tambour avait pour rôle, à l'époque précoloniale et même coloniale, de transmettre les messages d'un village à l'autre. Lorsque les colons belges venaient chercher les hommes pour des travaux forcés, on jouait de ce tambour afin de les avertir de prendre la fuite. Chaque situation avait sa propre mélodie. En outre, dans la province du Bas-Congo, on trouve un orchestre de *masikulu*, composé d'hommes, et qui est joué pour le palabre et pour la sortie de *kikumbi* chez les Yombe.

Avec le christianisme, les instruments ont perdu petit à petit leurs fonctions. Par exemple, à l'époque, lorsqu'une personne avait de l'épilepsie, on l'amène chez les Mandona pour la guérison. Désormais, on l'amène à l'église chez un serviteur de Dieu.

3. Répartition géographique des instruments de musique

À sa création, la section de Musicologie et Traditions orales était dirigée par Benoît Quersin ; grâce à lui, elle a connu une grande évolution.

Voici les chiffres et répartitions quant aux quatre types d'instruments africains :

Pour les idiophones :

- 50 tambours à fentes ;
- 352 *sanza* (Likembe) ;
- 441 hochets ;
- 116 sonnailles ;
- 120 racles ;
- 192 cloches ;
- 125 xylophones (Madimba).

Pour les membranophones :

740 tambours à peau et à friction (Tetela, Tshokwe, Kongo).

Pour les aérophones :

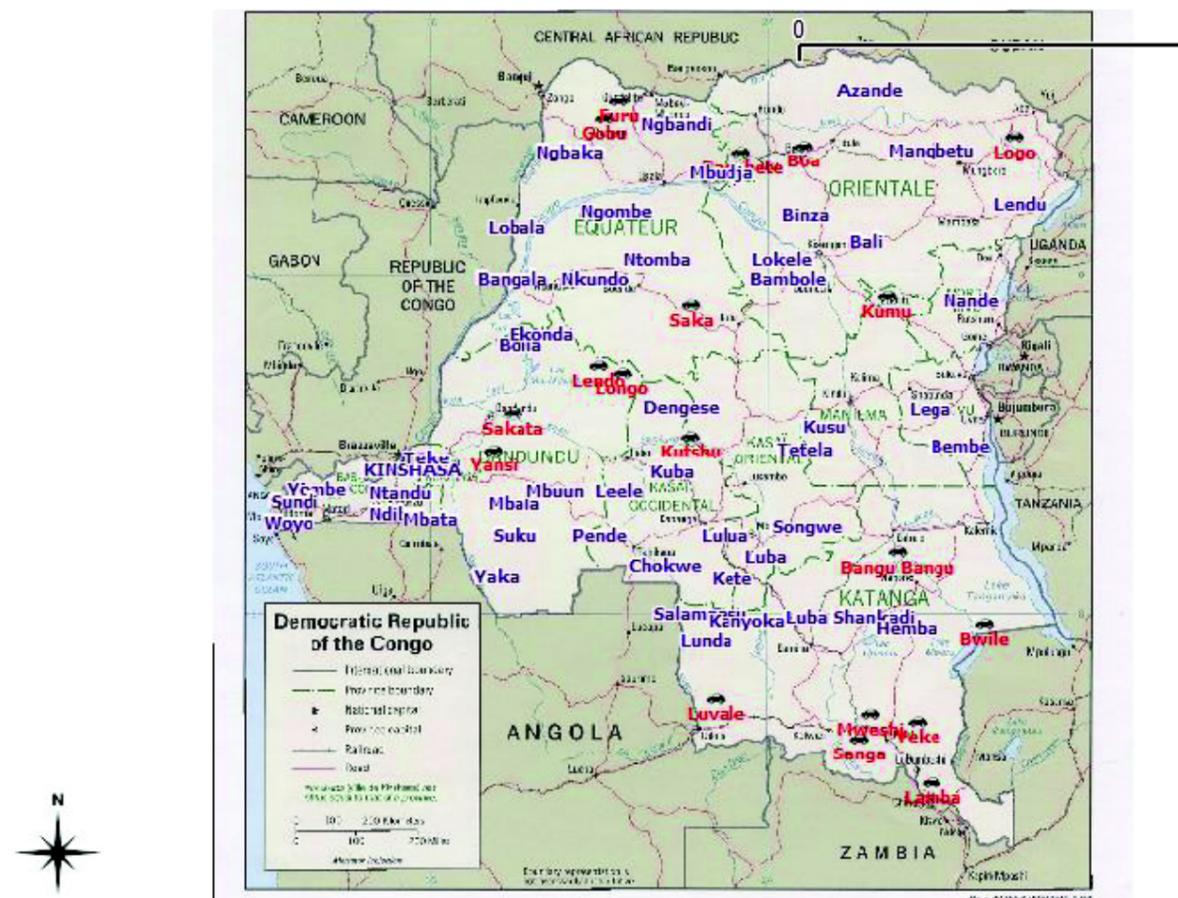
- 244 trompes (Mpungi) ;
- 165 flûtes traditionnelles ;
- 418 sifflets.

Pour les cordophones :

- 243 pluriacs ;
- 119 luths ;
- 175 arcs musicaux.

La section de Musicologie a effectué plusieurs missions à travers la RDC.

Dans la province de l'Équateur, une mission eut lieu du 3 février au 24 avril 1972. L'étude était concentrée sur les Ekonda et des enquêtes furent menées chez leurs voisins Bolia et Ntomba.



Carte ethnique de quelques provinces exploitées. Il s'agit d'une carte de la répartition géographique des collectes d'instruments et enregistrements. En violet, les ethnies exploitées ; en rouge, les ethnies non exploitées.

Dans la province du Katanga, la mission musicologique se déroula du 9 juin au 27 septembre 1972. Elle avait pour but d'enregistrer la musique Luba Shankadi en vue de permettre l'édition par l'IMNC des disques consacrés à ce groupe social.

II. PROBLÈME DE GESTION ET DE CONSERVATION À L'IMNC

1. Gestion

En 1997, avec le changement de régime, le président Kabila « père » succédant au président Mobutu après l'arrivée de l'AFDL (Alliance des forces de libération du Congo), nous avons subi toute une série de vols à l'Institut des Musées nationaux du Congo.

Ne connaissant pas l'importance et la signification des musées dans un pays, les militaires de l'AFDL les comparaient à un endroit réservé pour les fétiches du président Mobutu.

Malgré le changement de régime en RDC, la culture n'a pas une place importante par rapport aux autres pays, et, de ce fait, l'IMNC ne bénéficie pas de la subvention de l'État congolais. Des ambassades de certains pays viennent de façon sporadique à la rescousse de l'Institut.

Par manque de partenaires, en 2007, l'IMNC signa un contrat avec une société d'archivage en Belgique, Memnon Archiving, où nous avons transporté les bandes magnétiques et les bandes U=MATIC pour leur digitalisation. La déception du travail fut grande, surtout en ce qui concerne les bandes vidéo qui ne sont pas rentrées à l'IMNC. On ignore la cause de cet



Fig. 1-2. Musée national de Boma, dans la province du Bas-Congo. (© IMNC.)

échec jusqu'à présent. En 2009, l'IMNC relança la coopération avec le Musée royal de l'Afrique centrale, concernant le transcodage des bandes magnétiques vers un support numérique (CD), travail que j'ai commencé en 2003 et continue actuellement en collaboration avec Maurice Vranken, technicien au studio du MRAC. Toujours grâce à cette coopération, l'IMNC vient d'acquiescer une salle d'exposition, petite mais joliment aménagée avec l'aide de l'ambassade du Royaume-Uni et le Musée royal de l'Afrique centrale.

2. Conservation des instruments de musique à l'IMNC

Les instruments de musique sont placés dans l'un des cinq entrepôts métalliques de l'IMNC. Ces entrepôts n'ont pas été prévus pour la conservation. Au départ, ils étaient réservés au service vétérinaire de la présidence de la République. Les conditions climatiques et l'état de conservation laissent à désirer. Nous avons introduit plusieurs demandes d'assistance financière auprès d'organismes nationaux et internationaux pour permettre le prolongement de la vie de nos collections, mais nous n'avons pas eu gain de cause.

Dans la réserve où l'on abrite les instruments de musique et les enregistrements sonores, l'ambassade des États-Unis a coulé des dalles en béton armé, et, de cette façon, nous pourrions avoir recours au thermo-hygrographe qui permettra de contrôler les conditions de température et d'humidité. Mais, jusqu'à présent, on n'a jamais installé cet appareil.

Malgré tout ce qui précède, le meilleur élément de conservation reste l'homme. C'est pourquoi le responsable de chaque réserve (entrepôt) à l'IMNC a le devoir de contrôler quotidiennement l'état physique des objets, c'est-à-dire de contrôler les attaques des parasites et des rongeurs, les dégâts dus à l'humidité ou à la chaleur. Voilà les quelques mesures de conservation préventives prises pour faire face aux intempéries.

Nous ne pouvons pas terminer ce point sans parler du nombre d'enregistrements sonores qu'on retrouve à l'IMNC et des travaux de transcodage que nous sommes en train d'effectuer au Musée royal de l'Afrique centrale. La section de Musicologie et Traditions orales dispose d'environ 1 033 airs de musique traditionnelle des différentes ethnies de la RDC. Ces enregistrements sont logés sur des bandes magnétiques. Suite à la mauvaise conservation nous avons amené, en 2003, 491 bandes magnétiques pour les transcoder sur support numérique grâce au partenariat entre l'IMNC et le MRAC. Vu le nombre important de bandes magnétiques, nous ne pouvons pas les amener toutes. La section d'ethnomusicologie de Tervuren et celle de l'IMNC s'arrangent pour ce travail de sauvetage des bandes.

3. Option de recherche à l'IMNC

Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'IMNC ne bénéficie pas de subvention de l'État congolais en vue d'organiser des missions de terrain.

Depuis le départ des anciens dirigeants belges, en 1982, la récolte sur le terrain ne se fait plus. Vu le nombre de vols que l'IMNC a connus, et l'absence de récolte sur le terrain qui ne permet plus de revoir les détenteurs de la tradition, cette institution ne peut plus ni maintenir ni enrichir ses collections. Comment y parvenir ? Un cri d'alarme est lancé au Comité international des musées et



Fig. 3. Musée national de Mbandaka, dans la province de l'Équateur. (© IMNC.)

des collections d'instruments de musique (CIMCIM) afin d'aider l'IMNC à la récolte de cette richesse patrimoniale en voie de disparition. Pour le moment, tant bien que mal, les agents de l'IMNC continuent de protéger les œuvres.

Avant de conclure, il faut noter que le ministre de la Culture et des Arts a signé, en date du 7 avril 2011, une décision pour la réouverture ou l'ouverture de trois musées provinciaux : le Musée national de Mbandaka, dans la province de l'Équateur, dirigé par M. Boïlo (Fig. 3) ; le Musée national de Boma, dans la province du Bas-Congo, dirigé par M. Matingu (Fig. 1-2) ; et le Musée national de Kikwit, dans la province de Bandundu, dirigé par M. Kasongo. Les trois nouveaux directeurs cherchent à créer des liens de coopération avec le CIMCIM pour le développement de ces nouvelles institutions.

CONCLUSION

Malgré les mauvaises conditions de conservation, l'IMNC possède encore une collection importante, sinon très importante, d'instruments de musique, d'enregistrements sonores, de données et d'informations non exploitées scientifiquement et non mises en valeur pour le public.

Deux défis se présentent donc : la mise en valeur muséologique des collections, aussi bien comme matériel d'études scientifiques que comme pièces d'exposition pour le public, et un rôle accru de la recherche et de la collecte de nouvelles données.

Bien que le site du mont Ngaliema présente un grand attrait naturel, son appartenance à un domaine militaire est à l'origine de la méfiance du public congolais et d'inconvénients pour le public touristique potentiel. La présence de militaires quémandant des pourboires à la grille est de nature à rebuter le plus persévérant des touristes. Les objets sont entreposés dans des hangars et ne sont pas accessibles au public.

Voici quelques recommandations et espoirs pour l'avenir :

- assurer une conservation correcte des collections ;
- construire un vrai musée accessible au public ;
- reprendre la collecte des données sur le terrain avec les moyens modernes ;
- permettre la formation de cadres scientifiques et techniques ;
- construire un nouveau partenariat avec le Comité international des musées et des collections d'instruments de musique.

THE GROWTH OF AN 'EXOTIC' COLLECTION. AFRICAN INSTRUMENTS IN THE MUSICAL INSTRUMENTS MUSEUM, BRUSSELS (1877-1913)

Saskia Willaert¹



Fig. 1. © mim.

Victor Mahillon, the first curator of the Brussels Musical Instruments Museum, never visited Africa. He was not an ethnographer or anthropologist. He was neither a musicologist, nor an art historian. But his views on African musical instruments proved to be fresh, accurate and open-minded, with a vision on their value as museum objects which was in advance of its time (Fig. 1).²

Mahillon had his own factory of wind instruments in Brussels and in 1876 – at the age of 35 and driven by a deep interest in the acoustics of musical instruments – applied for the job of curator at the newly founded Musée instrumental du Conservatoire royal de musique in Brussels. At its opening a year later the museum comprised two collections. The Tagore collection consisted of 98 Indian instruments, donated by King Leopold II, who had received them from Rajah Souhindro Tagore (1840-1914), ‘president of the Music School in Calcutta and distinguished musicologist’.³ The collection of François-Joseph Fétis (1784-1871), first director of the Brussels Music Conservatory, counted 82 instruments, exactly half of which were extra-European⁴. Mahillon was therefore the curator of a collection of which 80% came from outside Europe.⁵

¹ Musical Instruments Museum, Brussels. s.willaert@mim.be

² The term ‘African instruments’ refers to those coming from sub-saharan Africa. Instruments from North Africa were considered Arab and as such do not fall within the scope of this article. I would like to thank Simon Egan and Wim Bosmans for their useful remarks in the revision of the English text.

³ See Mahillon, V.C., *Catalogue descriptif & analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, 5 vols., Ghent-Brussels, 1880-1922, i, 1880, p. ix (‘en novembre 1876 le rajah Sourindro Mohun Tagore, président de l’École de musique de Calcutta et musicologue distingué, fit hommage au roi d’une collection comprenant les 98 principaux spécimens des instruments en usage dans l’Inde anglaise. Le roi dont la haute protection est acquise à tous les arts, convaincu de la grande utilité qu’offrirait pour les études musicales une collection de ce genre, en fit don au Conservatoire’). See also *L’Écho musical*, 23 December 1876, p. [iv] (‘Le roi vient de faire don au musée instrumental de Bruxelles de la collection complète des instruments de musique employés aux Indes. Cette collection, qui avait été offerte au roi par le rajah Sourindro Mohun Tagore, est d’un prix inestimable et n’a pas sa pareille en Europe’). The *Écho musical* was a periodical launched on Mahillon’s initiative. It started being published in 1876 and ran with some interruptions until 1897.

⁴ Excluding the Egyptian *monaulos*, listed in Mahillon, *Catalogue*, i, inv. 131, which was a copy made in Brussels by Eugène Albert. The Fétis collection was bought in February 1872 by the Belgian government from Fétis’ sons, Édouard and Adolphe, for the sum of 152,000 Belgian francs. On 12 June 1872 the collection was transferred to the Brussels Royal Conservatory of Music in the presence of Édouard Fétis. His manuscript list of the instruments, which joined the transfer, is held in the Archive of the Musical Instruments Museum (AMIM), 4R72. The collection comprised 91 items, of which 82 were instruments and 9 accessories. They were temporarily put away in the depot of the conservatory’s library. See Raspé, P., ‘De instrumentenverzameling van François-Joseph Fétis’, in *François-Joseph Fétis en het muziekleven van zijn tijd. 1784-1871*, ed. Herman Liebaers, Brussels, 1972, pp. 206-11; Becquart, P., ‘De bibliotheek van François-Joseph Fétis’, in *id.*, pp. 110-1, and Gétreau, F., *Aux origines du musée de la musique. Les collections instrumentales du conservatoire de Paris. 1793-1993*, Paris, 1996, p. 82.

⁵ The Tagore and Fétis instruments are listed in Mahillon, *Catalogue*, i, *passim*.



Fig. 2. Wambee (pluriarc), Seke, Gabon, before 1871. Collection F.-J. Fétis. (© mim, inv. 154. Photo: Simon Egan.)

One instrument of the museum's initial collection originated from sub-saharan Africa: a *wambee* from Gabon (Fig. 2).⁶ For all his interest in and descriptions of Maghrebian and Oriental instruments in his *Histoire de la musique* (1869), Fétis did not comment on his pluriarc – although in fairness he may have acquired the instrument after 1869, in the two years before his death. However, it is well known that the Belgian music historian did not value highly the music of African people, whom he thought of as brutish and entirely lacking in culture.⁷ In the manuscript listing his father's instruments acquired by the Royal Conservatory, Édouard Fétis labelled the *wambee*: 'Instrument without name of the most primitive people'.⁸ Mahillon turned to Paul Belloni du Chaillu's *Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale* (1863), which contained an illustration of an instrument strikingly resembling Fétis' pluriarc (Fig. 3). The French-American explorer, who travelled through Gabon in 1850 and 1860, called the instrument a 'wombi, a guitar with five strings of the Seke people ... warriors and cheats'.⁹ Notwithstanding the disparaging remarks of his sources, Mahillon in the first volume of his *Catalogue* (1880) describes the pluriarc graciously as 'the favourite instrument of the Seke, living near the Atlantic coast. The sound box is a carved-out piece of wood, to which five bows are attached, each bearing a fibre string fixed to the sound table. Tuning unknown'.¹⁰ For the spelling of the local name Mahillon relied on Carl Engel, his colleague from the South Kensington museum in London, whose *Catalogue* said that 'near the Gaboon river' the pluriarc is called 'wambee'.¹¹

On 4 December 1877 Mahillon bought his first African instrument – albeit presumably by accident – at the auction of Adolphe Sax's collection in Paris after the instrument maker's third bankruptcy. Part of Sax's instruments

6 For online pictures of the instruments of the Musical Instruments Museum, Brussels, see also <http://carmenis.kmkg-mrah.be> ('Collection instruments de musique').

7 For example, see Fétis, F.J., *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, 5 vols., Paris, 1869-76, i, pp. 27-8 ('les physiologistes ont d'ailleurs reconnu que ... les individus [de la race nègre présentent] certains caractères d'animalité qui les rapprochent de la brute ... les nègres ... se montrent inférieurs en intelligence aux deux autres grandes races dont l'histoire de la musique est l'objet principal de ce livre. Condamnés à une perpétuelle enfance sociale, ils sont aujourd'hui dans la situation où ils durent se trouver il y a quelques milliers d'années ... Cette race n'a ni histoire, ni littérature, ni arts qui méritent ce nom').

8 AMIM, 4R72, f. [2v] ('Instruments sans nom des plus primitifs').

9 du Chaillu, P. (1831-1903), *Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale: mœurs et coutumes des habitants*, Paris, 1863, p. 68 ('[The Seke] sont guerriers, perfides, très-adonnés au commerce, et en réalité fripons. Ardents chasseurs, ils ne manquent pas de courage, et font preuve d'habileté dans la vie des bois'). For Paul du Chaillu, the first European to explore the interior of Gabon, see also Fürniss, S., 'The First European Travellers in Central Africa and the Harps they Collected', in *Songs of the River. Harps of Central Africa*, exhibition cat., Philippe Bruguinière, Jan-Lodewijk Grootaers, e.a., Paris, 1999, pp. 50-2.

10 Mahillon, *Catalogue*, i, inv. 154 ('c'est l'instrument favori des Shekianis ... Caisse sonore formée d'une pièce rectangulaire de bois creusée; dans l'un des côtés de la caisse sont ajustées cinq baguettes de bois recourbées vers la table et portant chacune à leur extrémité une corde de liane, laquelle s'attache au bas de la table. Accord inconnu').

11 Engel, C., *A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum*, 2nd ed., London, 1874, pp. 307-8, inv. 135. In February 1880 Mahillon contacted Engel after, he said, he had tried in vain to obtain information on his African instruments from consuls, most of whom did not reply, or wrote that 'savages have no music' and he added: 'you are the only man in Europe to whom I can ask such question'. Mahillon to Engel, cited in Engel, C., 'Some Letters to a Name Sake', *Musical Quarterly* 28/3 (1942): 337-9. Michael Praetorius, in his *Theatrum Instrumentorum* of 1619, reproduced a very similar unnamed instrument in his Planche XXXI, which includes the representation of a Kele harp from Gabon.



Fig. 3. From Paul Belloni du Chaillu (1831-1903), *Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale: mœurs et coutumes des habitants*, Paris, 1863, p. 68.



Fig. 4. Malakat (side-blown horn), Ethiopia, before 1877. Collection Adolphe Sax. (© MIM inv. 143. Photo: Simon Egan.)

came from the famous Villoteau collection. Guillaume-André Villoteau was a French scholar who joined Napoleon's campaign in Egypt at the end of the 18th century and who built up an illustrious collection of instruments from the Orient found among the communities then living in Cairo. He seems to have been the first Western musicologist to have written an extensive study on Arab instruments.¹² In the catalogue accompanying the auction of Sax's instruments, no less than 22 instruments were announced to originate from Villoteau's collection.¹³ Mahillon bought eight of them, including 'an animal horn to which a bamboo neck is attached and which is blown sidewise, [coming from] India' (Fig. 4).¹⁴ He presumably thought it a good idea to enlarge the museum's Indian Tagore collection with a precious Villoteau piece. However, it turned out that the horn he acquired did not come from India and was not collected by Villoteau. Villoteau did write about the instrument in his report on the expedition, calling it, however, an Ethiopian *malakat*, and adding: 'As I have not seen any Ethiopian instrument in person, except for the *kissar* lyre, my report is based only on information from Ethiopian people I have met in Cairo'.¹⁵ At any rate, two years later Mahillon correctly inscribed the *malakat* in his *Catalogue*.¹⁶ By then he had contacted Engel who knew the *malakat* and provided the curator of the new Brussels museum with the right information.¹⁷

At least 14 instruments from Sax's collection, sold at the auction, came from sub-saharan Africa. Mahillon bought none of them. At this stage he did not seem interested in African instruments. He may later have regretted this. The collection included a Congolese five-stringed arched *kundi* harp. *Kundi* habitually have necks ending in beautifully-carved heads and became favourite African art objects in many European museums. Mahillon did buy several fine *kundi* afterwards.¹⁸

Meanwhile, the first private gift of African instruments entered the museum. A.J. Vivier, a Brussels music theorist and composer, offered a Congolese *likembe* (Fig. 5).¹⁹ *Likembes* only appeared in the Congo at the end of the 19th centu-



Fig. 5. Likembe (lamellaphone), RDC, before 1877. Gift A. Vivier. (© MIM inv. 108. Photo: Simon Egan.)

12 See Villoteau, G.-A., *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de sa majesté l'empereur Napoléon le Grand, État moderne*, vol. II, Paris, 1812.

13 See *Catalogue du Musée Instrumental de M. Adolphe Sax. Collection unique d'instruments de musique. De tous temps et de tous pays*, Paris, 1877, pp. 33-6, 39. See also *L'Écho musical*, 5 January 1878, p. [v]. Sax acquired the Villoteau instruments through his friend, François-Edme Jomard (1779-1862), an engineer of Napoleon's Egypt campaign; see 'Notice' in *Catalogue ... Adolphe Sax*, p. [41], De Keyser, I., *De geschiedenis van de Brusselse muziekinstrumentenbouwers Mahillon en de rol van Victor-Charles Mahillon in het ontwikkelen van het historisch en organologisch discours omtrent het muziekinstrument*, unpublished PhD thesis, Ghent, 1996, p. 512, and Gétreau, pp. 228, 233.

14 See *Catalogue ... Adolphe Sax*, p. 39 ('[nr.] 456–Corne emmanchée d'une espèce de bambou, percée latéralement pour le soufflé [Inde]. Collection Villoteau'). Mahillon bought 30 instruments from Sax's collection, 17 of which came from outside Europe.

15 Villoteau, p. 998 ('N'ayant pu voir de tous ces instrumens [éthiopiens] que la lyre que nous avons décrite plus haut sous le nom de *kissar*, ce que nous allons rapporter des autres, nous le tenons seulement des habitans de ces pays que nous avons connus au Kaire ou dans la haute Égypte, et cela se borne au nom et à l'espèce de chacun des instrumens qui y sont en usage').

16 Mahillon, *Catalogue*, i, inv. 143.

17 See Engel, *A Descriptive Catalogue*, p. 153, inv. 687.69.

18 See Mahillon, *Catalogue*, iii, inv. 1929; iv, inv. 2208, 2209, 2210; v, inv. 3253.

19 See also *L'Écho musical*, 22 November 1879, p. [v] and Mahillon, *Catalogue*, iv, p. 150. Vivier later offered a glass clarinet to the museum (Mahillon, *Catalogue*, i,

ry. Their introduction is linked with the period of colonisation.²⁰ The small plucked lamellaphones were played by porters who accompanied expeditions and trade missions from the early 1880s onwards, and by day laborers in search of work at the Congo Railway Company along the Congo River. Mahillon was grateful for this 'ancient instrument' and appealed to the public to donate similar instruments, which, he said, 'do not really have any artistic value, unless they are put in the right conditions of appreciation, as is the case in the Musée du Conservatoire of Brussels'.²¹

A year later, another gift including Sub-Saharan African instruments entered the museum. King Leopold II donated eleven instruments, coming from Mali, Senegambia, Ethiopia, and Guinea, and including one *likembe* from the Congo.²² Some of the instruments, which constituted 'one of the most remarkable collections of African instruments existing in Europe', may have been gifts from explorers such as Georg Schweinfurth and Samuel Baker, who in the summer of 1876 gathered in Brussels to take part in a large-scale conference organised by King Leopold and leading to the foundation of the Association internationale africaine.²³ The AIA officially aimed to scientifically make the Congo and its neighbours known to a wider audience. Later the Congo came into Leopold's personal possession, but the King, 'august founder' of the museum, never again gave any Congolese instruments to the museum.²⁴ He never set foot in the Congo, and he reputedly lacked any interest in music.

During the first three years of his curatorship, Mahillon built up a collection of nearly 600 instruments. A beautiful balance had grown between European instruments and those from outside Europe and the museum was praised in the international press for its diversity.²⁵ The *Musical Times* noted: 'The instruments of the splendid collection emanate from all parts of the world, four continents and 58 different countries having been placed under requisition ... [Mahillon's collection] gives the most complete account we have yet seen of the musical instruments of all epochs and nations'.²⁶ Thirty instruments came from Africa, constituting a collection 'the richness of which is not equalled in Europe'.²⁷ Indeed, Engels's South Kensington collection counted 13 African instruments in 1874 and was less diverse than the Brussels collection. The Paris Musée du Conservatoire of Gustave Chouquet in 1884 had 19 instruments from Africa.²⁸

From the 1880s onwards Mahillon tried to exploit diplomatic connections, hoping that the 'numerous agents abroad' could help the museum 'to achieve a complete collection of instruments from the entire world'.²⁹ In 1882 the Belgian consul

inv. 574) and some piano pegs, conceived by J. Oor and himself (Mahillon, *Catalogue*, iii, inv. 1642). In 1903 his widow donated a sonometer, made by J. Oor, and a Merklin-Schütze harmonium (Mahillon, *Catalogue*, iv, inv. 2256 and 2408). His writings include *De l'accord de l'orgue, du piano et en général des instruments à sons fixes*, Brussels, 1883, and *Traité complet d'harmonie théorique, pratique, vocale et instrumentale*, Brussels, 1890.

20 See Gerhard Kubik, G., *Kalimba, Nsasni, Mbira. Lamellophone in Afrika*, Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde, 68/X, Berlin, 1998, p. 65.

21 See *L'Écho musical*, 8 December 1877, p. [iv] ('C'est une précieuse marque d'intérêt que M. Vivier vient de donner au nouveau musée et un excellent exemple qu'il propose par ce fait aux nombreux possesseurs d'instruments de musique anciens, lesquels instruments, pour la plupart, n'ont réellement de valeur artistique que lorsqu'ils sont placés dans les conditions d'appréciation telles qu'en offre l'organisation du musée du conservatoire de Bruxelles').

22 See Mahillon, *Catalogue*, i, inv. 280, 281, (two rattles from Ethiopia), inv. 302 (*marimba* xylophone, West-Africa), inv. 318, 337 (two tabl drums, Mali), inv. 323 (*ngoma* drum, Guinea), inv. 385 (*ombi* harp, Guinea), inv. 386 (bridge harp, Guinea), inv. 387 (*kasso* bridge harp, Senegambia), inv. 403 (*tanbur* lute, Mali), inv.306 (*likembe*, Congo, now lost).

23 *L'Écho musical*, 7 December 1878, p. [iii] ('Le roi ... a offert au Musée une collection d'instruments africains, l'une des plus remarquables qui soient en Europe'). See also Van Reybrouck, D., *Congo. Een geschiedenis*, Amsterdam, 2010, p. 52.

24 *L'Écho musical*, 30 November 1882, p. 284 ('la richesse [des collections africaines du Musée]... n'a pas son égale en Europe, grâce à la haute protection que continue à lui accorder le roi, son auguste fondateur'). According to Enid Schildkrout, King Leopold II did sponsor expeditions in Congo for major museums in Europe and the United States. However, not a single object from these expeditions arrived at the musical instruments museum; see Schildkrout, 'Gender and Sexuality in Mangbetu Art', in Ruth Bliss Phillips and Christopher Burghard Steiner (eds.), *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial worlds*, Berkeley and Los Angeles, 1999, p. 203.

25 Of the 576 instruments listed in the first volume of the *Catalogue*, 291 came from outside Europe.

26 'Reviews', *Musical Times and Singing Class Circular*, 35 (1894): p. 117. The review discussed in fact the 1893 reprint of the first volume of 1880. *L'Écho musical* of 18 January 1879, p. [iv] reported that 'La partie ethnologique du Musée ... est certainement la plus complète de toutes celles qui existent parmi les collections européennes'.

27 *L'Écho musical*, 30 November 1882, p. 284, cited in footnote 23.

28 See Engel, *A descriptive Catalogue*, 1874, *passim*; Gustave Chouquet, G., *Le musée du Conservatoire national de musique. Catalogue descriptif et raisonné*, Paris, 1884, *passim*.

29 *L'Écho musical*, 22 November 1879, p. [v] ('il est permis d'espérer ... que le Musée du Conservatoire réunira dans un avenir prochain la collection complète des instruments de musique du monde entier. Ce vœu ... ne demande ... que l'imitation, par nos nombreux agents consulaires, de l'exemple offert si généreusement par M. Aug. Herpin et ses amis'. Auguste Herpin was an engineer stationed in Alexandria, who sent about 50 instruments to the museum in 1879-80; see *L'Écho musical*, 22 November 1879, p. [v], 14 February, p. 45, and 22 May 1880, p. 130).



Fig. 6. Doctor Allard. From Ch. De Martrin-Donos, *Les Belges dans l'Afrique centrale. Voyages, aventures et découvertes d'après les documents et journaux des explorateurs. Le Congo et ses affluents*, i, Brussels, 1886, p. 505.



Fig. 7. Congo River by the station Isanghila. From Alphonse-Jules Wauters, *Stanley's Emin Pasha Expedition*, London, 1890, p. vii.



Fig. 8. Wambée (pluriarc), Mai-Ndombe, RDC, before 1895. Gift Charles Merck. (© mim inv. 1925. Photo: Simon Egan).

in Freetown, Louis Bicaise (?-1887), offered a collection of eleven instruments to the museum.³⁰ Unpacking the objects coming from Sierra Leone, Mahillon was truly surprised about their quality and commended their makers' 'extremely developed musical capacities'.³¹ Bicaise, an engineer and 'most probably our only consul of the black race' provided the museum with some typical West African instruments new to the Brussels collection: hourglass drums; griot lutes; slit drums; balafon; a harp zither which Mahillon considered 'one of the most curious species of African organology'; and a fiddle, the first Sub-Saharan African bowed instrument in Mahillon's collection.³² Bicaise brought the instruments in his own luggage to Brussels 'to protect their fragile construction from the dangers of such a long journey'.³³

J.B. Allard (?-1906), Belgian consul in Tenerife, offered six Congolese instruments to Mahillon's collection in 1888.³⁴ Six years before, Doctor Allard had been recruited by Henry Morton Stanley to run two newly built hospitals in Boma and Vivi along the Congo River, some 100 kilometres upstream from the Atlantic Ocean (Fig. 6).³⁵ In July 1885 Allard returned to Europe to move to Tenerife a year later and from where he sent his Congolese instruments to Mahillon.³⁶ They were the first in the museum which were collected in the colony by the donor himself.

Stanley's expeditions gradually uncovered the regions along the Congo River and its tributaries from the end of the 1870s onwards. Many Belgians working for Stanley and later for Leopold's Congo Free State collected instruments as *curiosa* and souvenirs. The more the expeditions advanced and trade posts were established along the rivers, the more instruments arrived in the museum from the inner regions of the Congo. H.M. Jaeger, a Brussels commercial entrepreneur of alimentary products, running several distribution posts in Isanghila and Manianga, further on the Congo River (Fig. 7), donated ten small instruments to Mahillon on his return to Brussels in 1894.³⁷ Charles Merck, son of a French horn professor at the Brussels conservatory, coming back from a four-year stay in the Congo, offered in 1895 a beautiful pluriarc collected at the Leopold Lake, now called Mai-Ndombe Lake

30 Mahillon, *Catalogue*, ii, 1896, inv. 659 (*keiringi* slit drum), inv. 670, 671 (two *bolange* xylophones), inv. 691, 692 (two *tomba* hourglass drums), inv. 756 (*kundyé* fiddle), inv. 757 (*kani* harp cither), inv. 788 (*saron* spike harp), inv. 789, 790, 791 (three *kambre* lutes). See also *L'Écho musical*, 30 November 1882, p. 284-5, and 4 October 1883, p. 238.

31 *L'Écho musical*, 30 November 1882, p. 284 ('grâce aux facultés musicales extrêmement développées des peuplades de cette partie de la côte occidentale de l'Afrique, il n'est pas un des instruments rapportés par notre consul qui ne soit intéressant soit au point de vue de la facture, soit au point de vue du phénomène acoustique qui y est appliqué').

32 Mahillon to the Minister of Foreign Affairs, 18 November 1882 (Archives of the Federal Public Service (AFPS), 'Affaires étrangères' 779: 'fort probablement notre seul consul de race noire'; cited in De Keyser, I., 'Les collectionneurs belges à la fin du XIX^e siècle', *Musique-Images-Instruments* 9 (2007): p.91). *L'Écho musical*, 4 October 1883, p. 238 ('Le Musée a reçu de M. L. Bicaise une harpe [qui] peut être considéré[e] comme l'un des plus curieux spécimens de l'organologie africaine').

33 *L'Écho musical*, 30 November 1882, pp. 284-5 ('il a rapporté] lui-même ces instruments en Europe pour préserver leur construction fragile des dangers inévitables d'un aussi long voyage').

34 Mahillon, *Catalogue*, ii, inv. 793 (drum), inv. 817 (*marimba* xylophone), inv. 818 (*bantuyu* lamellaphone), inv. 826 (*ngoma* drum), inv. 871 (*wambée* pluriarc), inv. 872 (harp zither).

35 See De Martrin-Donos, Ch. *Les Belges dans l'Afrique centrale. Voyages, aventures et découvertes d'après les documents et journaux des explorateurs. Le Congo et ses affluents*, i, Brussels, 1886, pp. 401-2; <http://lib.itg.be/open/HICA/1997hica0089.pdf> [p. 95].

36 See *Moniteur des consulats. Revue diplomatique, scientifique, littéraire. La Revue diplomatique* (1906).

37 Mahillon, *Catalogue*, iii, inv. 1710, 1711, 1712 (three *ngonge* bells), inv. 1713 (bracelet rattle), inv. 1714 (*swanga* rattle), inv. 1763, 1764, 1765, 1766 (four *madiumba* lamellaphones), inv. 1836 (*pitu* whistle). See also *L'Écho musical*, 7 October 1894, p. 238. For Jaeger, see Charles Lemaire, *Au Congo: comment les noirs travaillent*, Brussels, 1895, p. 52-3.



Fig. 9. *Wambee* (pluriarc), RDC, before 1896. Gift Edmond Picard. (© mim inv. 1930. Photo: Simon Egan.)



Fig. 10a. *Luit*, Tanganyika, RDC, before 1903. Gift Émile Wangermée. (© mim inv. 2223. Photo: Simon Egan.)

(Fig. 8).³⁸ The Brussels politician Edmond Picard (1836-1924) travelled along the Congo River to Lake Tumba to visit the construction sites of the new railway in September 1896. He called himself ‘the first Belgian tourist in the Congo’ and gave his musical souvenirs to Mahillon, including a *likembe* which he might have obtained from a railway worker, and a *wambee*, of which the *Écho musical* announced that it was an ‘extremely curious object, in the sense that it is an attempt – quite gross though – to make a piece of art in the form of an animal’ (Fig. 9).³⁹ The first instruments in the collection from the eastern regions of the Congo came from Emile Wangermée (1855-1924), who was to become governor-general of Katanga and in 1910 founded the city of Elisabethville, later Lubumbashi.⁴⁰ In 1903 he was sent to the Great Lakes, to inspect the settlements on the eastern border of the Congo. He collected a lyre from Uganda and an Arab-influenced lute from Lake Tanganyika and offered them to his friend Mahillon (Fig. 10).⁴¹ Between 1907 and 1910 Abel Delhaye helped to construct the 350-kilometre railway from Kindu to Kongolo, through Luba land.⁴² Around 1910 four Luba instruments entered the museum, donated by the engineer.⁴³

A large-scale expedition led by Armand Hutereau was commissioned by the Belgian government for the Congo museum in Tervuren in 1909.⁴⁴ Although Mahillon’s museum was not involved, he succeeded in acquiring 26 instruments collected by Hutereau (Fig. 11, 12).⁴⁵ A member of the Congolese Force publique in the late 1890s, Hutereau took part in campaigns against Arab slave traders in the north-east of the Congo. From local Zande and Mangbetu chiefs he received various instruments. Many instruments of this older, personal collection Hutereau transferred to the museum in 1913 with accompanying notes and photographs (Fig. 13).⁴⁶

By 1913 Mahillon’s museum had become a classical, Europe-oriented museum.⁴⁷ The acquisition of large Belgian collections, such as (part of) the Snoeck collection, made the relative proportion of ethnic instruments shrink. But Mahillon was proud of his ‘exotic’ department. As Ernest Closson, his assistant-curator, later witnessed, ‘Mahillon collected as many exotic instruments as possible. Bit by bit he built up a collection, which through its variety and richness, is without doubt the most remarkable one of its kind’.⁴⁸ Within the corpus of extra-European instru-

38 See also *L’Écho musical*, 15 December 1895, p. 296, and 29 December 1895, p. 309.

39 Picard, *En Congolie*, Brussels, 1896, R/1909, p.i (‘Je suis le premier belge qui alla au Congo en touriste’); *L’Écho musical*, 29 November 1896, p. 286 (‘Pièce extrêmement curieuse en ce sens qu’elle constitue en même temps une tentative, grossière il est vrai, d’art plastique; la forme, en effet, tend à figurer un animal’). Mahillon, *Catalogue*, iii, inv. 1767 and 1930.

40 See Marcossou, I.F., *An African Adventure*, New York, 1921, p. 63.

41 G. Wangermée (son of Émile) to Ernest Closson, 28 February 1928 (AMIM, fund Closson: ‘Mon feu Père a offert jadis quelques instruments de musique à son ami Victor Mahillon’). For the instruments see Mahillon, *Catalogue*, iv, inv. 2215 and 2223.

42 See Marcus, W., *Inventaire des archives de Gustave Verwoet, 1873-1953*, Tervuren, 1967, p. 18.

43 Mahillon, *Catalogue*, v, inv. 3009, 3010, 3049, 3050.

44 For the Hutereau expedition, see Couttenier, M., *Congo tentoongesteld: een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*, Leuven, 2005, p. 268ff.

45 Mahillon, *Catalogue*, v, inv. 3204-14, 3219-20, 3222, 3229-31, 3238, 3242, 3247-52 (3 bells, 8 rattles, 2 xylophones, 1 lamellapone, 3 drums, 2 flutes, 1 horn, 4 harps, 1 mouth bow, 1 harp zither).

46 Notes, written by Hutereau in 1913, accompanying the instruments transferred to the museum, are now preserved in AMIM, 5R41A, G91 (2 vols).

47 Of the 3300 inventory numbers listed in the 5 volumes of Mahillon’s *Catalogue*, 1152 (35%) refer to extra-European instruments.

48 Closson, E. ‘La collection exotique du Musée du Conservatoire de Bruxelles’, *Annuaire du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles (1929-30)*: p. 125 (‘Mahillon s’est mis à rassembler le plus possible d’instruments exotiques ...il rassemblea peu à peu, de la sorte, une



Fig. 10b. *Luit*, Tanganyika, RDC, before 1903. Gift Émile Wangermée. (© mim inv. 2223. Photo: Simon Egan.)



Fig. 11. *Kili* (bell), Poko, RDC, Zande, before 1897. Armand Hutereau Collection. (© mim inv. 3207. Photo: Simon Egan.)

ments, the African ones took up a prominent place. Evidently, Belgium’s colonial history was partly accountable for this, but Mahillon himself came to value their presence in his museum.⁴⁹

This is clear from the growing amount of purchases of African instruments. Mahillon was ready to spend money on them. In the early years those which entered the collection were mainly gifts. Of the 22 African instruments listed in the second volume of his *Catalogue*, for instance, only one was not a gift. Of the nearly 200 African instruments listed in the fourth and fifth volume, only one fourth were gifts. He bought instruments on universal exhibitions, auctions and from antiquarians.⁵⁰ Acquaintances living in Africa were asked to buy specific instruments. Mahillon had at least one copy made of an African instrument. On 13 January 1907 Henry Balfour of the Oxford Pitts River Museum wrote to Mahillon that the copy of the South African mouth bow he had asked for was ready and would be sent to him the next day.⁵¹

Mahillon took great care of the enrichment of the information on African instruments. He was keen on acquiring instruments from those people whose comments he could rely on. He corresponded with his colleagues, curators such as Engel in London, Balfour in Oxford and Johannes Schmeltz in Leyden, building up an information network which amplified with his growing international reputation. He relied on collectors who were active in the area where the instruments came from. Grateful towards Louis Bicaise in Sierra Leone, Mahillon wrote: ‘Monsieur Bicaise has managed to render detailed information on the name, origin, and use of the instrument, and the way it is played. Not only did Bicaise give a princely present to the museum, he did the work of a true artist’.⁵² After having read an interesting article on the *kora* in the periodical *Le Tour du Monde* of 1895, he wrote to the director of public education in Mali: ‘could you not, being on the spot, buy a *kora* for the museum?’ adding that ‘the acquisition, however, would be of incomplete satisfaction without information, as detailed as possible, about

collection d’instruments exotiques ... qui, par sa variété et l’intérêt spécial de certaines d’entre elles, est assurément la plus remarquable de son espèce’.

49 Mahillon acquired 292 instruments from Sub-Saharan Africa over a period of 36 years. 216 instruments came from the colony.

50 Mahillon bought two Senegalese rattles at the Paris World Exhibition of 1878; see Chouquet, G., *Les Instruments de musique et les éditions musicales, Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Rapport du Jury international. Groupe II. Classe 13*, Paris, 1880, p. 60. See also Mahillon, *Catalogue*, i, inv. 288 and 289, and *L’Écho musical*, 7 December 1878, p. [iv]. He bought instruments from the Bluff’s and Cordemans-Debruyne auctioneers, whose catalogues he carefully browsed in search of interesting Congolese instruments; see Mahillon to Cordemans-Debruyne, 9 May 1901 (AMIM, correspondence Mahillon 1900-2, f. 49v). He bought instruments from Brussels antiquarians, such as Louis Exsteens; for example, see Mahillon to Exsteens, 15 December 1904, 15, 17 and 18 May 1905 (AMIM, Correspondence Mahillon 1903-5, f. 131v, 157v, 158r). De Keyser, *De geschiedenis van de Belgische muziekinstrumentenbouwers Mahillon*, p. 568, points out that Mahillon asked in 1907 for extra funding of 330 francs to buy instruments from Exsteens’ collection.

51 See Henry Balfour to Mahillon, 13 January 1907 (AMIM, Correspondence Mahillon, dossier ‘Balfour’: ‘je suis heureux de pouvoir vous annoncer que je viens de faire construire un modèle du ‘Goura’, dont vous m’avez demandé un facsimile. Je vous l’enverrai demain si c’est possible, et je vous prie de me faire l’honneur de l’accepter’). See also Mahillon, *Catalogue*, iv, inv. 2228.

52 *L’Écho musical*, 30 November 1882, p. 284 (‘M. Bicaise a tenu à renseigner le Musée, sur leur nom, leur origine, la manière de les jouer et les circonstances de leur emploi, M. Bicaise a non-seulement fait au Musée un cadeau princier, il a fait œuvre de véritable artiste’). See also Mahillon to the Minister of Foreign Affairs, 18 November 1882 (AFSP, ‘Affaires étrangères’ 779, cited in De Keyser, I. ‘Les collectionneurs belges’, p. 91).



Fig. 12. Gasa drum, Bili, RDC, Zande, before 1900. Armand Hutereau Collection. (© mim inv. 3220. Photo: Simon Egan.)



Fig. 13. Armand Hutereau, Notes, AMIM, G91, p. 4. (© mim.)

the use and the tuning of the instrument'.⁵³ On Hutereau's accompanying notes with pictures, Mahillon wrote: 'since they give highly precise information on the origin, name giving and use of instruments, they render this gift particularly precious'.⁵⁴ He read specialist literature about African instruments, such as Bernhard Ankermann's reference work of 1903, or Balfour's publications, or the Berlin *Ethnologisches Notizblatt*, asking authors about instruments which were similar to the ones which belonged to his collection.⁵⁵

Mahillon assembled all his information in his *Catalogue*, in which he classified and described each instrument. His catalogue abounds in data on the construction and use of the instruments, providing when possible acoustical analyses, pitches, and linguistic comments. It quickly became a reference work in the international museum field, with copies requested by ethnographic professionals such as Balfour, Erich von Hornbostel, and Mrs. Crosby Brown of New York.⁵⁶

At the turn of the century, discussing, evaluating, and appreciating African instruments equalled comparing them to their European counterparts. In this comparison the African instruments always lost the battle. Focusing on the differences, one considered African musical culture inferior, being at the beginning of civilisation. A visitor to the museum in 1890 reported that 'the African instruments are the most primitive and simple ones, to be compared

with prehistoric instruments'.⁵⁷ Some simply questioned the existence of music in parts of Africa: 'These isolated savages, lost in the heart of central Africa ... whose life consists of wars and eating prisoners ... do they have any notions of music – however basic?'⁵⁸ As is well known, articles on African music in periodicals, reports on universal exhibitions, overviews of music history and museum catalogues are rife with harsh prejudices, bearing witness to ignorance. At best, African instruments were 'exotic, picturesque, bizarre, and peculiar'.⁵⁹ Music curators such as Paul de Wit of the Leipzig collection banned instruments of so-called 'uncivilised people', declaring that 'they do not fit in a musical art collection, but belong to the field of ethnology'.⁶⁰ The Flemish collector César Snoeck did occasionally buy an African instrument, but did not think them worthwhile to be studied, referring to them as 'that exotic stew of necked pumpkins and perforated bamboo, sauced with baroque-sounding names'.⁶¹

For Mahillon, African instruments indisputably belonged to a museum of musical instruments. He was convinced that 'no collection is really complete without the possibility of making comparisons amongst all possible sound objects'.⁶² When in 1912 Louis Cavens, the most generous patron of the museum and good friend to Mahillon, proposed to transfer the African instruments he had donated to the new Africa museum in Tervuren, Mahillon answered that African instruments, when mixed with other objects, would become mere 'curiosities'; their acoustic value would be entirely lost. And he added 'I think that the Tervuren instruments should be transferred to the Musée du Conservatoire, since Belgium is lucky enough to have a museum exclusively devoted to music'.⁶³ He did not consider African instruments artistic objects, to be exposed because of their aesthetic value, belonging to a style of African art – as for instance did happen with the Mangbetu harps in other Western museums. Seldom or never did he give way to an aesthetic appreciation of an African instrument.

In Mahillon's opinion, African instruments were vital in the study of the history of musical instruments. They mirrored the embryonic state of many European instruments. He agreed with Engel, according to whom African arched harps, for example, greatly help to demonstrate the gradual progress of a one-stringed musical bow to a highly perfected western harp.⁶⁴ Mahillon was convinced that

'as it is impossible to discover species representing the very beginnings of European manufacture of musical instruments, [one has] to procure instruments of populations where civilisation has remained at a standstill. In Africa one can find the origin of all our instruments in an entirely primitive state.'⁶⁵

53 Mahillon to Le Rumeur, 2 April 1896 (AMIM, Dossier 'Conservatoire 1893-1897', p. 383: 'Il existe dans le Soudan un instrument de musique indigène appelé cora, espèce de guitare à 26 cordes dont il est question dans la revue *Le Tour du Monde* de 1895, deuxième semestre, page 527. Ne pourriez-vous, étant sur place, procurer au Musée du Conservatoire de Bruxelles un de ces instruments? [...] Si toutefois vous voulez bien accepter de vous charger de cette acquisition, permettez que je vous exprime encore un désir. La possession d'une cora nous serait une satisfaction incomplète, sans les renseignements, aussi détaillés que possible, sur l'emploi de l'instrument, et surtout son accord', cited in De Keyser, *De geschiedenis van de Belgische muziekinstrumentenbouwers Mahillon*, pp. 602-3.

54 Mahillon to Lagasse de Locht, 26 July 1913 (Algemeen Rijksarchief Brussel- Archives générales du Royaume; Bruxelles, T297, fund CRMB, dossier 583: 'Ce qui rend ce don particulièrement précieux, c'est qu'il est accompagné d'une importante note manuscrite, enrichie de photographies, donnant des indications les plus précises sur l'origine, le nom et l'emploi des instruments', cited in De Keyser, I. 'Les Collectionneurs belges', p. 94.'

55 See Mahillon to Al. Conze, 4 May 1903 (AMIM, Correspondence Mahillon 1903-5, f. 8v: 'Monsieur, je vous prie de bien vouloir me dire combien je devrais vous envoyer pour recevoir, franco, l'ouvrage suivant, sorti de vos presses: *Die Afrikanische Musik & Instrumente*, par B. Ankermann, adjoint au Musée ethnographique de Berlin'; Mahillon to Balfour, 25 September 1902 (AMIM, Correspondence Mahillon, 1900-2, f. 176v: 'J'ai bien reçu la brochure sur la 'Goura' que vous avez bien voulu m'envoyer. Il est à peine besoin de vous dire que j'ai lu avec le plus vif intérêt ce travail si consciencieux et si documenté, sur un point encore inexploité de l'ethnographie musicale et qui est hautement apprécié dans tous les milieux compétents'; Mahillon to the conservator of the *Museum für Völkerkunde*, 14 June 1909 (AMIM, Correspondence Mahillon, dossier 'Museum für Völkerkunde': 'J'ai trouvé dans le *Ethnologisches Notizblatt*, de 1901, page 29, ... un instrument de musique qui m'intéresse particulièrement et qui est signalé comme en usage chez les Wabehe. Auriez-vous l'obligeance de me dire où réside cette peuplade?').

56 For example, see Hornbostel to Mahillon, 14 March 1909 and 8 February 1913 (AMIM, Correspondence Mahillon, dossier 'Hornbostel, von (Berlin)': 'Je serais très heureux de posséder la nouvelle édition de votre catalogue, qui a toujours été pour moi un standard-work, que j'ai souvent consulté durant mes travaux' and 'Vôtre œuvre est pour mes études une source indispensable et j'espère bien un jour de voir la superbe collection qui doit à vos soins sa grandeur et son renom').

57 Combaz, G., *Le Musée du Conservatoire royal de musique à Bruxelles*, Brussels, 1891, pp. 1, 14 ('le jeudi 23 janvier 1890, notre Société a visité le Musée instrumental du Conservatoire royal de musique à Bruxelles, sous la savante direction de M. Victor Mahillon, conservateur de cette belle collection... Les instruments africains sont des plus primitifs et des plus simples – on pourrait presque les comparer à des instruments de musique préhistorique').

58 Pagnerre, L. in *l'Art Musical*, cited in *L'Écho musical*, 28 September 1890, p. 324-5 ('Ces nègres ... vivent de guerre, mangent leurs prisonniers ... Ces sauvages isolés et comme perdus au centre de l'Afrique Centrale, ont-ils, en musique, quelques notions d'art rudimentaire?').

59 For example, see Louis Cavens to Mahillon, 28 June 1896 (AMIM, Correspondence Mahillon, dossier '539 Louis Cavens': 'des instruments Congolais ... qui sont bizarres et singulier').

60 de Wit, P., *Katalog des Musikhistorischen Museums*, Leipzig, 1903, 1 ('Instrumente von unzivilisierten Völkern sind mit Absicht ferngehalten worden; sie passen weniger in den Rahmen einer musikalischen Kunstsammlung, giefen vielmehr in das Gebiet der Völkerkunde hinüber').

61 Snoeck, C., *Catalogue de la collection*, Ghent, 1894, p. iv ('les instruments extra-européens ... offrent peu d'intérêt pour nous ... l'histoire des instruments de musique en usage dans nos contrées pendant les siècles écoulés, exige encore tant de recherches et d'études, que nous pouvons bien laisser à nos arrière-neveux, s'ils en ont le loisir, le soin de débrouiller cette Olla-podrida de citrouilles emmanchées et de bambous percés, portant des noms qui semblent baroques').

62 *L'Écho musical*, 22 June 1878, p. [ii] ('une collection d'instruments n'est réellement complète que si elle offre les points de comparaison par le rapprochement de tous les appareils sonores').

63 Mahillon to Cavens, 12 November 1912 (AMIM, Correspondence Mahillon, dossier '539 Louis Cavens': 'Placés dans ces milieux hétérogènes, les instruments de musique ne sont plus que des objets de curiosité; ils sont perdus pour le public spécial auquel ils sont destinés et j'estime que ceux qui possèdent le Musée de Tervuren devraient être placés au Musée du Conservatoire, dans le milieu qui leur convient, puisque la Belgique a l'heureuse chance d'en posséder un exclusivement retenu à la musique'). See also Cavens to Mahillon, 6 November 1912 (AMIM, *ibid.*).

64 See Engel, *A Descriptive Catalogue*, 5.

65 *L'Écho musical*, 22 June 1878, p. [ii] ('Dans l'impossibilité de retrouver les spécimens de l'enfance de la facture européenne, [on doit] se procurer les instruments des peuples où la civilisation est restée stationnaire. Là, en effet, se retrouve l'origine de tous nos instruments: en Afrique, à l'état tout à fait primitif'). In his report on the musical instruments, exhibited in the *Exposition Internationale et Coloniale* in Amsterdam, 1883, Mahillon noted: 'Instruments exotiques. Si l'exposition de ces instruments n'offre qu'un intérêt secondaire au point de vue des appareils sonores utilisables dans l'orchestre européen, elle présente, en revanche, un intérêt indiscutable pour l'histoire des instruments et l'étude des systèmes de musique des différents peuples ... nous retrouvons le principe ... de la boîte à musique, oui, la boîte à musique même, dans le zanza des peuplades de l'Afrique centrale.' (Mahillon, V.-C., *Instruments de Musique, Exposition internationale, coloniale et d'Exportation Générale. Amsterdam 1883.–section Belge. Documents et Rapports des membres du Jury* publiés par la Commission royale de Belgique, iv / 33, Brussels, 1883, 25, 44. See also Mahillon, *Catalogue*, v, inv. 3044: ('On a prétendu que l'étude des instruments exotiques était sans intérêt,



Fig. 14. From: V.-C. Mahillon, *Catalogue descriptif & analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles*, ii, Ghent, 1896, p. 174.



Fig. 15. Flute. RDC, before 1900. (© mim inv. 1835. Photo: Simon Egan.)



Fig. 16a. *Balangy* (balafon). Susu, Sierra Leone, before 1882. Gift Louis Bicaise. (© mim inv. 671. Photo: Simon Egan.)



Fig. 16b. *Balangy* (balafon). Susu, Sierra Leone, before 1882. Gift Louis Bicaise. (© mim inv. 671. Photo: Simon Egan.)

But, even more than their historical value, he was interested in how instruments were made and how they produced sound, wherever they came from. For all their rudimentary technology, he admired the ingenuity of many African instrument makers. Discussing the Congolese harp zither he received from Doctor Allard in 1888, he discerned ‘an intuition for acoustic laws’ in African instrument makers, ‘who have augmented the sonority of the instrument by fixing a hollow calabash just beneath the bridge in the middle of the stick’ (Fig. 14).⁶⁶ He discovered that flute No. 1835, made of the top of an elephant tusk, ‘is an application of an acoustical principle which’, he said, ‘is neglected nowadays, notwithstanding its extreme importance’: a conical tube, closed at the small end, acoustically behaves like an open cylindrical tube (Fig. 15).⁶⁷ He added a category to his classification of flutes to which only these African instruments apply.⁶⁸ He was impressed by what he called the triple sonority of the balafon: the sonority of the struck lamellas, the sonority of the vibrating air of the calabash, attached under each lamella and chosen in such way that its air volume resonates together with the lamella, and the sonority of the vibrating spider cocoon, covering the small opening cut in each calabash. This triple sonority, he said, has a very charming effect and is to be recommended to any European builder of xylophones (Fig. 16).⁶⁹ Mahillon was less judgmental than many of his colleagues.

que leur présence dans les collections n'était d'aucune utilité. Nous ne sommes pas de cet avis. Il nous est arrivé de retrouver parmi ces instruments non seulement des types disparus d'Europe depuis longtemps, ou l'état embryonnaire d'autres encore en usage, mais aussi l'application de principes restés inaperçus en facture européenne.’

66 *L'Écho musical*, 29 December 1895, p. 309 (*voici une très curieuse harpe des Pabouins ... extrêmement ingénieuse dans sa fabrication rudimentaire ... Et, chose curieuse, qui dénoterait chez ces indigènes une certaine intuition des lois de l'acoustique, on a augmenté la sonorité de l'instrument en le fixant, par son milieu, au-dessus d'unealebasse creuse qui forme boîte de résonance*). See also Mahillon's description of the instrument in his *Catalogue*, ii, inv. 872 (*Le principe de l'influence des grandes surfaces vibrantes pour augmenter la sonorité, si ingénieusement démontré par Cheatstone dans son expérience de la boîte à musique, a reçu une application dans cet instrument rudimentaire. En effet, le constructeur a placé une sorte de caisse de résonance formée d'une demi-courge, qui s'attache par la partie convexe à la pièce de jonc, sous l'endroit qui reçoit la pression du chevalet. L'influence du résonateur, sur les cordes graves surtout, se manifeste très distinctement*).

67 Mahillon, *Catalogue*, iii, inv. 1835 (*Ce qui ajoute à l'intérêt de l'instrument, c'est qu'il nous offre l'application d'un principe dont la science acoustique s'est peu occupé jusqu'aujourd'hui malgré son extrême importance: un tuyau conique fermé au sommet du cône et agissant, par suite, lorsqu'il est mis en vibration à sa partie large ouverte, absolument comme un tuyau ouvert de même longueur; c'est-à-dire que sa longueur pour un son donné est égale à l'onde simple de ce même son, qu'il octavie, et qu'enfin on peut, par l'ouverture des trous latéraux, lui faire produire, tout comme au tuyau ouvert, une série de sons fondamentaux ... La profondeur de la colonne d'air n'allant pas beaucoup au-delà du premier trou latéral, le prolongement devient par suite inutile - si ce n'est pour déterminer la forme de l'instrument*).

68 See for example Mahillon, V.-C., *Instruments à vent. I. Le trombone. Son histoire, sa théorie, sa construction*, London, [1906], p. 11, 12, where he proposes a subdivision of the *Instruments à vent / Instruments à bouche / À bouche transversale / Tuyaux fermés* into ‘A. Tuyaux cylindriques’ and ‘B. Tuyaux tronc-coniques’, on the latter of which he writes: ‘Ce genre de tuyau n'a guère été employé. On le trouve cependant dans quelques sifflets des peuplades du Congo (nr 1835 du Musée du Conservatoire); ces peuplades utilisent les cornes d'animaux, les pointes de défenses d'éléphant, dont la colonne d'air intérieure offre les conditions de structure susdites’. This subdivision was not yet included in his classification of wind instruments as reproduced in the introduction to the first volume of his *Catalogue*, p. 24-47.

69 See Mahillon, *Catalogue*, ii, p. 60-1, where he also talks extensively about the relation between length, mass and pitch of the lamellas, and *L'Écho musical*, 30 November 1882, p. 285 (*[Le balafon] se compose d'une série de lames rectangulaires en bois de benou disposées, comme le sont les lames de nos harmonicas de bois, sur les côtés d'un cadre de bois. Mais le balafon est mieux combiné que l'instrument européen. En effet, sous chaque lame de bois est disposée unealebasse dont la capacité est choisie de telle façon que le volume d'air qu'elle*

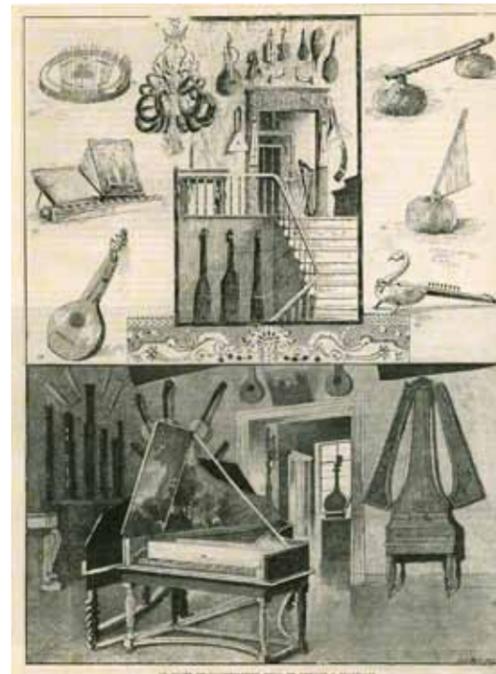


Fig. 17. Musée du Conservatoire, Rue aux Laines, Brussels, 1889. Drawing: Henri Cassiers.



Fig. 18. From Albert A. Stanley, *Catalogue of the Stearns Collection of Musical Instruments*, Ann Arbor, Michigan, 1921, plate III.

There was an authentic curiosity in his approach of African instruments; they could surprise him genuinely, without the detached, mildly bemused, patronizing attitude of many of his contemporaries.

Not much is known about the way Mahillon put his extra-European instruments on display. The only reference found is a drawing of 1889, of the museum in the Rue aux Laines. A few extra-European instruments are represented, unfortunately not in a display context (Fig. 17). The European instruments seem to have been exposed in geometrical patterns, *à la mode* at the time. Pictures of the museum of the Stearns collection in Michigan and the museum of musical instruments in Saint Petersburg show similar display designs (Fig. 18). It harks back to the cabinets of curiosities of previous centuries. Apparently, this was the way to impress the visitor of the wealth and the exceptional nature of the collection.

As early as 1878 Mahillon published a small photo book devoted to the extra-European instruments from his collection.⁷⁰ If they reflect the way in which they were exhibited in the museum, it is clear that they were crowded together geographically and geometrically, without any comment – and in the African vitrine with the daraboukka inexplicably upside-down (Fig. 19). Maybe Mahillon was not modern on all fields. His approach of African instruments as acoustically-fascinating research objects was modern, but his ideas of museum scenography may have been classic.

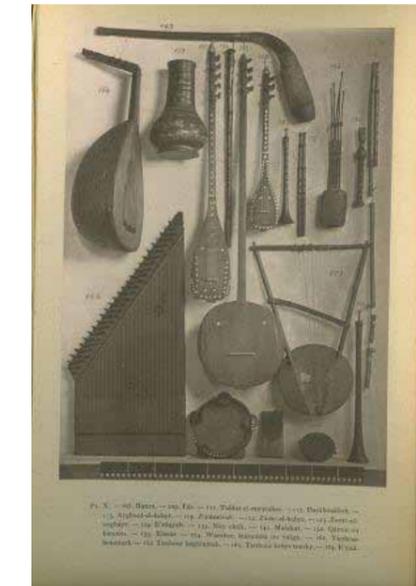


Fig. 19. From Victor-Charles Mahillon, *Album des instruments extra-européens du Musée du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, [1878], plate X.

contient résonne sympathiquement avec le son de la lame lorsque celle-ci est frappée; de plus, et en ceci le balafon de la côte de Sierra Leone diffère de tous les autres instruments similaires que nous possédons, des membranes très fines détachées de cocons d'araignées recouvrent des ouvertures pratiquées dans la paroi de laalebasse; l'air en vibrant fait résonner la membrane de sorte que de la percussion de la lame résulte une triple sonorité du plus charmant effet. Avis aux constructeurs européens de xylophones).

70 See also *L'Écho musical*, 17 August 1878, p. [iv].

LA RÉSERVE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DU MUSÉE DU QUAI BRANLY¹

Madeleine Leclair²

La réserve instrumentale du musée du quai Branly renferme une collection de près de dix mille instruments de musique. Ces instruments étaient autrefois conservés au laboratoire d'Ethnologie du musée de l'Homme (environ neuf mille instruments) et au Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (environ cinq cents instruments). À ces deux fonds se sont ajoutées des pièces récemment acquises.

La collection se compose maintenant des ensembles suivants : environ trois mille huit cent cinquante instruments de musique proviennent d'Afrique, deux mille six cents d'Asie, deux mille quatre cent cinquante d'Amérique (parmi lesquels on compte neuf cents pièces préhispaniques), six cents instruments sont originaires d'Océanie et cinq cents d'Insulinde.

L'HISTORIQUE DE LA COLLECTION

L'histoire institutionnelle de la collection anciennement conservée au musée de l'Homme débute en 1878, année où furent réunis au musée d'Ethnographie du Trocadéro environ cent cinquante instruments, dont la plupart étaient des pièces archéologiques.

L'histoire de cette collection est marquée par certains événements historiques et socio-politiques, ainsi que par le développement de la recherche scientifique en ethnologie et en anthropologie en France. La chronologie de l'accroissement de cette collection se divise en quatre grandes périodes.

1878 à 1910

L'idée de rassembler à Paris, en un même lieu, des objets ethnographiques disséminés en divers endroits du territoire se concrétisa en 1878, à l'occasion de l'Exposition universelle qui eut lieu cette même année au musée d'Ethnographie du Trocadéro. Devenu l'une des vitrines importantes de la France, ce musée attira de nombreux voyageurs et collectionneurs qui, par des dons, contribuèrent à la constitution du fonds d'origine. Durant ces années, d'importants dépôts furent également consentis par certaines institutions gouvernementales, muséographiques ou non, enrichissant ainsi la collection du musée.

1910 à 1928

Marquée par la Première Guerre mondiale, cette période est une phase de stagnation dans le développement de la collection instrumentale. Jusque dans les années 1910, l'accroissement de la collection est considérablement ralenti, et les nouvelles acquisitions proviennent essentiellement de dons faits par des voyageurs ou collectionneurs particuliers, ou encore de dépôts d'autres institutions. La recherche ethnographique n'étant pas encore institutionnalisée et les moyens que le musée pouvait investir dans le travail de recherche scientifique sur le terrain étant restreints, peu d'instruments recueillis par des chercheurs ont été acquis durant cette époque par le musée d'Ethnographie du Trocadéro.

1928 à 1940

La conjugaison de plusieurs événements liés au développement de l'ethnographie et à l'effervescence artistique de l'époque marque un tournant décisif dans l'histoire de la constitution des collections ethnographiques.

Paul Rivet, anthropologue américaniste, est nommé directeur du musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1928. Dès son arrivée, il procéda au rattachement officiel de ce musée à la chaire d'anthropologie du Muséum national d'Histoire naturelle, qui se transforma alors en une « chaire d'ethnologie des hommes actuels et des hommes fossiles ». Sitôt rattaché à la communauté scientifique, le musée se vit allouer des crédits financiers plus importants, grâce auxquels de longues missions de recherche et de collecte sur le terrain purent être envisagées.

1 Certains éléments présentés dans ce texte sont tirés de deux articles : Leclair, M. 2007. « La musique et ses instruments au Musée du quai Branly ». *La Lettre de l'OCIM* 112 : 30-39 ; Leclair, M. 2003. « Les collections d'instruments de musique au musée du quai Branly ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 16 : 30-35.

2 Responsable de l'unité patrimoniale des collections d'instruments de musique, au musée du quai Branly (Paris). madeleine.leclair@quaibrantly.fr

L'une d'elle est la célèbre mission Dakar-Djibouti (mai 1931-février 1933) conduite par Marcel Griaule et Michel Leiris, à laquelle a notamment participé André Schaeffner, fondateur en 1929 du département d'Ethnologie musicale du musée d'Ethnographie du Trocadéro. Trois mille six cents objets, dont deux cent treize instruments de musique, ont été collectés sur le terrain lors de cette mission. Les collectes s'effectuaient en suivant un protocole visant à rendre systématique la constitution de collections complètes et largement documentées, par l'établissement de fiches descriptives consignnant un ensemble riche et précis de données ethnographiques. Alors qu'auparavant les chercheurs qui étudiaient les instruments de musique n'avaient généralement pas participé à leur collecte, à partir des années 1930 ces deux fonctions sont souvent assumées par une même personne formée aux méthodes de recherche ethnographique qui étaient alors en vigueur. Le caractère sélectif des collectes s'opérant selon des critères scientifiques, les objets qui entrèrent désormais au musée formeront, pour une très grande partie, de véritables minicollections culturellement cohérentes.

Au cours de ces années, ce sont les collections africaines qui connaîtront l'accroissement le plus important. Si les instruments de musique d'Afrique ont pris une telle importance, c'est bien entendu en raison de l'investissement de l'État français pour les colonies africaines qu'il développait, mais certainement aussi en raison d'un goût accru pour le jazz et l'exotisme que représentaient alors les musiques africaines.

Georges-Henri Rivière, muséologue inventif et l'un des principaux acteurs du développement des musées d'ethnographie, était aussi pianiste de jazz, compositeur et accompagnateur de Joséphine Baker lors de sa venue à Paris dans le cadre de la *Revue nègre* en 1925. André Schaeffner est, quant à lui, l'auteur du premier ouvrage en langue française sur le jazz qu'il a co-écrit avec André Cœuroy et dans lequel il tente de tracer les racines africaines et afro-américaines de cette musique³. Ces deux personnalités jouèrent un rôle décisif dans les années 30 quant à la pénétration de cette musique afro-américaine en France, et c'est sans doute à leur initiative que les collections d'instruments de musique provenant d'Afrique connurent un essor aussi important durant cette période.

En effet, durant ces années, la collection des instruments de musique d'Afrique s'est enrichie de manière significative : le nombre d'instruments provenant de ce continent est passé de cinq cent quatre-vingt-seize en 1926 à plus de mille huit cents en 1940.

De l'après-guerre jusqu'en 2000

Le laboratoire d'Ethnologie du musée de l'Homme et plus particulièrement son département d'Ethnomusicologie diversifia et multiplia ses activités de recherche et de diffusion, allant de pair avec un accroissement soutenu des collections, notamment pour celles qui proviennent des continents africain et asiatique. Une formation de recherche en ethnomusicologie (CNRS) fut mise en place par Gilbert Rouget à partir de 1968. Elle est à l'origine du laboratoire d'ethnomusicologie et de ses archives sonores, aujourd'hui devenu le Centre de recherche en ethnomusicologie (Crem – laboratoire d'Ethnologie et de sociologie comparative de l'université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense). C'est à l'initiative des membres du laboratoire d'Ethnomusicologie que fut organisée, en 1946, la première grande mission ethnomusicologique, la mission Ogooué-Congo en Afrique équatoriale. André Didier, professeur au Conservatoire national des arts et métiers, Gilbert Rouget, ethnomusicologue, et l'explorateur Pierre-Dominique Gaisseau y enregistreront plus de six cents disques de gravure directe de musique bantou et pygmée.

Par ailleurs, quelque deux cents instruments de musique du Cameroun et du Niger furent rapportés au musée par Marcel Griaule lors de ses deux importantes missions de recherche de 1938 et de 1959.

L'enrichissement de la collection des instruments de musique d'Asie est autant lié à d'importants dons et dépôts institutionnels – musée Guimet, musée de la Marine et autres – qu'aux collectes faites lors des terrains de recherche. Corneille Jest rapporta, entre 1961 et 1985, plus de soixante-quinze instruments de musique du Népal et du Bhoutan. Geneviève Dournon, responsable de la collection d'instruments de musique du musée de l'Homme de 1967 à 2004, mena de nombreuses missions dans les régions du centre et du Nord de l'Inde entre 1972 et 1992, qui lui permirent de recueillir plus d'une centaine d'instruments de musique.

LE MUSÉE DU QUAI BRANLY

Les collections instrumentales furent conditionnées en vue de leur départ du musée de l'Homme en 2004. C'est lors de cette opération que les quelque trois cents instruments de musique d'Europe furent regroupés pour être dirigés dans les réserves du Musée national des Arts et Traditions populaires, en attendant de pouvoir rejoindre le futur MuCEM, musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Quant aux archives sonores qui étaient autrefois conservées au département d'Ethnomusicologie du musée de l'Homme, elles ont suivi la migration de l'équipe de recherche du CNRS qui en avait la charge, et sont donc maintenant conservées au Centre de recherche en ethnomusicologie (Crem).

3 Cœuroy, A. & Schaeffner, A. 1926. *Le Jazz*. Paris : Éditions Claude Aveline.

La réserve des instruments de musique

La collection des instruments réunis au musée du quai Branly a été inventoriée et entièrement numérisée. Elle est conservée dans une réserve qui lui est spécialement dédiée, prenant la forme d'une tour de verre haute de vingt-trois mètres.

Traditionnellement immergée dans les profondeurs du bâtiment, cette réserve partiellement visible est intégrée au parcours muséographique et se déploie sur six niveaux pour une surface utile totale d'environ 620 m². Près de mille neuf cents mètres linéaires d'étagères et 190 m² de parois grillagées destinées à des systèmes de rangement par suspension y sont installées.

Les différents types de conditionnement pour cette réserve ont été déterminés selon des normes préconisées par l'équipe du musée œuvrant à la conservation préventive. L'hygrométrie, la température et le taux moyen annuel de luminosité sont contrôlés par des systèmes de climatisation et d'éclairage spécifiques.

L'objectif visé par la disposition architecturale de la réserve et par le système de classement adopté est de présenter une vue d'ensemble des principaux types instrumentaux connus et joués en Afrique, Asie, Amérique et Océanie-Insulinde, des matériaux privilégiés pour leur construction, de la diversité des formes et des factures, mais aussi du travail que représente, pour l'ethnomusicologue et le muséologue, la gestion et la conservation d'une telle collection.

Dans cette réserve, les instruments de musique sont regroupés selon l'aire continentale d'où ils proviennent, puis selon la famille organologique à laquelle ils se rattachent : aérophone, cordophone, membranophone et idiophone.

Chacune de ces familles se subdivise en un certain nombre de types et sous-types, selon le système de classification qui était en usage au département d'Ethnomusicologie du musée de l'Homme, hérité des travaux de Victor Mahillon, de Curt Sachs et Erich M. von Hornbostel et d'André Schaeffner.

En effet, au musée d'Ethnographie du Trocadéro puis au musée de l'Homme, André Schaeffner s'est inspiré des travaux de ses prédécesseurs pour imaginer un projet de classement, publié pour la première fois dans le *Bulletin du musée d'Ethnographie du Trocadéro* en janvier 1931, « [...] appelé à répondre aux méthodes les plus strictes de l'ethnologie et de la préhistoire⁴ ». André Schaeffner proposait en effet de subdiviser les instruments de musique en deux grandes familles.

La première concerne les instruments à corps solides vibrants, comprenant ceux constitués d'un corps solide non susceptible de tension (en pierre, coquillage, os, bois, terre cuite, métal, verre, etc.) et ceux faits d'un corps solide susceptible d'être tendu, soit l'écorce ou la peau, l'un et l'autre pouvant se présenter sous l'aspect d'une membrane ou d'une corde. L'autre famille est constituée par les instruments à air vibrant.

Le classement typologique qui fut ensuite développé et appliqué à la collection instrumentale du département d'Ethnomusicologie du musée de l'Homme résulte de l'articulation des systèmes de classement proposés par Curt Sachs/Erich M. von Hornbostel et par André Schaeffner. Cette synthèse des travaux de classification et la précision de certains aspects de la terminologie organologique ont été conduites par Geneviève Dournon et, sous sa direction, par plusieurs autres chercheurs ethnomusicologues et organologues.

C'est selon ce mode de classification que les dix mille instruments de musique conservés au musée du quai Branly ont été répartis sur les six niveaux de la réserve. La terminologie servant à les désigner et à les décrire est reportée sur les différents supports de la signalétique et dans l'arborescence du thésaurus organologique de la base de données générale du musée.

Cette base de données, appelée TMS-Objet, est fondée sur le logiciel The Museum System (éditeur : Gallery Systems, USA). Elle couvre la totalité des collections d'objets du musée, soit actuellement deux cent quatre-vingt-treize mille notices, illustrées par une ou plusieurs images numériques. Elle permet la traçabilité des objets, et comprend le fichier des personnes et institutions liées à l'histoire des collections, ainsi que de nombreuses listes d'autorités.

Les informations contenues dans la base proviennent principalement des fiches cartonnées (parfois manuscrites) établies au cours des années par les différents départements des deux musées d'origine. Les fiches ont tout d'abord été scannées, puis, à partir de ces images numériques, il a été procédé à une saisie structurée, versant les renseignements présents sur ces fiches dans différents champs selon le type d'information concernée. Les données sont régulièrement corrigées et enrichies. Tous les événements concernant un objet (demandes de prêt, dépôt à l'extérieur, expositions, etc.) peuvent être consultés à partir de sa notice.

Les personnels concernés par la gestion des collections et leur documentation peuvent, selon leurs fonctions, consulter ou modifier la base de données. Des droits spécifiques (consultation, modification, suppression) sont définis pour tous les champs de la base, et attachés à chaque profil d'utilisateur.

Dans la réserve au volume cylindrique, la répartition des instruments selon le double critère de leur aire continentale de

4 Schaeffner, A. 1931. « Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique ». *Bulletin du musée d'Ethnographie du Trocadéro* 1 (janv.) : 21-25.

provenance et de leur type organologique a conduit à l'organisation suivante :

- niveau « Jardin bas » : environ mille huit cents instruments d'Asie ; des cordophones, principalement des cithares, luths et vièles, des idiophones et des membranophones. Plus de la moitié des idiophones sont mis en vibration par frappement – gongs, tambours de bois, cloches, xylophones, lithophones et tambours de bronze ;
- niveau « Jardin haut » : plus d'un millier d'instruments de musique d'Afrique et d'Asie. On compte environ huit cents aérophones d'Asie, dont la moitié sont des instruments à anches, simples ou doubles. Parmi les instruments à anche simple (et libre), on compte une centaine d'orgues à bouche, type instrumental spécifique à la zone Est et Sud-Est du continent asiatique. Une partie de la vaste collection d'instruments à cordes d'Afrique se trouve également rangée au niveau « Jardin Haut ». Elle comprend une centaine d'instruments à cordes frottées – les vièles –, une centaine de cithares et une soixantaine de harpes à chevalet et de harpes-cithares. Cette section de la réserve consacrée à l'Afrique conserve également une partie des idiophones par frappement : les tambours de bois et les xylophones ;
- niveau « Accueil » : cordophones et aérophones d'Afrique. De toutes les familles organologiques, celle des cordophones est, en Afrique, la plus diversifiée. La diffusion de quelques types instrumentaux, comme les luths ou les arcs musicaux, concerne de très nombreuses aires culturelles du continent. Certains cordophones ont prospéré dans des régions de l'Afrique plus ou moins vastes : les harpes arquées se trouvent principalement dans une zone qui part du Gabon à l'ouest et rejoint l'Ouganda à l'est, en passant au nord par la République centrafricaine et le Tchad, tandis que les harpes fourchues semblent n'être utilisées que dans la zone forestière qui borde le golfe de Guinée. Ce niveau de la réserve accueille également un millier d'aérophones, en majorité des flûtes et sifflets ainsi que des trompes latérales et terminales ;
- niveau « R1 » : membranophones et idiophones d'Afrique. Environ mille neuf cents instruments de musique y sont conservés. Un tiers d'entre eux sont des tambours, qui occupent plus de la moitié de l'espace de rangement. L'aspect rudimentaire de certains idiophones d'Afrique peut parfois masquer une réelle inventivité dans l'usage qu'en font les musiciens : ainsi les tape-cuisses, simplement faits d'une longue courge de calabasse évidée et ouverte aux deux extrémités, se jouent en petits ensembles, par des musiciennes qui réalisent un contrepoint rythmique ;
- niveau « R2 » : instruments de musique d'Océanie et d'Insulinde. Mille cent instruments de musique sont conservés sur ce niveau de la réserve, qui se trouve dans l'environnement muséographique du plateau d'exposition permanente du musée. Plus de la moitié des instruments de musique d'Océanie sont des aérophones : flûtes de Pan, flûtes terminales et latérales, flûtes nasales, conques, trompes et rhombes. La diversité de cette famille contraste avec celle des cordophones, au nombre d'une vingtaine seulement dans la collection. Les instruments de musique d'Insulinde se répartissent à peu près également entre les quatre grandes familles organologiques. Cette collection regroupe notamment une importante série de luths et de cithares dont le profil de la caisse est naviforme ;
- niveau « R3 » : instruments de musique d'Amérique. Les deux mille quatre cent cinquante instruments de musique d'Amérique sont répartis en deux grands ensembles : ceux qui sont issus de fouilles archéologiques en Mésio-Amérique et ceux de facture plus récente. Parmi les neuf cents pièces préhispaniques se trouvent des aérophones : flûtes, flûtes de Pan, sifflets, conques et vases siffleurs, auxquels s'ajoutent des grelots et des hochets. Près des deux tiers des instruments de musique recueillis au cours de missions ethnologiques sur le continent américain sont des instruments à vent, la plupart étant des flûtes. Viennent ensuite les idiophones, de types très divers : cloches, hochets, carapaces de tortue frottées, crécelles, guimbardes, sonnailles, sistres. La famille des membranophones compte une centaine d'instruments, tandis que les cordophones sont les moins nombreux dans cette partie de la collection.

La musique et ses instruments au sein du parcours géographique du musée

Soixante-dix instruments sont présentés sur le plateau d'exposition permanente du musée, dans les sections dédiées aux arts et aux cultures d'Amérique, d'Asie, d'Afrique, d'Océanie et d'Insulinde. Ils prennent place parmi d'autres objets, et contribuent à la mise en scène d'un propos muséographique concernant certains aspects d'une culture où la musique a un rôle à jouer.

Le musée dispose aussi d'un système d'information multimédia diffusant près d'une centaine de programmes. Parmi eux, environ quatre-vingts programmes sont directement liés aux objets présentés dans une vitrine. Leur rôle premier consiste à présenter des œuvres ou des documents ethnologiques relatifs aux contextes dans lesquels les objets exposés ont été fabriqués ou sont utilisés dans leur environnement géoculturel d'origine.

Les espaces consacrés aux arts et cultures de Madagascar et d'Éthiopie sont sonorisés : les musiques qui y sont diffusées contribuent à enrichir la présentation visuelle, créant ainsi de petits lieux muséographiques dédiés. Pour quatre vitrines du secteur Afrique, un montage sonore composé d'une suite d'extraits de pièces de répertoire est diffusée à proximité des instruments de musique exposés.

L'un des programmes multimédia présente un film sonore consacré à une importante danse rituelle des Peuls du Niger, tandis

qu'un autre est consacré à l'art des Pygmées d'Afrique centrale, et notamment à leur musique vocale et à certaines de leurs danses rituelles. Pour ces deux populations, c'est donc par le biais de la musique et de la danse que les visiteurs sont invités à découvrir leur culture artistique.

Des espaces spécifiquement dédiés à l'exposition de la danse et de la musique

Un travail de réflexion concernant le développement d'une muséographie ayant pour objet la musique s'est appuyé sur des recherches ethnomusicologiques et sur le développement des technologies du son et de l'image.

L'élaboration d'un projet audiovisuel dédié à la musique et à la danse résulte d'un travail de collaboration entre une vingtaine de chercheurs et les membres d'un groupement pluridisciplinaire spécialisé dans la production d'œuvres multimédia. Il prend la forme de deux installations multimédia, l'une disposée autour de la réserve des instruments de musique et l'autre sur le plateau d'exposition permanente du musée.

Les enjeux de ces projets sont de rendre sensibles des données abstraites, d'éviter l'exhaustivité pour privilégier la représentativité, de proposer un rapport personnel à la musique et aux musiciens et de susciter l'émotion plutôt que l'étonnement, en créant des lieux spécifiques permettant une rencontre entre un patrimoine musical et un nombre raisonnable de visiteurs :

Autour de la réserve des instruments de musique

Une série de dispositifs audiovisuels sont répartis autour de la réserve. Ces dispositifs consistent en une dizaine d'ensembles d'écrans installés à l'intérieur de la tour de verre. Ceux-ci servent de support à la projection d'images fragmentées, évoquant de manière stylisée le jeu de certains instruments. Ces images sont associées à un système de diffusion d'extraits de pièces musicales représentatives. La diffusion sonore se fait des transducteurs fixés contre les parois de la tour, utilisant la surface du verre comme s'il s'agissait de la membrane vibrante d'un haut-parleur.

La Boîte à musique

La Boîte à musique met en avant le caractère immanent de la musique. Les programmes qui y sont présentés associent la danse, les composantes acoustiques de la musique et ce qui relève de leurs conditions d'existence.

La Boîte à musique est un espace d'environ 35 m² situé dans l'espace d'exposition permanente du musée. Elle est conçue pour être un lieu vivant de partage, de contact avec la musique et la danse. Elle propose une expérience collective de la musique, mise en volume par une installation multimédia associant des dispositifs de spatialisation du son et la projection d'images immersives de grand format, dans le but de déployer une thématique dans un espace tridimensionnel, ce qu'aucun autre support de communication n'est à même de transmettre si directement.

Cet espace est situé du côté Est du plateau d'exposition permanente. Il accueille quatre programmes proposant de mettre en valeur la manière dont certaines musiques servent à déterminer ou à qualifier un espace géographique, ou encore des programmes pour lesquels l'environnement géographique est une donnée pertinente pour l'analyse de la perception d'une musique.

L'un de ces programmes porte sur des cérémonies annuelles *ngaanyka* des Peuls nomades *wodaabe* du Niger, au cours desquelles l'initiation des jeunes hommes met en scène une véritable guerre rituelle dont les seules armes sont le chant polyphonique et la danse. Le second programme présente une suite de moments musicaux tirés de la grande cérémonie d'échanges *nekowiar*, pratiquée par les habitants du Middle Bush de l'île de Tanna au Vanuatu. Un troisième programme intitulé *Musique et espaces en Amazonie du Nord-Ouest* concerne un monde où s'entrecroisent différents univers sonores : dialogue entre les habitants d'une maison et leurs visiteurs, arc musical, rituels collectifs, « bruits » quotidiens du village, sons de la forêt. Le quatrième programme est consacré à des danses masquées (*dyob pyakkehan*) et musiques de procession des cités royales népalaises.

Enfin, le musée est doté d'une médiathèque qui met à la disposition de ses usagers un fonds d'ouvrages, de revues, de photographies, de pièces d'archives, de CD et de DVD édités. À ce fonds sonore et audiovisuel s'ajoutent des archives sonores inédites qui sont en cours de constitution.

Il s'agit d'un fonds patrimonial de référence dans le domaine de l'ethnomusicologie, et plus largement de l'ethnologie et de l'anthropologie de l'art, qui s'attache à suivre les évolutions de ces champs de connaissance et des nouveaux courants de la production artistique contemporaine en Afrique, Amérique, Asie et Océanie.

Tous ces espaces dédiés à la musique et à la danse visent à proposer aux visiteurs plusieurs types d'expériences à valeur heuristique complémentaire : découvrir les ramifications d'un système de classification organologique mis en espace dans la réserve des instruments, observer visuellement et auditivement quelques instruments de musique, vivre une expérience musicale dans la Boîte à musique, et comprendre certains aspects fondamentaux des pratiques musicales, considérées dans leur contexte de production.

Part | Partie 3

Musical instruments |
Instruments de musique

THE CONSERVATION AND RESTORATION OF EXTRA-EUROPEAN MUSICAL INSTRUMENTS AT THE MUSÉE DE LA MUSIQUE IN PARIS

Marie-Anne Loeper-Attia¹

INTRODUCTION

The challenge of the conservation/restoration of ethnographic objects (including extra-European instruments) has to do with their degree of integration, or lack thereof, into our system of cultural values. The originality of these objects draws on the questions they cause us to pose through their characteristics (form, materials, etc.). A consensus needs to be found between what these objects represent in the societies which created them and the image that these objects give to conservation/restoration personnel and to the general public. Therefore, when working with these instruments, it is essential to embrace a study and conservation approach, with the curator concerned by the former, and conservators/restorers by the latter.

THE EXTRA-EUROPEAN MUSICAL INSTRUMENT

In the museum, the extra-European musical instrument gives us insight into the society which invented the instrument in question, as well as into the system of values of the society which introduced it. In fact, the instrument's purely instrumental function per se is often overlooked – at best it is merely documented, at worst entirely ignored – to focus exclusively on the visual aspect of the instrument. The proposed methodology has a duty to retain the technical information; this requirement frequently makes the scrupulous conservation of the complete instrument necessary. The technical conditions behind the original creation of the instrument are but rarely documented, both as regards the original history (piecemeal or deformed information) as well as regards the material, which is not known with accuracy.

As regards the instruments, one notes a wide variety of

- geographical origins;
- materials and means of assembly;
- functions and utilizations for the instruments in their original society.

Replacement materials have always been used, even when the instrument was still in use. For example, in order to keep in step with musical practices, nylon threads, wound audiocassette tapes or steel wires were often used to replace a cord. And, in keeping with this spirit, metal wires or plant fibres are used with similar winding techniques in order to repair cracked sound boxes. (Figs. 1 and 2)

For this type of heritage, as for ethnographies, prevention is essential. Problems encountered cannot be resolved using a long-term perspective; instead, emergency measures are taken owing to the particular responsiveness of



Fig. 1. Reinforcement of the broken gourd with plant fibres. (Photo © Marie-Anne Loeper-Attia.)



Fig. 2. Reinforcement of the crack in the gourd with metal threads. (Photo © Marie-Anne Loeper-Attia.)

¹ Conservator, Research and Restoration Laboratory, Musée de la Musique, 221, avenue Jean-Jaurès, 75019 Paris, France. maloeperattia@cite-musique.fr



Fig. 3. Bala xylophone, E.386, Senegal, 19th century. Musée de la musique. Xylophone after cleaning of the surface with artificial saliva. (Photo © Marie-Anne Loeper-Attia.)



Fig. 4. Banza lute, E.415, Haïti, before 1841. Gift of M. V. Schoelcher, Musée de la musique. Handwritten inscription on the skin of the lute. (Photo © Marie-Anne Loeper-Attia.)



Fig. 5. Different drums using various skins and wood types in the storage rooms of the Théodor Monod museum in Dakar (Senegal). (Photo © Marie-Anne Loeper-Attia.)

the materials used and to the fact that the instruments are fragile since they bear testimony to everyday life or were designed in the first place to be ephemeral.

It is important to know the original characteristics of an instrument and detect signs of successive modification phases, quite simply because the end condition of an instrument may well bear witness to its cultural rather than its musical history. As an example, the various layers of deposits on this xylophone (Fig. 3) could correspond either to maintenance phases (oil layer) or to external pollutants (soot, dust, concrete powder). Conservators had to identify each of these individual layers before setting to work. The inscription that can be seen on the skin of this Banza refers to how it was collected by Victor Schoelcher; in other words, it is a reference to a post-usage history (Fig. 4).

One notes that, essentially, the same materials are used as for other instruments (wood, skin, bone, horn, metal), but with a wide range of origins.

One also notes the various adhesives and surface finishings: lacquer, coloured varnish, oil, particular assembly modes (Fig. 5).

Documentation about these extra-European stringed instruments, such as this term would be used in Europe, is scarce to nonexistent. We are especially short on information on the operating conditions. Moreover, one notes a very extensive range of surface finishes, which in turn depend on how the instrument was previously conserved. As a case in point, one need only consider works from private collections which have often undergone more renovation, giving them a newer, 'smoother' finish, and comparisons with similar instruments from public collections are often striking. Indeed, such comparisons can frequently complement each other, with the general public preferring the renovated, more 'informative' version and the specialists preferring the instrument closer to the original.

CONSERVATION/RESTORATION TREATMENTS

Principles

The question of the degree of intervention – a variable between zero and a complete overhaul of the instrument – only makes sense if posed with respect to a previous state. With material knowledge of the instrument, conservators can understand the degradation processes, and come up with appropriate measures in response.

The alterations encountered can be significant and rather varied, and often require an emergency response. For example, parts made from tropical wood can often have cracks and high stresses, due to the fact that these species react adversely to European climates even several years after reaching Europe. The same holds for stretched skins and other powdered or painted coatings.

Good practices as applied to the preservation of the original materials, interpretability, and reversibility guide the interventions. Reversibility can be applied at three levels:

- the mode of use of the restoration product (impregnation, coding, etc.);
- the purpose of the intervention (structural effect or not);
- the nature of the material proposed: mechanical or chemical resistance.

It is important that meaning be re-impacted to these objects; it may well be that a policy of minimum intervention, comparable to abandonment, is insufficient, in which case a certain level of intervention is necessary. The type of intervention can also be influenced by the rareness of the instrument. In the case where an instrument is the only one of its kind still extant, it can be considered as representing an entire corpus of knowledge. In this case, a small-scale intervention may



Fig. 6. Storage of an Asian instrument in polyethylene and fabric (Tyvek), storage room of the Musée de la musique. (Photo © Marie-Anne Loeper-Attia.)

be the best answer to give the instrument its readability, visibility and integrity. For example, wood splinters do not necessarily have to be sealed, thus leaving the wood free to move. By contrast, if several such instruments exist, then we can carry out several interventions spanning the gamut from practically zero intervention to making the object entirely functional. In this case, several criteria can be used to define the level of intervention:

- the status of the instrument: if there is relatively little point in putting the instrument on display but the instrument has a high level of value as an item of documentation, then the intervention is kept to a minimum, consisting essentially in stalling the effects of time and degradation.
- the usage value of the instrument: here, the material nature of the instrument is the deciding criterion, dictating the limits of the restoration treatment, since the instrument needs to have certain levels of physical resistance to withstand the intervention.
- the cultural origin of the instrument and the intent of its initial designer.

These factors are also essential since they contribute to the globality of the instrument just as much as the material aspect of the object does.

As can be seen therefore, the concepts of 'intervention' and the nested concept of 'minimum intervention' vary according to those features which make the given instrument noteworthy. The degree to which an intervention can be considered 'minimum' or not is not decided in a vacuum; it all depends on the context. Therefore, the intention of the person behind the restoring must be 'minimal' whilst respecting rules and limits set.

In general, given the range of materials encountered, restoration work calls on several specialties, and indeed restoration teams frequently count 3 to 4 specialist restorers: textiles, wood, leather, paint, etc.

Preventive conservation interventions:

For heritage objects of this type, prevention is essential and makes it possible to anticipate the major alterations which occur, given the absence of time with respect to the sheer volume of objects in peril and the responsiveness of their materials, as mentioned above. This is why the principles of preventive conservation and all the related preservation protocols are so important to the museum's conservation policy.

Such protocols include:

Climate control

The instruments are stored under conditions of relative humidity of 55% (± 5) and at a temperature of 20°C ($\pm 2^\circ\text{C}$). The climate is regularly controlled, both in the exhibition areas as well as in the storerooms.

Measures against wood-eating termites

This consists in pheromone traps and fluorescent lamps installed in the storerooms.

Handling instructions

This consists in learning how to safely handle these instruments. For example, gloves are mandatory to avoid contact between human hands and parts of the instrument covered with wood varnish or powder coating. The tension of the strings is checked so as to never store an instrument with excessively tight strings, which would necessarily lead to destructive stresses in these highly reactive materials that are skin, wood, and leather. The extent to which the strings are loosened depends on the required reduction in instrument fatigue. The various assembly modes, such as nesting, stapling, and connectors must



Fig. 7. Guinbri lute E.2274, Algeria, 19th century. Gift of Henri Cesbron in 1934, Musée de la musique. Dry cleaning of the painted surface of the lute. (Photo © I. Leautey.)



Fig. 8. Zither on table, Qanun, E.1358, Damas, 18th century, acquired in 1889, Musée de la musique. Reintegration of the missing part of the zither (terminal part) with stained balsa wood. (Photo © Marie-Anne Loeper-Attia.)



Fig. 9. Skin of the lute before reinforcement. (Photo © I. Leautey.)

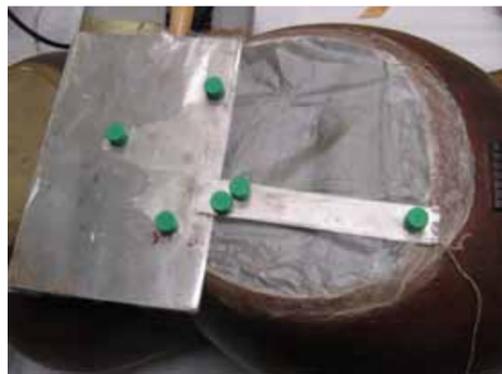


Fig. 10. Reinforcement of the skin with reintegration of new parts and fastening with glue and magnets. (Photo © I. Leautey.)

also be correctly assessed prior to handling, thus making it possible to maintain all the moving elements of the instrument. For example, an instrument should never be handled solely by the handle, but also by the body.

Storage instructions:

An instrument should never be put down on its keys, bridge or any other moving part. The original case, if it exists, can be conserved with the instrument if its materials lend themselves to conservation; otherwise, it should be stored separately. Careful attention should be given to keeping away dust which, on entering into contact with some irregular or powder coatings can be very difficult to remove.

An instrument should never be stored with its skin stretched; the material should be supported to minimize compressions and tension. For example, a drum should never be stored in the vertical position standing on its skin; rather it should be put down flat, supported along its sides. (Fig. 6)

Presentation instructions:

The same climate instructions as for storage areas are applied. The instruments should be put on exhibit on appropriate bases inside the exhibit cases, held in place with nylon strings or polyethylene single-filament strings so as not to create contact corrosion between the string and the surface of the object (if made of metal).

Restoration interventions

We will only be considering some types of interventions, which we consider characteristic of this body of instruments.

The diversity and complexity of the maintenance and protection layers on instruments mean that much caution is called for as regards selecting cleaning products. In general, the preferred choice is dry cleaning or using slightly abrasive powders. On occasions, synthetic saliva² or a surfactant³ is used. Solvents and chemical reactants are rarely used (Fig. 7).

In order to render the work done more legible, we often use an exogenous material to make sure that the reintegration is observable. This option however is only available if the instrument is not actually fit to be used, since an exogenous material could modify the acoustic properties. Since most of the instruments in the collection cannot be used in their current state, this option is frequently recommended.

To summarise therefore, the material used for an intervention must meet the following requirements:

- It must not add any element of ambiguity to the object;
- It must be easily identifiable as not being part of the instrument;
- It must have a high level of mechanical and chemical compatibility with the other materials used;
- It must not generate stresses;
- It must easily removable;
- It must be colourable.

Where there are no mechanical stresses, balsa wood is most frequently used. Beech and lime wood can also be used for shaping by turning (pins). These wood species also have the advantage of being unknown in several countries of origin, such as the African continent. The reintegration shade is often a shade lighter than the original, and is done using watercolours or acrylic, and the date is indicated on the new element.

The overwhelming majority of adhesives used, both natural and synthetic,

2 Composition: 1 g of mucin dissolved in 1l of demineralised water.
3 Surfactant: Tinovetine at 1% in demineralised water (pH = 7).



Fig. 11. Skin of the lute after repair and reinforcement. (Photo © I. Leautey.)



Fig. 12. Reintegration of the fibres of a Hurruk (Musée de la musique) with synthetic fibres. (Photo © I. Leautey.)



Fig. 13. Cylindrical drum, E.319, Tahiti, before 1843, gift of M. L. Clapissin in 1864, Musée de la musique. Reinforcement and reintegration of fibres with dyed silk crepe line on the drum E.319. (Photo © Marie-Anne Loeper-Attia.)

are reversible, such as DMC2⁴, Klucel G⁵ or Paraloid⁶ resin (Fig. 8)

Stretched skins are often torn. The materials chosen for restoration are either Japanese papers (Kozo, Tenguiji or Gampishi), intestine membranes, bladders (pig, cow or stillborn calf) or synthetic films such as Hollytex. The final choice depends on the translucency of the film following gluing and on its level of resistance. Consolidations and linings are either added to the visible exterior surface or to the hidden interior surface, and magnets of varying strengths are used to hold the adhesives in place. Only chemically reversed resins are used⁷. Coloured reintegrations use either watercolors or acrylic (Figs 9, 10, 11).

The highly precarious and piecemeal condition of lines and other woven strings has led conservators to come up with original solutions: lining with silk crepe line to re-create visual harmony and unity; inserting insulated braided sleeving. Fabric consolidations are also done using silk crepe line dyed in the mass (Figs. 12 and 13).

CONCLUSION

The conservation and restoration of these instruments bring a specific set of challenges, due to an absence of information regarding the materials, modes of fabrication, and usage of the instruments, as well as their history. An analysis of this information will help us glean a better understanding of the traditions underlying instrument-making. By taking into account these difficulties when saving and conserving such instruments, we in the museum present these instruments as bearing witness to a cultural identity, and as a means of comparison between musical and cultural practices spread over several geographical areas, while simultaneously underscoring the aesthetical value of these instruments.

None of this work could have been achieved without the conservation team at the Musée de la Musique and especially Mr. Philippe Bruguère, or without the participation of external conservators such as Christian Binet, Ingrid Leautey and Isabelle Rousseau. The author would like to thank them all.

BIBLIOGRAPHY

- Rolland-Villemot, B. 1998. 'Les spécificités de la conservation - restauration des collections ethnographiques'. *Lettre de l'OCIM* 56: 15-19.
- Roudet, L. 2009. 'L'intervention minimale en conservation - restauration des biens culturels, exploration d'une notion'. *CRBC* 27: 21-24.
- Binet, C. 2008. 'Le Cas des instruments extra-européens: relation spécificité / déontologie'. *Proceedings of the study day on 'Le bois: instrument du patrimoine musical'*. Cité de la musique, 29 May 2008.
- Gourarier, Z., & Parchas, M.D. 2010. 'Les spectacles forains, un patrimoine éphémère'. *Coré* 25: 3-11.
- Bruguère, P., Dugot, J., & Espié, L. 1999. 'La parole du fleuve, harpes d'Afrique centrale'. *CRBC* 14: 23-29.
- Gétreau, F. 2010. 'La restauration des instruments de musique en France'. *Coré* 25: 32-40.
- Guillemard, D. 1999. *La Conservation préventive: une alternative à la restauration des objets ethnographiques*. Presses universitaires du Septentrion.

4 Acetic Acid Ethenyl Ester, Polymer with Chloroethene / Maleic acid dibutyl ester dispersed in water.

5 Hydroxypropyl cellulose.

6 Acrylic copolymer.

7 Mowilith DMC2, Klucel G, cellulose esters, etc.

RESTAURATION D'UNE *KUITRA* DU XIX^e SIÈCLEAnne Houssay¹ et Wolfgang Früh²

AVANT-PROPOS

Pour enrichir les présentations permanentes des instruments d'Afrique du Nord lors du réaménagement du musée de la Musique en 2008, Philippe Bruguère, conservateur, a choisi d'exposer un petit luth d'Afrique du Nord, une *kuitra* algérienne, offerte au musée du Conservatoire de Paris par le luthier Jean-Baptiste Vuillaume en 1873.

La *kuitra* est jouée dans des ensembles instrumentaux qui exécutent un répertoire de musique arabo-andalouse, en particulier des suites de pièces dont l'exécution « à tour de rôle » (arabe قَبُون, *nûba*) entre les différents musiciens aurait donné son nom au style musical : la *nouba*.

Couvert de suie suite à la saturation de l'air en charbon à Paris pendant près d'un siècle, l'instrument avait subi un éclatement des côtes en bas de la caisse de résonance, et d'autres dégâts importants, en particulier à la rose et au cheviller. Nous présenterons une étude de l'instrument, de ses dégâts, et les préconisations de restaurations réversibles que nous avons suggérées. Puis nous décrirons l'intervention proprement dite, qui consistait à nettoyer l'instrument de manière approfondie, à consolider tout d'abord la table, puis la coque, et enfin à consolider l'instrument dans sa totalité, en évitant de désosser la caisse et de la transformer. Une intervention de conservation-restauration (pour laquelle nous avons développé des techniques de maintien des collages par des aimants) a permis de mettre cette *kuitra* en état de présentation.

I. ÉTUDE PRÉLIMINAIRE

1. Identification de l'instrument

L'instrument, en forme de petit luth (Fig. 1), portait deux étiquettes : l'une en parchemin (Fig. 3) attachée au cheviller par un fil portant le numéro E.0393, et l'autre en papier attachée à la rose de la table par un fil portant le même numéro E.0393. Elle avait donc été inscrite dans la base de données sous la dénomination de « Luth anonyme Algérie E.0393 ».

Gustave Chouquet³, dans son catalogue des collections du musée du Conservatoire national de musique de Paris, mentionne une « *kuitra* d'Algérie » sous le numéro 852.

Dans la base de données des instruments du musée sur le site internet de la médiathèque de la cité de la musique⁴, nous lui donnons le nom de « *kewitra* », tandis que l'autre instrument similaire conservé dans les collections est sous le nom de « *quwaytara* ». En allemand, nous trouvons la dénomination « *Qitara* » au mu-



Fig. 1a. *Kuitra* E.0393 avant restauration : a. table
(© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)



Fig. 1b. *Kuitra* E.0393 avant restauration : b. caisse.
(© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)

1 Laboratoire de recherche et de restauration du musée de la Musique, chercheur associée à la BnF, ahoussay@cite-musique.fr

2 Restaurateur, habilité/luthier, www.lepointdaccroche.com, lepointdaccroche.fruh@wanadoo.fr

3 Gustave Chouquet. 1884. *Le Musée du Conservatoire national de musique*, nouvelle édition, ornée de figures, Paris, Firmin-Didot, II^e partie, 1^{re} section : « Instruments à cordes des pays non européens », 3^e chapitre : « Instruments à cordes pincées ou frappées », pp. 220-222.

4 <http://www.mediatheque.cite-musique.fr>



Fig. 2. Portrait de Jean-Baptiste Vuillaume à la fin de sa vie. (© Les Amis de la Musique - Le Messager Bruxelles. Photo : Sylvette Milliot.)

sée de Berlin, et à Nuremberg, « *Kwetra* ». Le dictionnaire Grove⁵ reconnaît différentes orthographes anglophones : « *quwaytara* », « *kuwaitara* », « *kūwaytara* », « *kuwīthra* », « *kuwitra* », « *kwītra* », tandis que Farmer la nomme « *kuwaitira* », et estime que leur ancêtre pourrait être le « *kaithār* », un instrument à cordes cité dans un ouvrage conservé à la bibliothèque de l'Escurial à Madrid⁶. En français, citons également le terme actuellement usité de « *kouitra* ». Nous garderons la dénomination de « *kuitra* » donnée par Chouquet pour plus de simplicité.

Ainsi que le précise le *Larousse encyclopédique*, l'étymologie du mot « *kuitra* », viendrait de *kitbara* (égyptien) ou *ketbarab* (assyrien) et se retrouve dans de nombreuses langues méditerranéennes (arabe : *kuitra* ; chaldéen : *chetbarab* ; grec : *cithara* ou *citharis* ; romain : *cithara*, etc.) et désigne pendant longtemps divers instruments à cordes pincées, depuis les formes les plus anciennes de harpes ou de lyres jusqu'à divers types de luths. Les appellations d'instruments médiévaux *cithern*, *zither*, *cithrinchen*, *guiterne*, désignent divers types d'instruments suivant les pays, certains s'apparentant déjà au luth par leur caisse bombée et leur contour en ove, tandis que d'autres préfigurent les formes de la *vibuela* et de la guitare.

La notice sur la *kuitra* de Chouquet est accompagnée d'une illustration en pleine page qui ressemble beaucoup à une gravure vue dans d'autres ouvrages, sur laquelle nous nous étendrons plus loin. Il la décrit de la manière suivante :

« Cette grande guitare à 4 cordes doubles, d'un usage général parmi les arabes de l'Algérie, est à coquille de luth et non pas à fond plat. Le haut du manche en est légèrement renversé, comme celui de la mandore. La table d'harmonie en est décorée d'une large rose (don de Jean-Baptiste Vuillaume (Fig. 2)). »

Notre instrument porte un code en E.0, ce qui indique un instrument dont le numéro d'inventaire et la date d'entrée dans les collections ne sont pas connus. Les étiquettes en parchemin écrites à la plume pourraient dater d'un récolement supervisé par Jacques Chailley pendant qu'il était secrétaire général puis directeur adjoint du Conservatoire entre 1937 et 1951, et plus précisément pendant la fermeture du musée qu'il avait demandée en 1938, et par l'équipe de bénévoles qu'il avait formée, ou par le « chantier d'auxiliaires » établi en 1942. Paul Brunold était alors chargé de conservation, avant de devenir conservateur deux ans avant sa mort ; sa priorité était plutôt à cette époque la remise en état de jeu d'instruments européens, et la collection d'instrument du monde fut classée mais sans plus. À la fin du XIX^e siècle, cette collection avait été assez négligée par manque de personnel.

S'agit-il du même instrument que celui mentionné par Chouquet ?

Dans la réédition de 1884 du catalogue, sa notice est accompagnée d'une illustration en pleine page qui est reprise dans différents ouvrages accompagnée d'une référence « 4. *Kuitra* »⁷ (Fig. 4).

On peut noter la présentation légèrement penchée et tournée de l'instrument, qui montre une légère rotation, de même nature et dans le même sens ;

5 S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres, MacMillan, 1984.

6 Ms n° DCiii. « Le livre de la Joie et du Profit sur la question de l'écoute de la musique... » de Muhammad ibn Ibrāhīm al-Shalāhī, cité dans *A Maghribi Work on Musical Instruments*, p. 30 ; rééd. Farmer Henry George, *Studies in oriental music*, vol. 2 : *Instruments and military music*, reprints of writings published in the year 1925-1969, Frankfort, Ekhard Neubauer, 1997, p. 160.

7 Visible sur le site <http://www.belly-dance.org/oud.html> (sept. 2010 - 9 sept. 2011).



Fig. 3. Étiquette en parchemin, inscription à la plume E.0393. (© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)



Fig. 4. Illustration d'une *kuitra* dans Chouquet 1884. (Illustration libre de droits.)

la forme et la position des chevilles est identique, ainsi que la fausse perspective et les ombres du chevalet. La « moustache », ornement en bois noirci collé sur la table sous le chevalet est en forme de serpent (?) et présente ce qui peut ressembler à une bouche ouverte à gauche. Le plectre en plume plié est présenté à droite à côté du pied de manche.

Les éléments qui nous permettent de supposer que le n° C.852 est bien l'instrument que nous avons étudié sont les suivants : la forme de la tête cheviller, arrondie en haut, celle des chevilles, le nombre de cordes de l'instrument, la forme de la caisse en luth, la forme de la rose en « as de pique » (Fig. 5), et la forme du chevalet (Fig. 6), qui comporte une accolade sculptée en bas.

Cependant, l'illustration ne représente pas la *kuitra* que nous avons sous les yeux : tout d'abord, la rose ne repose que sur un fragment de triangle, contrairement au dessin paru dans l'ouvrage de Chouquet.

De plus, le chevalet ne correspond pas à celui de l'illustration : sur l'instrument, il est orné de part et d'autre de deux cornes, ressemblant à des cornes de taureau à propos desquelles les récits mythologiques sont nombreux⁸. Retenons qu'en Kabylie, selon une légende amazighe, la Terre est supportée par la corne d'un grand taureau, dont on dit encore aujourd'hui que lorsqu'il la transfère sur sa seconde corne, il provoque un tremblement de terre. Et notons également que le 16 mai 1847 lors de la bataille d'Azrou en Grande Kabylie, « les deux tours qui dominaient le pays, et que le Khalifa Mokrani nommait les *Cornes du Taureau*, tombèrent avec fracas sous les coups de l'artillerie⁹. ». Il s'agissait de la conquête de l'Algérie sous la direction militaire du maréchal Bugeaud, duc d'Isly (1784-1849)...

Nous pensons donc que la gravure est issue d'un autre ouvrage et a été choisie par Chouquet à titre d'illustration d'une *kuitra*, mais que l'instrument du musée n'a pas servi de modèle au dessinateur. Cette même gravure figure dans l'ouvrage sur la musique arabe d'Alexandre Christianowitsch (fig.9a), paru en français à Cologne en 1863 : *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens avec dessins d'instruments et quarante mélodies chantées et harmonisée par Alexandre Christianowitsch*. Cette édition comporte des gravures représentant 13 instruments. L'auteur précise en note dans son chapitre dédié aux instruments de musique arabes :

« En décrivant les treize instruments dont je dois le dessin au peintre et homme de lettre, Charles Desprès, gracieux auteur des tableaux pittoresques des environs d'Alger, je suis la description de Villoteau, autant que les instruments trouvés chez les arabes s'accordent avec ceux qu'il a vus en Égypte¹⁰. »

Nous n'avons pas trouvé d'information sur ce peintre pour l'instant. Si ceci est confirmé, le dessin original de l'illustration en question lui serait dû. Après

8 Notons aussi que le nom Atlas a été donné par les Grecs aux montagnes qui étaient considérées comme les cornes qui supportent le ciel, à l'image des cornes du grand taureau qui supporte la Terre.

9 Cf. *La Grande Kabylie, études historiques*, de M. Daumas, colonel de spahis, directeur central des affaires arabes à Alger et M. Fabar, capitaine d'artillerie, ancien élève de l'École polytechnique, ouvrage publié avec l'autorisation de M. le Duc d'Isly, gouverneur général de l'Algérie, Librairie Hachette et Cie, Librairie de l'université royale de France & Alger, Imprimerie Ch. Monginot, 1847. Cette citation est reprise dans Paul Gaffarel, *Algérie histoire, conquête et colonisation...*, éd. Serre, 1883, p. 294.

10 A. Christianowitsch. 1863. *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens avec dessins d'instruments et quarante mélodies chantées et harmonisée par Alexandre Christianowitsch*. Cologne.

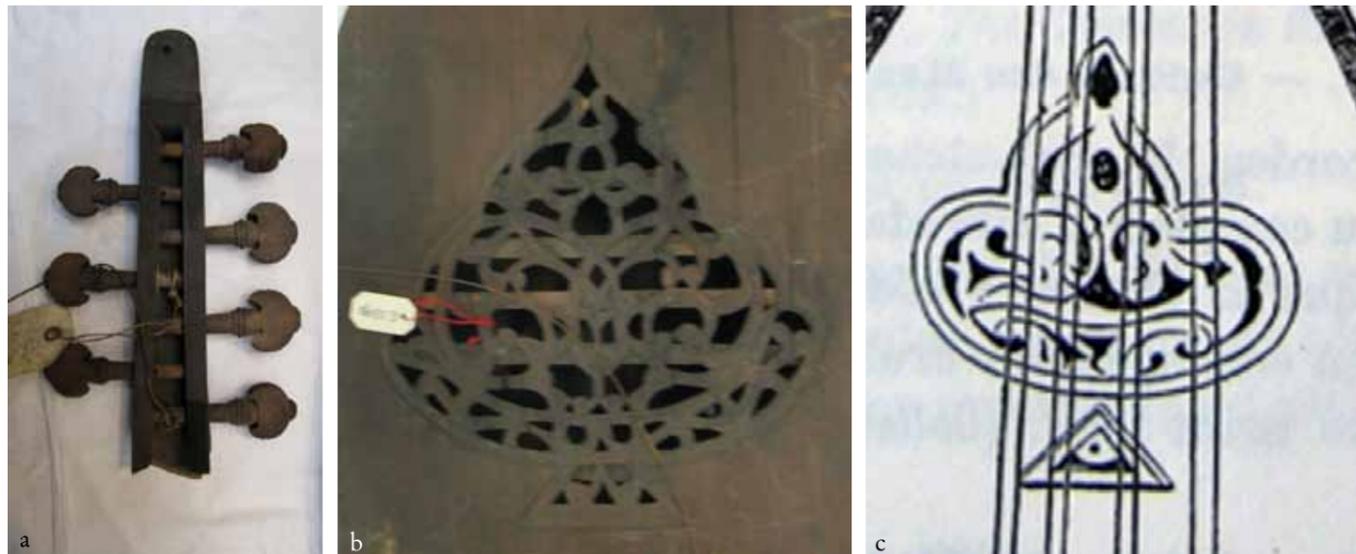


Fig. 5. a. Tête et b. rose de la *kuitra* E.0393 et, c. rose de l'illustration dans Chouquet 1884 (détail). (a et b. © Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay ; c. libre de droits.)

le *rebâb*, le *kemâneh*, le *qânon*, Christianowitsch décrit la *kuitra* en deux lignes :

« ...sorte de guitare, est en bois. Elle est montée de huit cordes en boyau de mouton accordées deux à deux. Les arabes jouent la *kuitra* en pinçant les cordes avec un petit bout d'une plume pliée en deux. »

Il décrit ensuite le *gumbry*, le *djourwak*, le *gsbah*, le *derbouka*, le *bendeyr*, le *tar*, le *deff*, le *tablets* et le *dznouch*, accompagnés d'illustrations qui apparaissent en fin d'ouvrage, numérotées dans cet ordre. L'illustration du *rebâb*, est reprise également dans Chouquet à la page 205 et le dessin de la *kuitra* sera encore repris par Farmer¹¹ et Rouanet¹².

Devons-nous donc en conclure que nous sommes malgré tout en face de l'instrument qui avait été donné par Vuillaume en 1873 ?

2. Contexte historique en Algérie et à Paris

Quel est le contexte en Algérie à cette époque ? De mars 1871 à 1872 a eu lieu la plus grande révolte contre la colonisation française depuis la reddition d'Abd El Kader en 1847, la révolte des Mokranis, au cours de laquelle 250 tribus (un tiers de la population algérienne) se sont soulevées contre les colonisateurs français¹³. Elle fut réprimée dans le sang et de nombreux combattants algériens furent déportés, et rejoignirent le bagne de Nouvelle Calédonie en compagnie de Communards également bannis.

Du côté parisien, la défaite de Napoléon III en 1870 devant les états alle-

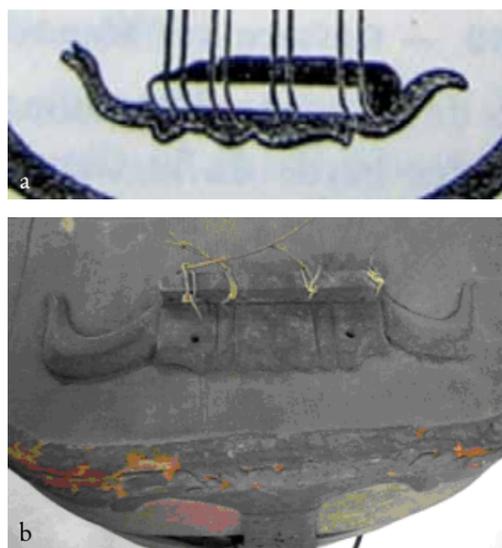


Fig. 6. Comparaison des chevalets entre a. la gravure figurant dans Chouquet 1884 et b. la *kuitra* E.0393. (a. Libre de droits ; b. © Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)

11 F. Salvator-Daniel. 1905. 'The Music and Musical Instruments of the arab', with an introduction on how to appreciate arab music, edited with *Notes, Memoir, Bibliography and Thirty Examples and Illustrations*, by Henry George Farmer. London: Reeves, p. 240.

12 J. Rouanet. 1922. « La musique maghrébine », in Lavignac, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, I^{re} partie, « Histoire de la musique ». Paris : Delagrave, p. 2926, article « Kouïtra ».

13 « Lettre de Mokrani au général Augerand », en page 768 du « Rapport de M. Léon de La Sicotière au nom de la Commission d'Enquête sur les actes du Gouvernement de la Défense nationale ». Versailles : Cerf et fils, 1875.

mands coalisés par la Prusse a eu pour conséquence la proclamation du Second Empire allemand le 18 janvier 1871 dans la galerie des Glaces du château de Versailles, où se trouvaient les dirigeants qui s'occupaient également du siège de Paris. L'armistice prévoyait l'arrêt des combats pour une période de quinze jours renouvelables et la convocation d'une assemblée nationale chargée de décider de la poursuite de la guerre ou de la conclusion de la paix. L'Assemblée élue dans l'urgence, royaliste et pacifiste, qualifiée d'« assemblée de ruraux » par les Parisiens, transféra son siège de Paris à Versailles le 10 mars 1871, et par une loi du même jour mit fin au moratoire sur les effets de commerce, acculant à la faillite des milliers d'artisans et de commerçants. Suite au soulèvement du peuple parisien, Thiers gagna Versailles suivi de 100 000 Parisiens des beaux quartiers. La répression du gouvernement Versaillais contre la Commune de Paris s'acheva par les exécutions sommaires de la semaine sanglante du 21 au 28 mai, et laissa la capitale exsangue.

Le don que Jean-Baptiste Vuillaume effectua en 1873 survint alors que, âgé de 75 ans, deux ans seulement avant sa mort, il se remettait des désordres de la Commune.

Il est composé de 7 lots d'objets particulièrement symboliques¹⁴ :

1. Un cheviller de viole d'amour (E.484, Chouquet n° 176) de Stradivari, qu'il a lui-même scié du manche d'un instrument du maître italien pour le remplacer par une volute, de manière à transformer l'instrument en alto à quatre cordes. Cet instrument transformé fait aujourd'hui partie des collections de la Royal Academy à Londres ;
2. Deux cordiers de violoncelle marqués « Stradivarius » (E.486, Chouquet n° 192) ;
3. Une touche de violon et un cordier de violoncelle, marqués « Stradivarius ». Vuillaume a été l'un des acteurs de la transformation des violons italiens baroques en instruments modernes destinés à la musique symphonique, aux concertos et aux quatuors à cordes de son époque. Il a également donné au musée du Conservatoire d'autres pièces de montage de violons tels des chevalets, des touches, des cordes et des barres qu'il avait enlevés des instruments qu'il a transformés. On voit là la préoccupation d'un artiste très habile, qui songe transmettre aux générations futures les éléments que l'action de son époque risque d'effacer ;
4. Un manche de violon de Nicolas Lupot (E.485, C.38), dont Chouquet écrit qu'« il provient d'un violon de la chapelle [du roi], qui fut brisé lorsque le peuple prit d'assaut le château des Tuileries, le 29 juillet 1830 ». Il s'agit donc d'un objet chargé d'histoire, que le luthier, lui-même enfant de la Révolution, car né à Mirecourt en 1798 dans les Vosges dans une famille de luthiers, il est arrivé à Paris très jeune, a sans doute gardé longtemps dans sa collection personnelle avant d'en faire don au conservatoire ;
5. Un *tanbour bulghary* (E.488, C.846) qui n'est pour le moment pas identifié. Chouquet le décrit comme suit : « Cette mandoline bulgare, que Villoteau a si exactement décrite, est d'origine asiatique. Par la forme du corps sonore, elle ressemble tout à fait au *tanbour chary*, mais en petit. (V. *Description de l'Égypte*, édition in 8, tome XIII, p. 275. (don de J.-B. Vuillaume). » En effet, au début du XIX^e siècle, dans son rapport au retour de l'expédition d'Égypte, Villoteau décrit le *tanbour bulghary* en détail et donne ses dimensions¹⁵, mais il ne mentionne pas la *kuitra*, qui n'est pas jouée dans ce pays ;
6. La *kuitra* E.489, Chouquet n° 852 ;
7. Une reconstitution de rebec E.492, C.135

Ces dons sont mentionnés dans *La Revue et Gazette musicale de Paris*, le 22 juin 1873, p. 199¹⁶ :

« On sait que M. J.-B. Vuillaume a fait présent au musée du Conservatoire de sa gigantesque octo-basse. Il vient d'enrichir encore cette belle collection de plusieurs instruments de musique d'origine orientale de précieux fragments de violes et de basses de viole d'Antoine Stradivarius, et d'un fort curieux rebec, exécuté d'après le dessin d'un manuscrit du XIII^e siècle. Jamais personne n'a vu un vrai rebec du moyen âge; mais celui qu'a construit M. Vuillaume, en s'inspirant d'une miniature authentique, nous fournit une preuve nouvelle et piquante de la merveilleuse habileté de ce savant luthier. »

Où Jean-Baptiste Vuillaume a-t-il pu trouver cet instrument de la musique savante algérienne, lui qui était un luthier parisien s'occupant essentiellement des instruments de la famille du violon destinés à la musique classique européenne ? Il est

14 F. Gétreau. 1996. *Aux origines du Musée de la Musique : les collections instrumentales du Conservatoire de Paris. 1793-1993*. Paris : Klincksieck / Réunion des Musées Nationaux, p. 658.

15 G. A. Villoteau. 1813. « Description historique, technique et littéraire des instrument de musique des orientaux », in *Description de l'Égypte - État moderne*, volume 5, tome 2, Paris, 1, chapitre IV, pp. 874, 875 et 876, et table AA, figures 8, 9 et 10.

16 F. Gétreau, *op. cit.*, p. 210.



Fig. 7. Une des *kuitras* qui figurent dans la base en ligne des instruments de musique des collections publiques en Europe MIMO : MIR1318 kwetra. (© Germanisches Nationalmuseum, photo : G. Kühnel)

un très bon artisan, mais également un luthier et un homme d'affaires avisé qui sait être à l'affût lorsque des instruments de valeur se trouvent en vente. Il s'est par exemple rendu très rapidement à Milan en 1853 dès qu'il a appris la mort du marchand ambulancier italien Tarisio pour acheter en lot tout son stock de violons italiens aux héritiers ignorants de leur valeur.

Une piste sur l'origine de la *kuitra* pourrait se trouver dans l'histoire du Conservatoire. En effet, le directeur nommé sous la Commune de Paris au printemps 1871 se trouva être Francesco Salvador-Daniel né à Bourges, qui, après des études au Conservatoire de Paris, partit enseigner le violon à Alger en 1853. Admirateur de Félicien David et des saint-simoniens, il suivit l'exemple de leurs voyages orientaux, mais s'intéressa surtout à l'Afrique du Nord et à l'Espagne plutôt qu'au Moyen-Orient. Passionné par la musique arabe, il apprit la langue, rencontra de nombreux musiciens, et tenta d'établir les bases de ce qui serait un fond commun méditerranéen entre musique grecque, tradition latine et musique grégorienne. Il traduisit des chansons algériennes tunisiennes et kabyles, et les adapta pour les accompagner avec des instruments occidentaux, en particulier le piano. En 1862, il publia dans le *Journal des travaux de la Société historique algérienne* une série de quatre articles sur la musique arabe qui font référence et contiennent des transcriptions de *Nouba*¹⁷. Il y décrivait brièvement la *kouïtra*, avec ses quatre cordes accordées deux à deux, sa touche sans frettes, la tenue de l'instrument, et la manière de l'accorder en tétracordes, comme les grecs, et de jouer les modes en tempérament inégal¹⁸.

De retour à Paris en 1865 après le décès de sa jeune épouse, il participa à la vie musicale parisienne et fut reconnu sur ses connaissances de la musique arabe. Il composa une symphonie orientale et de nombreuses chansons de même inspiration, dirigea l'orchestre à la maison Pompéienne du prince Napoléon. Il organisa des concerts populaires, et fut critique musical y compris dans le magazine satyrique *La Lanterne* de Henri Rochefort, qui sera l'un des membres influents de la Commune. Farmer édita la traduction anglaise de son ouvrage, mentionnant l'auteur comme « *Salvador-Daniel Francesco, Director of the Paris Conservatoire of Music under the Commune of 1871*¹⁹ » et écrivit sa biographie dans la préface. Il y précisait qu'« il semblerait que Salvador ait eu une collection conséquente d'instruments à cordes arabes, sur quelques-uns desquels il jouait avec habileté, mais seulement à ses amis les plus intimes²⁰. » Il habitait alors 13, rue Jacob, près de la rue Bonaparte. Salvador-Daniel eut un destin tragique car il fut fusillé par les Versaillais en 1871²¹. *La Revue et Gazette musicale* signala brièvement dans sa rubrique nécrologique du 15 octobre 1871 :

17 F. Salvador-Daniel. 1862. « La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien », in *Revue africaine, Journal des travaux de la Société historique algérienne*, 6^e année, tome 6, n° 31, 33, 34, 35, 36. Alger : Adolphe Jourdan. La conclusion est parue en 1863, tome 7 n° 1..

18 F. Salvador-Daniel. 1862. *Op. cit.*, pp. 121-122

19 *Ibid.*

20 *Idem*, p. 24. Traduit de l'anglais par nous-mêmes

21 A. Millard. 2005. *Félicien David et l'aventure saint-simonienne en Orient*. Paris : les Presses franciliennes, p. 93.

« Le 24 mai à Paris, Salvador Daniel, violoniste, connu pour ses arrangements de plusieurs morceaux de musique orientale, usurpateur, pendant le règne de la Commune, des fonctions de directeur du Conservatoire, et fusillé rue Jacob, après la prise de la barricade de la rue Bonaparte²². »

Dans son dictionnaire biographique²³, Fétis ne le mentionne pas, alors qu'il évoque son père, professeur de musique à Bourges. Farmer avait en revanche une grande estime pour son travail, et considérait que c'étaient essentiellement les opinions et les engagements politiques de Salvador-Daniel qui avaient poussé ses contemporains à le laisser tomber dans l'oubli après ces événements dramatiques²⁴.

3. Identification et dimensions des *kuitras* anciennes conservées

Dans la base de données européenne en ligne MIMO²⁵ contenant les instruments de musique de 22 collections de musées européens figurent 8 photos de *kuitras*, ou petits luths du Maghreb, dont les deux au musée de la Musique, cinq au musée des Instruments de musique de Bruxelles, et une au Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg. Seulement 4 autres ont des roses en forme de fleur comme celle que nous étudions ici ; les trois instruments conservés à Bruxelles sont signalés comme d'avant 1878, et ont donc une fabrication contemporaine de celle que nous étudions ici. Il est étonnant de constater que l'une de celles du mim porte le même numéro 0393 qui figurait sur les étiquettes de celle du musée de la Musique. Coïncidence étrange !

Une autre très petite *kuitra* au manche très long, de facture similaire, conservée au musée de Mulhouse sous le numéro 413 nous a été signalée par Philippe Bruguière.

Ces *kuitras* semblent être de la seconde moitié du XIX^e siècle, et l'on eut se demander la durée de la tradition de facture de cet instrument tel que nous le découvrons dans les collections occidentales du dernier tiers du XIX^e siècle.

Les chevalets ont des dessins de trois types : en cornes descendantes (mim 0393), en forme de serpent (?) (mim 0394) comme l'illustration de Christianowitsch reprise par Chouquet (Fig. 8), ou en cornes de taureau (MIR 1318) comme la *kuitra* MM E.489 que nous étudions ici. Jules Rouanet signale un autre type, plus nettement en forme de moustaches²⁶.

Les trois instruments de la Fig. 9 ne sont pas des *kuitra*, mais de petits luths maghrébins à 4 quatre doubles cordes. Ils ont des roses circulaires découpées dans la table et sont probablement du XX^e siècle. Les instruments mim385 et mim877 sont des *oud tunsi* ou *arbi* de Tunisie ou de Constantine, et le mim 0392 et le MM 2277 (à droite) sont des *aoud ramal* du Maroc.

Nous avons établi un tableau récapitulatif (Fig. 10) des 14 *kuitras* que nous avons pu répertorier et dont nous estimons qu'elles répondent bien à cette dénomination. Un article ultérieur permettra de préciser les différences entre les luths d'Afrique du Nord.

Classées par ordre de largeurs maximales de caisses croissantes (seule mesure que nous ayons pour tous ces instruments, mais qui est généralement proportionnelle à l'ensemble), nous pouvons avoir une idée de la variété des dimensions des *kuitras*, les plus grande largeurs de caisse s'échelonnant entre 13,4 cm, le très petit instrument de Nuremberg, et 27 cm de large pour celle de Paris. Cela implique des longueurs de cordes vibrantes très différentes, et témoigne de la non-standardisation de leur tessiture au XIX^e siècle.

Le « diapasonnage », c'est-à-dire le choix de la longueur de corde vibrante d'un instrument par le luthier qui le fabrique, correspond à la mesure qui détermine sa tessiture finale, suivant la nature des cordes utilisées. La *kuitra* semble avoir été cordée avec boyaux, comme l'*oud*. Cette variété étonnante semble spécifique aux *kuitras* algériennes, et pourrait évoquer une famille d'instruments, ou du moins, l'adaptation de la tessiture pour accompagner des voix aiguës comme des voix graves, féminine comme masculines.

La *kuitra* conservée à Nuremberg (Fig. 7), avec une longueur de corde vibrante (34,4 cm) comparable à celle d'une mandoline napolitaine ou à celle d'un violon (33 cm) avait certainement une voix aiguë. En revanche, celles de Paris correspondent plus aux dimensions d'un mandolone européen, ce qui explique qu'il ait pu être adopté et devenir le mandol algérien au XX^e siècle. En effet, dans l'entre deux guerres, des mandolines fabriquées à Mirecourt ont été envoyées à Alger²⁷.

22 *Revue et Gazette musicale*, 1870-1871, 15 octobre, p. 289

23 Fétis (2^e éd. 1866). *Biographie universelle des musiciens*, tome VII. Paris : Firmin Didot Frères. p. 387.

24 F. Salvador-Daniel. 1862. *Op. cit.*, p. 3.

25 MIMO <http://www.mimo-db.eu/mim/i>

26 J. Rouanet, *op. cit.*

27 Mandole européenne, longueur de corde vibrante 40-45 cm, Mandoloncelle 59-60 cm.

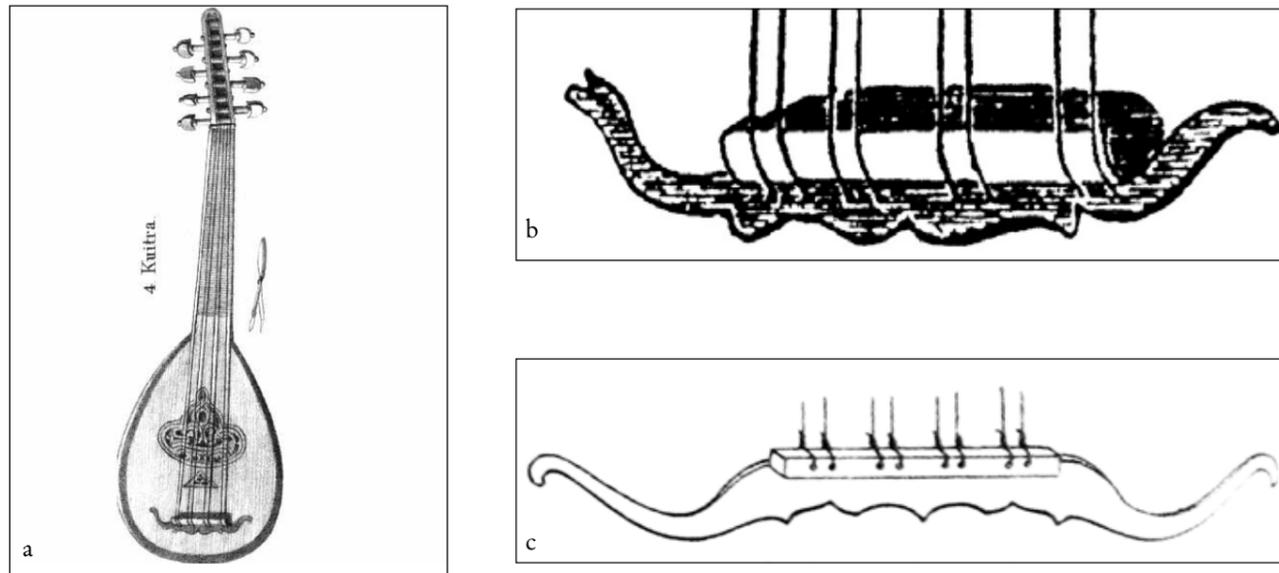


Figure 8. Les chevalets des gravures de a. Christianowitsch b. Chouquet et c. dans l'article de Rouanet paru dans l' *Encyclopédie de Lavignac*. (Illustrations libres de droits.)

Collection	Lieu	N° d'inventaire	Datation	Largeur maximale
Germanisches Nationalmuseum	Nuremberg	MIR1318	non datée	13,4 cm
Musée de l'Impression sur étoffes	Mulhouse	N° 273 413 et 447	XIX ^e siècle	14 cm
Musée d'Histoire naturelle	Lille	N° 736	avant 1912	15,9 cm
MRAH - Musical Instruments Museum	Bruxelles	MIM0393	avant 1878	18 cm
Musée du Château	Nantes	N° 988.1.4	XIX ^e siècle	19,5 cm
Musikinstrumentenmuseum	Berlin	N° 2397	avant 1894	20,5 cm
MRAH - Musical Instruments Museum	Bruxelles	MIM0394	avant 1878.	25 cm
Musikinstrumentenmuseum	Berlin	N° 2412	avant 1894	25 cm
Sammlung alter Musikinstrumente-Kunsthistorisches Museum	Vienne	N° W.R.1	avant 1920	25 cm
Musée de la Musique	Paris	N° E.489 (C.852)	avant 1873	25 cm
The Metropolitan Museum of Art	New York	N° 89.4.401	avant 1889	25,4 cm
Michigan University School of Music	Ann Arbor	N° 1034	avant 1918	27 cm
Collection privée	Paris	sn	XIX ^e siècle	27 cm

Fig. 10. Tableau récapitulatif de 14 *kuitras*. (Anne Houssay © Musée de la Musique.)

4. Usage et accord de la *kuitra*

À la fin du XIX^e siècle, parmi les petits luths d'Afrique du Nord, la *kuitra* est un instrument à cordes pincées spécifiquement joué en Algérie dans des ensembles instrumentaux et vocaux, en milieu urbain à Alger, Tlemcen et Bougie (Béjaïa) principalement. La scène musicale algérienne décrite par Christianowitsch et Salvador-Daniel est particulièrement active. L'instrument a la réputation d'être joué par des maîtres de musique, qui sont également chanteurs et qui dirigent éventuellement des ensembles. À l'époque de notre *kuitra*, le maître Abderrahmane Menemeche, dont on sait assez peu de choses aujourd'hui, fut le maître de Mohamed Ben Ali Sfindja, un musicien renommé de la génération suivante qui forma à la fin du XIX^e siècle de nombreux musiciens. C'est pour perpétuer l'art de Sfindja que son élève Edmond Yafil travailla avec Jules Rouanet pour enregistrer sa musique et retranscrire les airs qu'ils jouaient²⁸.

Le répertoire était constitué de suites de pièces dont l'exécution « chacun son tour » (étymologie du mot arabe *nûba*) par les différents musiciens, a donné son nom au style musical de la *nouba*, l'un des genres de la musique savante profane. C'est une composition instrumentale et vocale qui se déroule selon un ordre établi et des règles rythmiques et modales bien déterminées. Chaque *nouba* était jouée sur un mode (*Tab*) déterminé, à une heure déterminée et selon un ordre déterminé. Il existait à l'origine pas moins de 24 *noubat*, composée chacune, selon les traditions, de cinq à dix sous-parties, où les chants alternaient avec des compositions instrumentales. Selon Salvador-Daniel, il ne restait vers 1860 qu'une quinzaine de ces *noubat* (le nombre variait selon les traditions et les écoles) et entre 26 et 16 modes musicaux, là aussi selon les interprétations. Des *noubat* ont été transcrites au XIX^e siècle par Christianowitsch et surtout Salvador-Daniel, puis, au début du XX^e siècle, grâce à une coopération entre des musicologues (Erlanger, Rouanet) et des musiciens (Yafil, Sfinja), et elles ont fait l'objet d'enregistrements, en particulier à l'occasion du congrès du Caire de 1932. L'influence



Fig. 9. Ces instruments ne sont pas des *kuitra* mais de petits luths d'Afrique du Nord : a. mim0877 *koutara*, b. mim0392, c. MM E.2277 Luth « *quwaytara* ». (a, b. Photos © mim et c. Photo © Cité de la Musique)

28 Rouanet J. et Yafil E. 1904. *Répertoire de musique arabe et maure*. Alger.

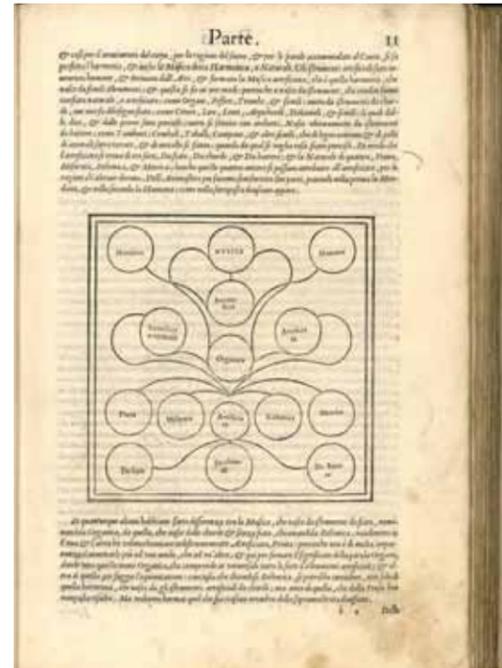


Fig. 11. Croquis paru dans G. Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche appresso Francesco Senese*, 1562, p. 11, ouvrage conservé à la Bibliothèque universitaire de Strasbourg. (Illustration libre de droits.)

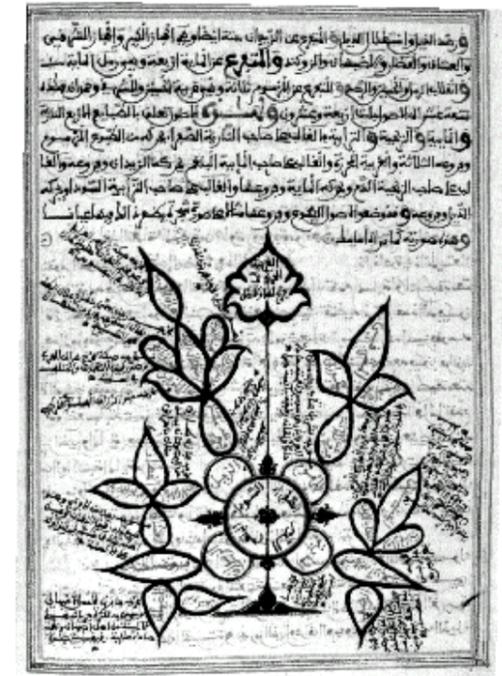


Fig. 12. Schéma des liens entre les différentes gammes musicales arabes et les quatre humeurs, paru dans le manuscrit de l'*Épître musical*, conservé à la Bibliothèque nationale de Tunisie (Illustration libre de droits.)

de ce congrès, qui mena à une fixation des intervalles et des tessitures, introduisit probablement une normalisation, rendant possible l'utilisation d'instruments européens bon marché à sons fixes comme les mandolines. Les *kuitras* aux dimensions non standardisées furent ainsi reléguées dans l'oubli.

La *kuitra* a huit cordes, accordées deux par deux à l'unisson, et elle est pincée à l'aide d'un plectre constitué d'une plume d'aigle dont le bec, tenu par la main droite entre le pouce et l'index, met en vibration les cordes. Seulement trois doigts de la main gauche sont utilisés pour appuyer les cordes sur la touche sans frettes, et le majeur n'est pas souvent sollicité : uniquement pour les tierces²⁹. L'accord de la *kuitra* est variable, dépendant du mode selon lequel le morceau est joué. L'accord est embrassé, c'est-à-dire que la succession des cordes ne suit pas la succession ascendante des notes : les intervalles de l'accord comportent successivement une sixte ascendante, par exemple (IV : sol - III : mi), une quinte en dessous, et enfin une quarte ascendante : (II : la - I : ré) commençant un ton plus haut. On peut citer également l'accord montant do-la pour les cordes IV et III, puis ré-sol pour les cordes II et I, le ré commençant un ton au-dessus du premier do.

Sans frettes, elle permet de jouer dans les différents modes non tempérés, de la *nouba*, selon le *maqâm*, le modèle d'organisation des gammes modales, qui organise les intervalles entre les notes ainsi que les cheminements à l'intérieur de cette « échelle » modale, et ce sur plusieurs octaves, généralement deux. Sur ce point, le *maqâm* se rapproche beaucoup du système des *ragas* dans la musique classique indienne.

On peut noter la forme élaborée de la rose de la *kuitra*, qui est qualifiée de « dessin hispano-mauresque presque toujours en forme de vase fleuri³⁰ » par Rouanet, de fleur, ou également d'arbre de vie. On pourrait se demander si elle a un rapport symbolique avec ce croquis³¹ schématisant une arborescence des différentes gammes modales arabes, en lien avec les quatre humeurs chez l'individu (voir la Fig. 12 : *Épître musical*, Bibliothèque nationale de Tunis). Ce type de dessin est présent également dans *Les Institutions harmoniques* de Zarlino, publié à Venise en 1558 pour décrire les relations entre les gammes (Fig. 11).

L'origine diverses des *maqâmat* et l'utilisation de systèmes à l'origine non tempérés (en musique arabe on a adopté en 1932, au 1^{er} congrès de la Musique arabe, le système de 1/4 de ton) fait que certains *maqâms* ont des noms différents parce que leurs toniques sont différentes, alors qu'ils ont la même structure.

5. La *kuitra* au XX^e siècle

Il semble que la Première Guerre mondiale a contribué à la destruction d'une société urbaine artisanale traditionnelle et que la fabrication de ce type de *kuitra* ancienne ait alors pratiquement disparu. Entre les deux guerres et pendant la Deuxième Guerre mondiale, la *kuitra* a été remplacée

29 M. Guetta. 1980. *La Musique du Maghreb*. Paris : Sindbad, p. 239.

30 J. Rouanet, *op. cit.*, p. 2926.

31 Illustration signalée sur le site de Shaker Laïbi concernant l'art islamique, et qu'il commente ainsi : « un arbre qui définit les liens entre les différentes gammes musicales arabes et les quatre humeurs chez l'individu. La calligraphie fonctionne ici comme moyen d'illustration ».



Fig. 13. Le Conservatoire d'Alger janvier 1952 (classes réunies sur la terrasse ; on peut voir la Casbah d'Alger en arrière-plan). Sur la photo, on peut voir Mahmoud Messekdji à la *kuitra*. Collection privée. (Photo © Conservatoire d'Alger ; droits réservés.)

par des mandoles semi-industrielles fabriquées, entre autres, à Mirecourt. Cet usage de mandolines à fond plat frettées a créé un répertoire de musique à gammes semi-tempérées (demi-tons égaux associés à des quarts de tons) à partir de la tradition. Cela a sans doute eu une grande importance musicale, et on voit alors des instruments à frettes fixes se juxtaposer ou se substituer aux instruments à touche lisse qui permettaient auparavant les micro-intervalles et des échelles de notes variées, non tempérées.

De fait, en observant des photos des années 1940 et 1950, il semble que la mandoline ait été introduite et utilisée à la place de la *kuitra* pendant la décennie. Le virtuose de cette époque était Saci, un musicien de confession juive. Un autre joueur de mandoline extrêmement réputé était Mohammed Bahar (1920-2000), à qui on attribue dans les années 1940 l'ajout de deux frettes de quart de ton, créant ainsi un nouvel instrument, le mandol ou mondol.

Néanmoins, d'après l'association Yafil qui a diffusé sur internet sa biographie³², le joueur de *kuitra* Mahmoud Messekdji (1928-2005) continua de jouer de la *kuitra* sans frettes (Fig. 13) et en collectionna des anciennes.

Plus récemment, des luthiers se sont intéressés à fabriquer des *kuitras*, comme M. Nifer dans les années 1970. Mais une histoire des luthiers algériens reste à faire.

Aujourd'hui, la *kuitra* sans frettes fait l'objet d'un regain d'intérêt dans le cadre d'une renaissance de la musique « arabo-andalouse » (*Çan'a*) en France et en Algérie, par exemple grâce à l'association de musique arabo-andalouse La Cordoba d'Alger, qui a été créée par des musiciens issus du Conservatoire d'Alger. De nombreux échanges ont lieu entre musiciens, aussi bien en France qu'en Algérie, stimulant la fabrication des instruments.

32 <http://yafil.free.fr/>



Fig. 1. a. Caisse faite en 9 côtes, dont 7 en quartiers et 2 rectangulaires, en hêtre, jointes par des filets en fanons de baleine. b. Vue intérieure, tasseau supérieur avec clou de fixation du manche. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 2. Contre-brague en résineux. a. Face, b. dos : surface de collage du bas de caisse. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)

II. DESCRIPTION ET CONSTAT D'ÉTAT DE LA KUITRA

1. Description

L'instrument en forme de luth est très léger et de petites dimensions comparées à celles d'un *oud*, ou même d'un luth de la Renaissance, par exemple. La longueur de la table est de 424 mm.

La caisse est constituée de 9 côtes de hêtre (Fig. 1), séparées par des filets en fanon de baleine, dont 7 sont assemblées en quartiers d'orange, auxquelles s'ajoutent 2 côtes rectangulaires assemblées en bas de caisse sous une pastille de bois noircie, qui, vue de dessous, prolongent le profil en demi-cercle en approfondissant la caisse et en la refermant très légèrement du côté de la table. Les côtes sont réunies en bas de caisse à l'extérieur par une pièce de bois noircie arrondie d'un côté et ajustée de l'autre à la brague. La section de la caisse au plus large est inscrite dans un demi-cercle auquel s'ajoutent les 2 côtes supplémentaires les plus proches de la table.

Les côtes en hêtre qui constituent le fond sont faites de planchettes de bois taillées en éclisses, c'est-à-dire en fendant le bois sur quartier, ce qui rend possible de les affiner jusqu'au millimètre d'épaisseur tout en gardant une stabilité et une rigidité relativement importante.

Les joints collés des côtes et des filets de fanon de baleine intercalés sont renforcés intérieurement par des bandes de papier bleu fabriqué à base de fibres végétales, teinté dans la masse. Ce papier est identifié comme du papier d'emballage connu depuis le XVII^e siècle, et utilisé en particulier pour les pains de sucre de canne. Ces pains à casser au marteau et leurs papiers bleus faisaient partie de la vie courante en France au XIX^e siècle et sont encore en usage au sud de la Méditerranée¹.

Une brague en bois noircie, chantournée et chanfreinée, consolide le contour de caisse par l'extérieur. À l'intérieur en bas de la caisse était collée une contre-brague trapézoïdale (Fig. 2) en résineux (peut-être du mélèze ?) d'environ un centimètre d'épaisseur, plate des deux côtés, qui touchait l'intérieur de la coque seulement par ses bords, auxquels elle était fixée par de la colle. Le manque de contact avec l'intérieur des côtes donnait peu de surface de collage et le dessèchement a provoqué sa chute dans la caisse.

Le manche (Fig. 3 et 4a) est également très léger, en bois de type acajou teinté brun foncé, et il est fixé par un clou dans le tasseau du haut de la caisse, la touche étant dans le plan de la table. Une pièce longue chantournée constitue les deux côtés et la tête du cheviller, et deux entailles permettent de biseauter les bords des joues et le haut de la mortaise. Le fond du cheviller est fermé par-dessous avec une planchette collée ; le cheviller est fixé par un assemblage en onglet dans une entaille au bout du manche

1 Denis Woronoff, « Envelopper les objets : pour une histoire de l'emballage en France du XVIII^e siècle à nos jours », <http://www.cilac.com/rokdownloads/documents/Etudes>, p. 19 : « Quant au papier bleu, connu pour couvrir les almanachs et autres livres populaires de la "Bibliothèque de Troyes", il a été obtenu par ajout d'indigo (et plus tard de bleu de Prusse) à la pâte. Il enrobe les pains de sucre qu'il met ainsi en valeur ; il sert aussi aux apothicaires à embellir les pains de blanc de céruse (blanc de plomb) employés pour des préparations de peinture et de cosmétique. Des toiliers et des merciers en font aussi usage, ainsi que d'un papier grisâtre. »

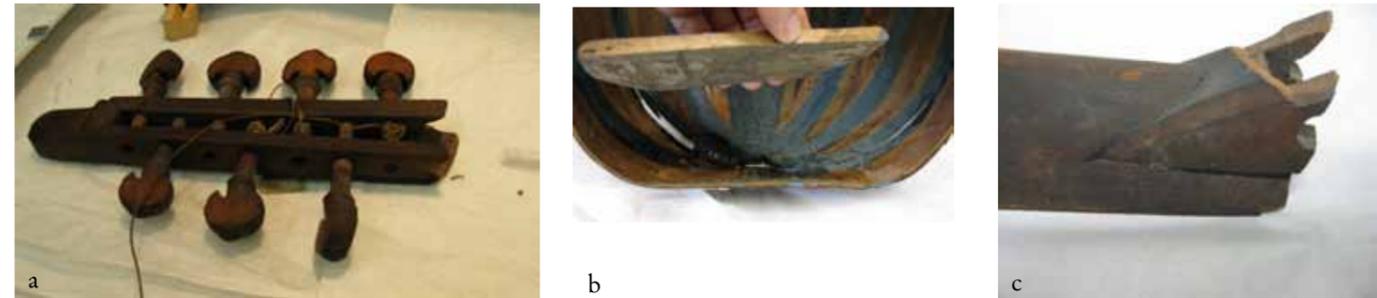


Fig. 3. a. Tête-cheviller de la *kuitra* brisée, séparée du manche, b. plaque arrière désolidarisée et fracture, c. mortaise en biseau. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 4. a. Tasseau supérieur et le clou d'attache du manche, b. marqueterie au pied du manche, nommée *Al Bernous*? (© Musée de la musique. Photos : Anne Houssay.)

Une marqueterie (Fig. 4b) de filets pâles alternés avec des plaques d'un bois plus sombre, entaillées de pointes décoratives courbées en forme de griffes ou de virgules, couvre le haut de la caisse de résonance au pied du manche. Peut-être s'agit-il de l'ornement que Rouanet décrit comme « un fragment de rosace appelé *Al Bernous*, plur. *el berunes*² » ?

La table (Fig. 5) est constituée de cinq bandes de bois résineux très minces de l'ordre du millimètre d'épaisseur. Les veines d'accroissement de l'arbre sont très serrées, ce qui leur conserve une rigidité malgré leur légèreté. Les joints des bandes de bois sont, comme dans la caisse de résonance, couverts de bandes de papier bleu, ce qui les consolide.

Le contour de la table est oblong, et elle est percée d'une rosace « en as de pique ». Un barrage de huit baguettes de résineux très légères et très rigides, avec des veines d'accroissement inférieures à un millimètre, ajoute de la raideur à la table dont l'épaisseur est de l'ordre du millimètre.

La rose est découpée à même la table, finement taillée au canif en rinceaux élaborés dans le bois léger et fragile. Les distances respectives du haut et du bas de la rose au haut de la table sont de 121 mm et 272 mm, tandis que le bas du triangle tronqué se situe à 284 mm du haut de table. Une bande de cuir couvre le bord de la caisse, consolidant le joint collé de la table sur la caisse.

Quatre barres transversales (Fig. 6) tiennent toute la largeur et renforcent la rose, dont l'une était décollée. Trois bandes de bois moins épaisses sont intercalées avec elles, et deux barres en V réunies sous la rose divergent vers le bas de la caisse. Toute la structure est très légère et délicate. La longueur des 4 barres de renfort les plus longues présentes sont, de haut en bas : 192 mm / 216 mm / 229 mm / 237 mm.

2. État historique et restaurations antérieures

L'instrument, malgré son état précaire lors de son examen, n'a jamais été modifié ni restauré, ce qui fait tout son intérêt organologique, et en fait un témoin précieux pour la facture instrumentale au Maghreb au XIX^e siècle. Il a probablement été peu joué, car il ne comporte pas de traces d'usure. Néanmoins, quelques recollages à la colle animale ont été constatés sous la table, particulièrement des fentes de table et le recollage du cuir du pourtour de la caisse et de la table, visibles par la présence de coulures. Un taquet sous la table montre également que l'instrument a été entretenu (Fig. 7).

2 J. Rouanet. 1922, *op. cit.*



Fig. 5. a. Table face interne, b. rose en cours de nettoyage. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 6. a. Trois des quatre barres hautes, et une bande moins épaisse décollée. b. Deux des trois bandes moins épaisses, et emplacement de la quatrième barre haute décollée en haut de la rosace. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 7. a. Recollages de la table ; b. taquets de restauration. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 8. a. La kuitra E. 0393 sur une table roulante dans les réserves du musée de la Musique en 2006. b. Caisse endommagée. c. Sac de pièces détachées. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 9. a. Côtes de la caisse rétractées, laissant des interstices entre les côtes et les filets de la caisse. b. Filet endommagé. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 10. a et b. Cheviller brisé en plusieurs parties à refixer. c. Cheviller à recoller au manche. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 11. Cuir endommagé et table partiellement décollée. (© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)

3. État de conservation avant restauration :

Lors de notre premier examen du 27 octobre 2006, l'instrument se présentait en plusieurs parties séparées (Fig. 8) : La caisse et le manche d'une part, et la tête-cheviller d'autre part (Fig. 10). La table était très fragilisée, et décollée sur une partie de son pourtour.

La caisse était ouverte en bas, particulièrement entre les deuxièmes et troisièmes côtes du côté des graves. Ces côtes, dissociées et déformées, ne pouvaient pas être refixées telles quelles. On ne pouvait les rétablir sans dé-tabler.

La table, partiellement décollée, tenait néanmoins par la bande de cuir qui la consolidait et la maintenait au pourtour de la caisse. Cette bande de cuir, très sèche, s'écaillait et tombait en fragments (Fig. 11). Peut-être en temps normal ce cuir permettait-il, en cas de sécheresse et de chaleur, d'entretenir une humidité au niveau de ce joint de façon à ce que la colle ne se dessèche pas et garde son adhérence au bois ? Pour dé-tabler, il fallait d'abord consolider le cuir et le soulever pour avoir accès au joint de table : nous avons décidé de faire intervenir d'abord Ingrid Léantey, spécialiste du cuir.

Une barre de renfort de la table était tombée dans la caisse et cognait chaque fois que l'on bougeait l'instrument, et également la contre-brague, une pièce de sapin parallélépipédique servant de tasseau inférieure dans la caisse. Des fentes de table la rendaient particulièrement instable. La rose présentait de nombreuses cassures, et ne tenait pratiquement plus au doublage sous-jacent. L'ensemble de l'instrument, très poussiéreux, ne permettait pas d'assurer que la colle desséchée résisterait au nettoyage fin de l'instrument.

Il fut donc décidé de procéder étape par étape.

4. Préconisations

En accord avec Philippe Bruguère, le plan de restauration a été le suivant :

- démontage et consolidation du couvre-joint en cuir par une restauratrice spécialisée ;
- dé-tablage ;
- nettoyage de l'intérieur de la caisse à l'air comprimé ;
- nettoyage extérieur au coton tige humide, avec eau et surfactant ;
- recollages des pièces désolidarisées de la table et des fentes ;
- comblement des manques ;
- atténuation en teinte à l'aquarelle ;
- préservation des fragments de cordes (Fig.26 de la partie III).

III. INTERVENTION DE CONSERVATION-RESTAURATION SUR LA KUITRA

1. Démontage du cuir et détablage

Après une opération de consolidation avec collage de papier de riz, le cuir qui couvrait les $\frac{3}{4}$ du pourtour le long du joint de collage de la table à la caisse a été fendu, pour permettre le détablage (Fig. 1). Cette intervention délicate a été effectuée par la restauratrice Ingrid Léautey, spécialiste des cuirs. L'instrument est ensuite revenu au laboratoire du musée.

La table était alors déjà désolidarisée de la caisse sur pratiquement tout le pourtour. Elle restait seulement collée au pied de manche sur une surface de quelques cm², se soulevant du manche-tasseau. La table délicatement soulevée, le joint s'est ouvert progressivement, et le film de colle, très desséché, se sépara facilement. Quelques fibres restaient sur le pied de manche. Le clou forgé d'attache du manche semblait d'origine.

2. Nettoyage et re-fixages de la table

La table était très poussiéreuse et couverte de suie. Cette couche très sèche et polaire collait au bois de l'instrument. La table de moins d'un millimètre d'épaisseur étant très cassante, nous la fixâmes avec des aimants, dans sa partie supérieure au dessus des barres, sur une plaque de fer couverte de papier de soie, de manière à la consolider pendant le nettoyage (Fig. 2), le bas de la table étant calé sur un matériau doux (mousse en *plastazote* couverte de papier de soie).

Nous avons maintenu les parties désolidarisées de la rose et les parties fendues avec de petits aimants, de manière à pouvoir nettoyer (Fig. 3 et 4). La technique de nettoyage au coton tige est jointe à l'utilisation de surfactants aqueux, choisis pour leur degré hydrophile fort.

3. Nettoyage et re-fixages de la rose

Le nettoyage de la rose (Fig. 5) s'est avéré extrêmement complexe : sous la poussière et la suie se cachaient de nombreuses fentes et des soulèvements. Le nettoyage dévoila la désolidarisation de nombreux fragments (Fig. 6).

Il a été décidé de procéder au nettoyage pièce à pièce, et de placer les fragments qui se détachent d'eux-mêmes sur un croquis, appuyés par des aimants sur une plaque de fer, de manière à pouvoir retrouver leur emplacement. Les fragments étant couverts de colle sur leur face inférieure, là où ils se sont décollés des barres sous-jacentes, ils ont été traités au gel de tylose à cinq pour cent dans l'eau.

Les fentes de table et le nettoyage des entrelacs de la rose conduisirent une partie de la table qui est désolidarisée à se détacher (Fig. 8).

Petit à petit, les fragments ont été nettoyés, et la colle noircie est enlevée entre les fragments de rose et les barres sous-jacentes (Fig. 7). Le nettoyage a permis de mettre en lumière le fait que le papier bleu qui consolide les lés de bois sous la table est présent sous le barrage. Avec le dessèchement de la colle déjà mentionné, il en résulte des soulèvements et des décolllements qui devaient être recollés (Fig. 9).

Des cales en lièges sur mesure permirent de caler les barres, et des superpositions d'aimants attachés à la plaque de fer couverte de papier de soie ont maintenu les collages, effectués à la colle de peau chauffée au bain-marie (Fig. 10).

Les petits fragments furent nettoyés et collés sur du papier japon (Fig. 11).

Les manques furent reconstitués dans de l'épicéa avant d'être réintégrés dans la rose, toujours à l'aide de petits aimants et de film *melinex*, pour maintenir les collages (Fig. 12).

La restauration de la rose, longue et délicate, s'est déroulée entre le 13 mars et le 22 avril 2008.

4. Nettoyage et consolidation de la caisse de résonance

La caisse de l'instrument était beaucoup moins encrassée que la table, l'instrument ayant été stocké la table vers le haut, probablement pendant de nombreuses années. Le nettoyage au surfactant a donc été beaucoup plus rapide.

La coque de la caisse présentait une forte déformation à l'endroit le plus bombé, suite à un stockage sur la partie convexe. Pour éviter ce genre de dégât qui apparaît à long terme, nous préconisons que les luths soient posés la table vers le bas, à plat sur le rayonnage, avec un calage adéquat pour éviter un enfoncement au niveau du chevalet.

Sous son propre poids, l'instrument s'est aplati, les conditions hygrométriques favorisant un décolllement des côtes. Les côtes centrales du fond faisant environ 1 mm d'épaisseur et étant en hêtre, elles étaient assez malléables et d'autant plus sensibles aux variations thermo-hygrométriques que le bois n'était pas verni. Les lattes éclissées se sont désolidarisées, et l'une s'est glissée sous l'autre, entraînant une partie du filet en fanon de baleine qui s'est tordu sur lui-même et coincé entre les deux côtes partiellement superposées. Les côtes du fond, en s'aplatissant, se sont allongées et du coup, elles se sont désolidarisées du bas de la caisse, échappant à leur jointure sous la brague (Fig. 13). L'un des filets s'est détaché sur une grande partie de sa longueur (Fig. 14).



Fig. 1. Après détablage : a. dessous de la table ; b. vue interne de la caisse. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 2. Nettoyage de la table maintenue par des aimants sur une plaque métallique recouverte de papier de soie. (© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)



Fig. 3. Poursuite du nettoyage de la table : a. au dessus du chevalet ; b. bas de table terminé. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)

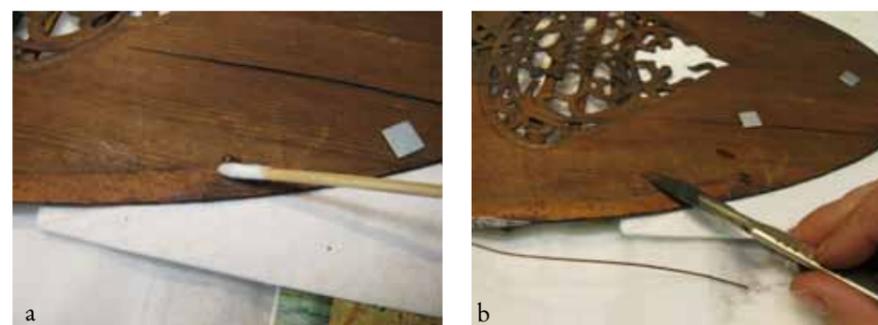


Fig. 4. Certaines coulures sont nettoyées mécaniquement au scalpel (b) après détrempe avec de la tylose (a). (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 5. Nettoyage de la rose. (© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)

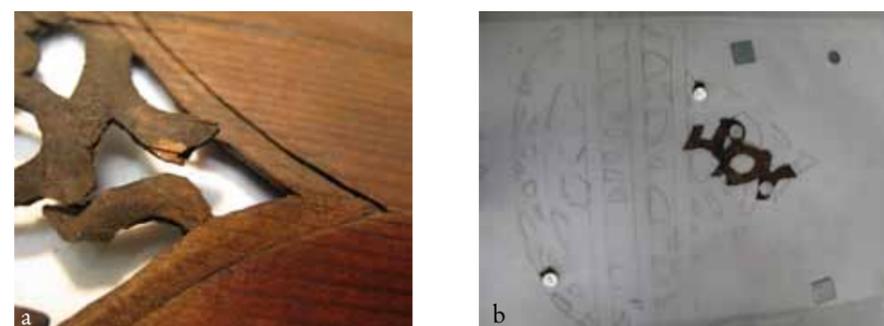


Fig. 6. a. Pièces de la rose désolidarisées ; b. placement des fragments de rose grâce à des aimants, sur une plaque de fer recouverte de papier de soie, sur un relevé. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)

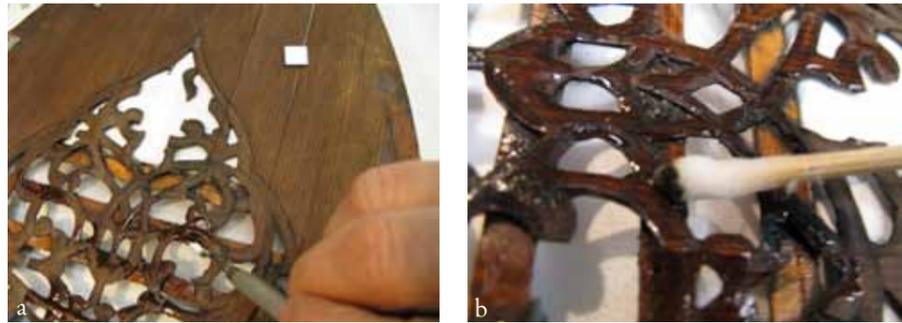


Fig. 7 a et b. Poursuite du nettoyage de la rose et de l'interface entre la rose et les barres, pleine de suie. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 8. Détachement d'une partie de la table. (© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)

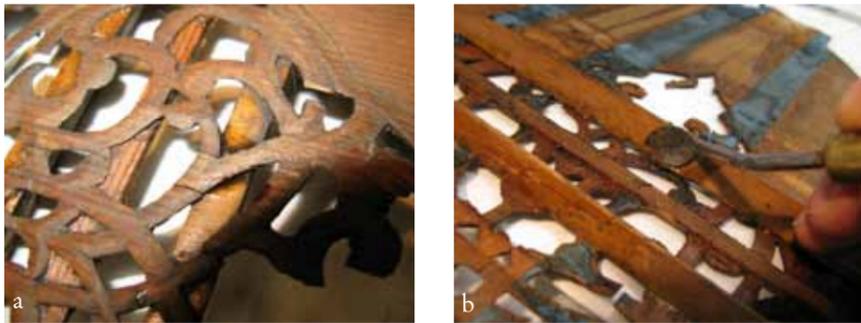


Fig. 9 a et b. Refixage des fragments de la rose à la colle animale. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 10. Maintien des collages des fragments de rose aux barres avec des contreparties en liège, tenues par des aimants : a. à la plaque de support (en fer couverte de papier de soie) ; b. serrage par le dessus. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 11. Maintien des petites pièces de la rose : a. collées au papier japon ; b. découpage du papier de soie pour suivre les entrelacs de la rose. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)

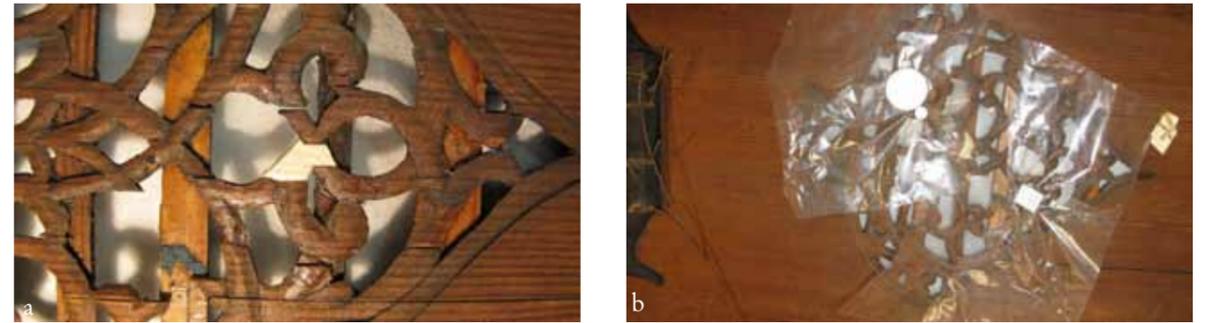


Fig. 12. a. Collage d'une pièce de bois neuve pour combler un manque. Elle sera ensuite mise en teinte à l'aquarelle. b. Serrages avec des petits aimants plats de 1 cm sur 1 cm, posés sur du melinex. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)

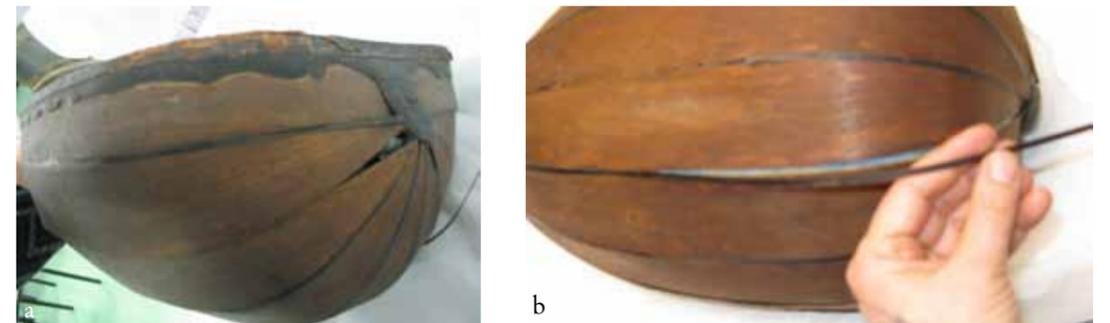


Fig. 13. a. Caisse aplatie, côtes dépliées qui s'échappent du bas de caisse sous la brague ; b. filet en fanon de baleine détaché. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)

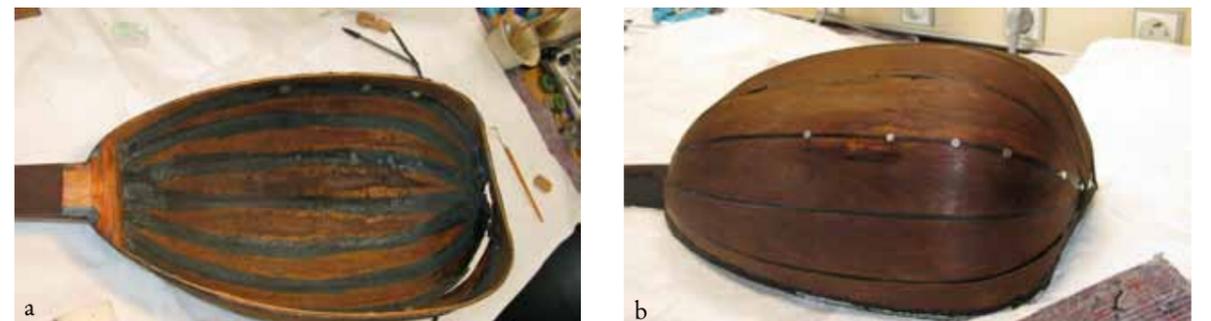


Fig. 14. a. Centre de caisse aplati avec une côte glissée sous l'autre, et filet coincé entre les deux. b. Recollage de l'autre filet désolidarisé grâce à un maintien par de petits aimants. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 15. a. Taquets de renforts en épicea : découpe ; b. refixage du filet grâce à des aimants ; c. vue de l'extérieur ; d. vue de l'intérieur. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 16. Réassemblage des côtes par collage à la colle de peau et serrage par des aimants et une ligature en chambre à air de bicyclette. (© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)



Fig. 17. a. Contre brague et bas de caisse : du fait du manque de surface de contact, une pièce de balsa est ajustée entre le bas des côtes et la contre-brague. b. Collages de la caisse : taquets de consolidation, collage et serrage de la contre-brague et utilisation d'une fine pièce de balsa ajustée en sandwich au bas de la caisse. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)

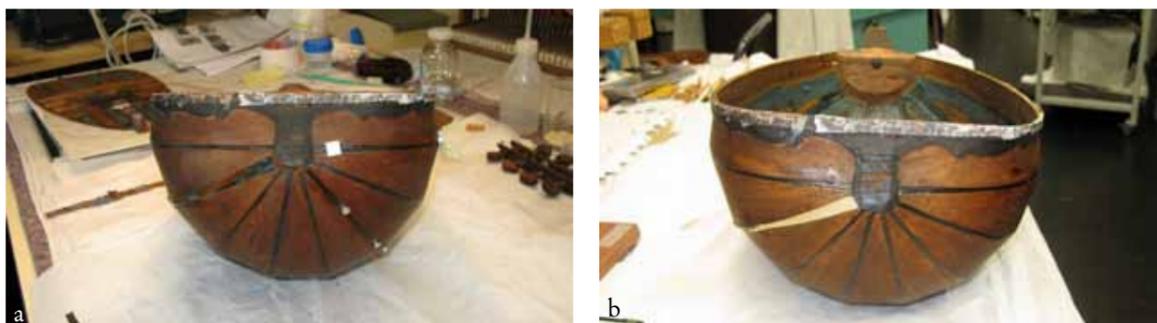


Fig. 18. Collages de la caisse : a. aimants permettant de coller les filets ; b. une autre pièce de balsa est ajustée pour combler le manque dû au retrait et à la déformation des côtes ; elle sera retouchée en noir. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 19 a. Dépoussiérage et b. nettoyage des fragments du cheviller. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)

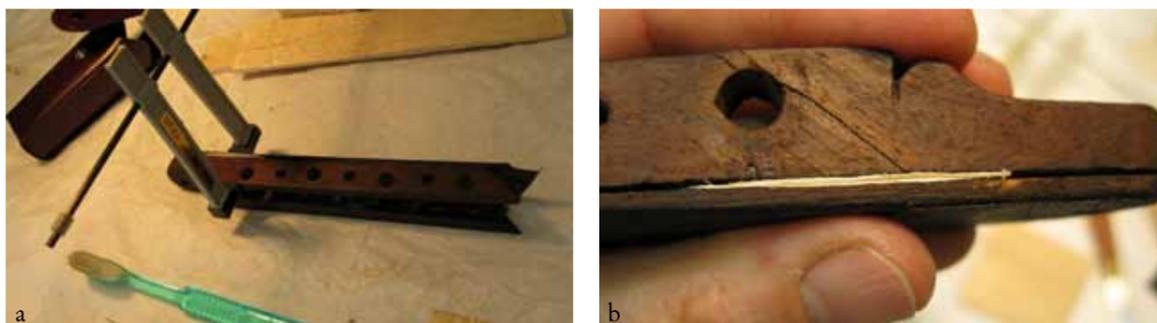


Fig. 20. a. Recollage de la joue du cheviller avec une petite pièce de balsa (b) pour pallier les déformations et améliorer la surface de collage. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)

L'un des problèmes de conservation des instruments de lutherie est le retrait du bois, qui est plus important dans le sens transversal aux fibres que dans le sens de la longueur. Cela aboutit ici à un manque de matière entre les côtes, alors que la longueur de l'instrument n'a pratiquement pas changé, et que le tasseau qui maintenait le manche, placé à contrefil, ne se rétractait pas dans le même sens. Cela eut pour conséquence qu'il n'était pas possible de joindre les différentes pièces de l'instrument de manière « étanche », et qu'il fallut constamment faire des compromis lors de la restauration, si l'on voulait garder le caractère original de l'instrument, ne pas enlever de bois d'origine et éviter de créer des tensions qui provoqueraient des factures de l'instrument, car les planchettes qui le constituaient étaient extrêmement fines, de l'ordre du millimètre comme nous l'avons fait remarquer.

Progressivement, les assemblages des côtes furent recollés et consolidés par des taquets de renforts à l'intérieur de la caisse, toujours maintenus au collage par de petits aimants (Fig. 15 et 16).

Le bas de la table avait besoin d'être renforcé, car les côtes ne pouvaient se rejoindre suite à la déformation qu'elles avaient subie au plus bombé de la caisse, suite au stockage de longue durée sur une étagère. La contre-brague était complètement plate, et nous décidâmes d'ajuster une pièce de balsa qui serait collée en sandwich entre cette contre-brague et les côtes en bas, de manière à augmenter la surface de collage des deux côtés (Fig. 17 et 18).

La caisse de l'instrument a été restaurée du 7 au 21 avril 2008.

5. Nettoyage et refixage du cheviller

Le cheviller était brisé en haut et décollé du fond. Le nettoyage fut donc effectué en grande partie à sec au pinceau, puis au surfactant (Fig. 19).

La joue du cheviller brisée fut ajustée avec une petite pièce de balsa pour pallier les déformations de la plaque du fond et améliorer la surface de collage. Le collage fut réalisé à la colle de peau (Fig. 20).

Le manche, dépoussiéré et nettoyé (Fig. 21) selon les mêmes méthodes, put ensuite recevoir le cheviller, qui fut maintenu pour le collage avec une contrepartie en lège, isolée avec du *melinex*, et serrée avec une bande de chambre à air (Fig. 22).

Les chevilles furent également nettoyées (Fig. 23).

6. Tablage et montage pour la mise en état de présentation

Le tablage fut effectué sans tension, en laissant certaines fentes non stabilisées. Les barres de table se placent juste à l'intérieur de la caisse, permettant de placer la table en position (Fig. 24).

Le retablage s'est effectué à la colle de peau chauffée au bain-marie. Un dispositif permettait de maintenir l'instrument surélevé, tandis que la table, mise rapidement en position, était maintenue grâce à une ligature en chambre à air de bicyclette.

Pour finir, la fente de table, qui était restée ouverte pour permettre le retablage, car le retrait du bois en séchant avait provoqué un manque de matière en largeur, a été consolidée, et des retouches ont permis d'atténuer la visibilité des pièces de renfort de la caisse (Fig. 25).

Nous n'avons pas ensuite cordé la *kuitra* (Fig. 26), car elle est vraiment trop fragile pour supporter une tension autre que symbolique.

Conclusion

Cet instrument, dans l'état précaire où il se trouvait lorsque nous l'avons examiné en réserve (Fig. 27), n'aurait pas pu être remis en état (Fig. 28) de jeu sans une remise à plat complète, c'est-à-dire sans :

- démonter entièrement tous les collages, et séparer toutes les côtes et les filets ;
- remettre en forme les côtes déformées à l'aide de la vapeur et d'un fer chaud ;
- raboter légèrement les côtes sur leurs bords ;
- remplacer certains filets, pour assurer une bonne cohésion à l'ensemble ;
- remplacer la tête qui n'aurait pas supporté la tension des cordes ;
- doubler ou remplacer la table, trop fragilisée.

Ces opérations auraient nécessairement changé la structure de l'instrument, pas suffisamment pour qu'un musicien en soit affecté, mais certainement assez pour qu'il soit difficile d'en comprendre les caractéristiques de la facture originelle.

Nous sommes donc privilégiés d'avoir pu l'étudier dans l'état de conservation dans lequel il nous est parvenu, où aucune modification n'avait été effectuée, et de le trouver si proche de son état d'origine.

Il est à noter que l'instrument est en bois teinté, et n'est pas verni.

Le fait qu'il ait été conservé dans un musée, et non aux mains d'un musicien, nous permet ainsi aujourd'hui d'en faire



Fig. 21. Nettoyage du manche (© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)



Fig. 22. Recollage du cheviller sur le manche. (© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)



Fig. 23. Nettoyage des chevilles. (© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)



Fig. 24. Intérieur de l'instrument avant retablage : a. table ; b. caisse. (© Musée de la Musique. Photos : Anne Houssay.)



Fig. 25. Retablage : la table est maintenue avec une ligature en chambre à air de bicyclette, et l'instrument surélevé grâce à une presse qui le tient au bas du manche. (© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)



Fig. 26. Le chevalet, comportant encore ces fragments de cordes en boyeau. (© Cité de la Musique. Photo : Anne Houssay.)



Fig. 27. *Kuitra* avant... (© Musée de la Musique. Photo : Anne Houssay.)

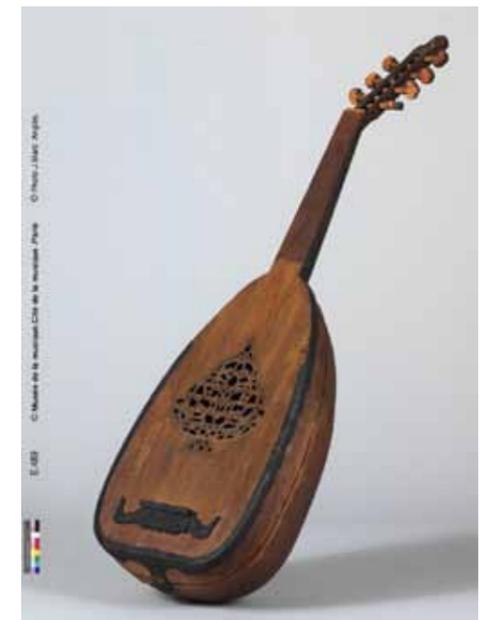


Fig. 28 ...et après restauration. (© Collection musée de la Musique. Photo : Jean-Marc Anglès.)

une étude quasi archéologique, de reconstituer les modes opératoires et les techniques de fabrication, ainsi que le niveau de savoir-faire du luthier qui l'a fabriqué, et, par ailleurs, d'avoir des indications sur son niveau d'ancienneté, grâce aux archives. Ainsi, c'est tout un pan de l'histoire musicale et de la facture instrumentale de l'Algérie au XIX^e siècle que nous pouvons grâce à cela étudier, et nous pouvons constater, comme toujours, que l'étude des textes ne suffit pas pour percevoir une tradition de lutherie. En effet, les descriptions anciennes des *kuitra* ne donnent absolument pas la mesure de la délicatesse et de la légèreté de ces instruments. De nouvelles pistes s'ouvrent ainsi pour étudier en particulier l'histoire de la lutherie algérienne, si peu connue jusqu'à présent.

IV. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Christianowitsch. 1863. *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*. Cologne.
 Collanettes, Xavier Maurice. 1904. « Étude sur la musique arabe », *Journal asiatique* 4 : 365-422
 Collanettes, X. M. 1905. « Étude sur la musique arabe », *Journal asiatique* 8 : 149-190.
 Delphin, G. & Guin, L. 1886. *Notes sur la poésie et la musique arabes dans le Maghreb algérien*. Paris.
 Farmer, H. G. 1997 (reprints of writings published in the year 1925-1969). *Studies in oriental music*, vol. 2 : *Instruments and military music*. Frankfurt : Ekhard Neubauer.
 Fétis 1869-1876. *Histoire générale de la musique*. Paris.
 Fuertes, S. 1853. « Tratado de musica de Al-Farabi ». In *Musica arabe-española*. Barcelona.
 Guetta, M. 1980. *La Musique du Maghreb*. Paris : Sindbad.
 Land, J. P. N. 1885. « Recherches sur l'histoire de la gamme arabe ». In *Actes du Sixième Congrès international des Orientalistes tenu en 1883 à Leide*, vol. 2. Leiden, pp. 35-168.
 Rouanet J. 1922. « La musique maghrébine », in Lavignac, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, partie 1 : *Histoire de la musique*. Paris : Delagrave.
 Rouanet, J. & Yafil, E. 1904. *Répertoire de musique arabe et maure*. Alger.
 Salvador D. 1915. *The Music and Musical Instruments of the arab, with an introduction on how to appreciate arab music*, edited with notes, memoir, bibliography and 30 examples and illustrations, by Henry George Farmer. Londres : Reeves.
 Salvador, D. *Chansons arabes, mauresques et kabyles*. Paris : Costallat.
 Salvador, D. 1863. *La Musique arabe*. Alger.
 Vigneux, Ph. (éd.). 1992. « Musique arabe : le congrès du Caire de 1932. Les documents du premier Congrès sur la musique arabe, Le Caire, 1932 ». In *Le Congrès de musique arabe du Caire dans la presse égyptienne (janvier-juin 1932)*, actes du colloque tenu à Qasr al-Ghoury, 25-28 mai 1989. Le Caire : CEDEJ, 440 p.

THE NGOMBI HARP AND ITS MUSIC

A multidisciplinary approach to historical reconstruction

Rémy Jadinon¹

IS IT POSSIBLE TO RECONSTRUCT THE DISTRIBUTION HISTORY OF A MUSICAL INSTRUMENT BY FOCUSING SOLELY ON THE MUSICAL PRACTICE RELATED TO IT?

This research starts from an observation of the similarities between several objects in ethnographic museums with regard to instrument making: the *ngombi* harp between the Tsogho communities in Gabon and the Ngbaka-ma'bo on the border of the Democratic Republic of the Congo and the Central African Republic (see Fig.1). *The ngombi harp of the Ngbaka Ma'bo and the Ngombe have some important similarities with the harp from Gabon: a protuberance, carved or not, at the top of the box. Skin covering the table pegged around the edges of the box by one or more rows of thorn wood (...) fixing the handle in the hollow of the top of the head attached by ligatures.*² How to explain that similarities?



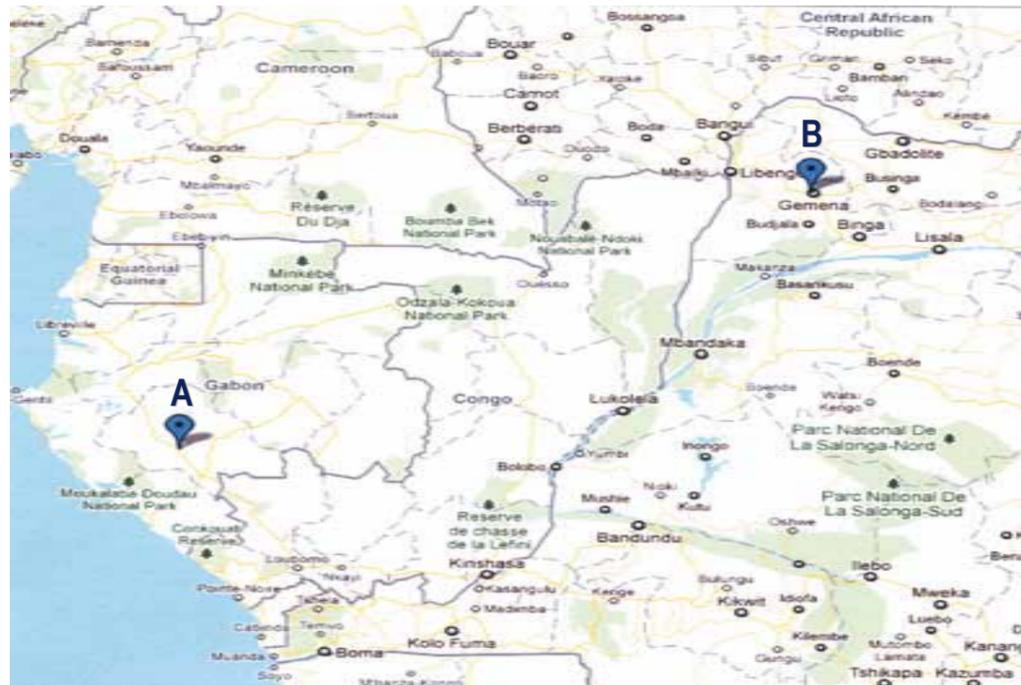
Fig. 1. A comparison of *ngombi* harps in European ethnographic museums.

¹ Royal Museum for Central Africa. remy.jadinon@africamuseum.be

² Speranza, G. 1999. Les harpes. In *La Parole du fleuve, Harpes d'Afrique centrale*. Paris : Cité de la musique, p. 90

The **Mitsogho** are people from the mountains,³ living in the Ngounié basin. They speak Ghetsogho, a northwestern Bantu language [B31 in the Guthrie classification]. Oral histories of the Mitsogho indicate that their ancestors emigrated from an area in northeastern Gabon around the Ivindo River valley in the 13th and 14th centuries.⁴

The **Ngbaka-Ma'bo** live in the south of Bangui, mainly on the banks of the Ubangui, on the borders of three countries: Central African Republic, Democratic Republic of the Congo, and Republic of the Congo. They speak an Ubangian language from the Adamawa phyla.⁵ Of all the Ubanguian speakers, they are the ones to make large ten-stringed harps decorated with human faces.⁶



A: Mouilla, Ngounié, Gabon. Urban centre of the Tsogho community
 B: Gemena, Ubangui, R.D. Congo. Urban centre of the Ngbaka community

Fig. 2. Map : <http://maps.google.be/maps?hl=fr&tab=w1> on 08/10/2011.

To make a comparison, we need to construct a **reference term**, we will focus on musical structures synchronically and diachronically, instrument making on the relevant vocabulary, and on the use and the functions of the instrument.

A multidisciplinary perspective is essential for historical reconstruction. For instance, in the linguistic approach, the root **gombi* is widespread in West and Central Africa and its distribution crosscuts several language family borders. Moreover, cross-linguistically, this term is quite polysemic, referring to many different types of chordophones in the region such as the harp-lute,⁷ the harp or the pluriarc⁸, or even other instruments.

3 Sallée, P. 1978. 'Deux études sur la musique du Gabon.' *Documents and papers from O.R.S.T.O.M.* Paris: O.R.S.T.O.M.

4 Raponda-Walker, A. & Sillans, R. 1962. "Rites et Croyances des peuples du Gabon" Paris: Présence Africaine.

5 Arom, S. & Thomas, M.C. 1974. "Les Mimbo, génies du piègeage et le Monde Surnaturel des Ngbaka-Ma'bo." Paris: SELAF.

6 Grootaers, J.-L. 2007. "Ubangui, art et cultures au cœur de l'Afrique." Brussels: Fonds Mercator.

7 Sallée, P. 1978. 'Deux études sur la musique du Gabon.' *Documents and papers from O.R.S.T.O.M.* Paris. O.R.S.T.O.M.

8 Pepper, H. 1958. *Anthologie de la vie Africaine Congo-Gabon.* Paris: Pearson.

Hence, studying the distribution of the term **gombi* does not make sense if such a study does not happen in combination with the different instruments and traditions the term designates. A musicological approach creates an essentialism that facilitates the comparison of structures and the cognitive dimension involved in the non-verbal knowledge.

An initial field **recording campaign** was conducted in autumn 2010 in the Ngounié district of the Republic of Gabon. We worked with traditional Tsogho harpists on both the systematic traditional musical songs and on the secular music repertoire. We recorded ten hours of Ngombi music and four hours of Bwiti ceremonies.

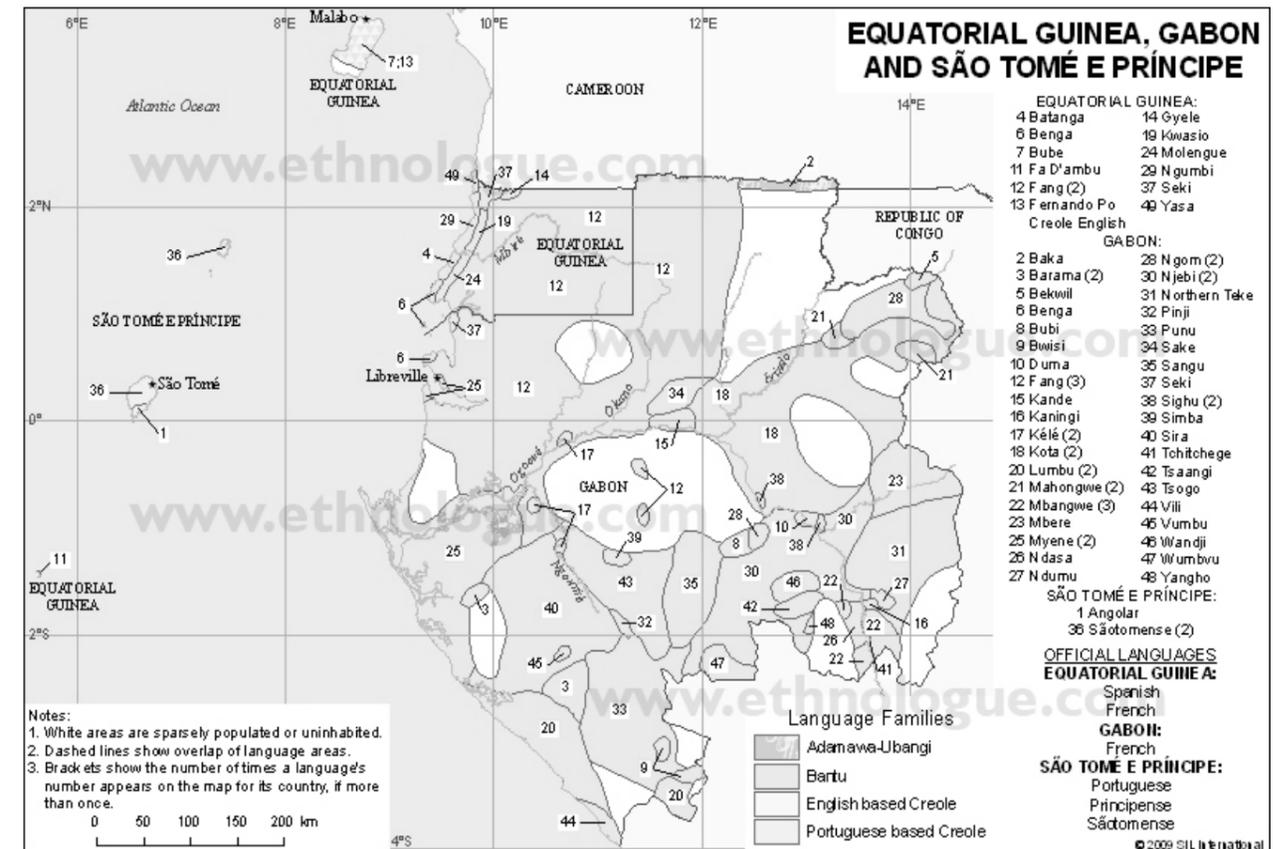


Fig. 3. Linguistic map of Gabon: http://www.ethnologue.com/show_map.asp?name=GQ&seq=10. 11/7/2011.

The **ngombi** of the Tsogho is an eight-stringed harp tuned in a hexatonic scale; two minor chords separated by one tone compose it. The relative pitch is from treble to bass (see Fig. 4).



Fig. 4. Relative tuning of the tsogho ngombi harp

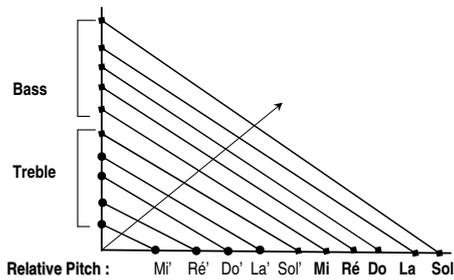


Fig. 5. Schema of a Ngaka-ma'bo ngombi harp.

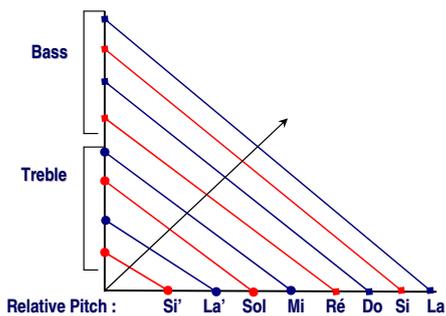


Fig. 6. Schema of a Tsogho ngombi harp.



Fig 7. Transcription of one model of a mitombo song with a Baké accompaniment.



Fig 8. An extract from the Si.bè.ngòmbí repertoire, recorded by Simha Arom in 1962. The song is called z z k ũ l ũ sè.

The strings are plucked, tuned, and played in pairs, leaving a constant gap between two. The two highest-pitched strings are repeated at the octave. Two strings cannot be played together at the same time. The interviewed harpist considered the chord of the root and the third as equivalent to the root and fifth. This scale includes the five degrees played on the harp, with Ngbaka-ma'bo adding a sixth (Fig. 5 & 6).

The sound box, covered with a nailed sheet of metal, has a slight protuberance in a human form with a cap or a hairstyle. The eyebrows tend to be very pronounced and the face is heart-shaped; it may represent some divinities. Some formal features in the sculptures of the heads of harps are also shared by the Ngbaka-ma'bo, such as a round or heart-shaped face wearing an expression. The first step of this research was to systematize traditional songs of the Tsogho community. The Mitombo characterizes that traditional musical repertoire. They are played at the Bwiti initiation; they accompany the insider, called Bandji, in his astral travel. There are three distinct rhythmic melodic patterns. This cell has four beats and is binary.

According to the interviewed Tsogho people, the origin of the traditional practice and the instrument would come from the forest. This means the Babongo pygmy communities. They also speak Ghetsogho. Comparing the musical structures between the Tsogho and their close neighbors, could be relevant for local transmission. "It is not impossible that these communities could have played a role in the distribution of the harp in the Bantu-speaking communities in Gabon. Among the Ngbaka-Ma'bo communities, it also seems that the Aka pygmies have played a role. The fact that the Baka pygmies of Cameroon and Aka pygmies of Central Africa, who do not speak the same language, use the same name for the instrument without playing it, tends to indicate that they may have played a role in the expansion of the term between the southern part of Cameroon and the south-western part of Central Africa. The starting point and the direction of the spread still have to be determined."⁹ With respect to these limited data, it is too early to draw its history and settle on whether this is parentage or simple coincidence. However, the tracks seem to lead that way and the multidisciplinary approach then becomes necessary for such reconstruction. We should first identify areas of such musical practice and then see in which way it has been borrowing or not.



Figure 9. Left: Dydace Ghetcheque Hymbila playing ngombi at Mokabo village on November 27th 2010. Right: Raumi Morégné playing the Baké, rod sound at Bandi village on November 20th 2010.

9 Cloraec-Heiss, F. 1999. 'Les harpes : ce que leur nom révèle.' In *La Parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale*. Paris: Cité de la musique.