

Les instruments de musique

KOULANGO

(région nord-est de la Côte d'Ivoire)



AKA Konin

PUBLICATIONS DIGITALES

Africa
TERVUREN

KONINKLIJK MUSEUM
VOOR MIDDEN-AFRIKA
MUSÉE ROYAL
DE L'AFRIQUE CENTRALE

© Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren 2007
www.africamuseum.be

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 : 978-9-0747-5232-9
Dépôt légal : D/2008/0254/8

Les instruments de musique

KOULANGO

(RÉGION NORD-EST DE LA CÔTE D'IVOIRE)

AKA Konin



Carte 1 : La Côte d'Ivoire en Afrique. (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2006.)



Carte 2 : Situation des villages koulango où les enregistrements et les enquêtes ethnomusicologiques ont été effectués. (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2006.)

Avant-propos

La présente contribution, qui traite des instruments de musique koulango, représente le résultat d'un travail de recherche ethnomusicologique mené en collaboration par le D^r Jos Gansemans, ethnomusicologue, et Aka Konin, conservateur de musée. Ce travail a été réalisé dans le cadre d'un accord culturel entre le royaume de Belgique et la république de Côte d'Ivoire, représentés respectivement par la direction du Patrimoine culturel (DPC) du ministère de la Culture et de la Francophonie et le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) à Tervuren (Belgique). Ces missions furent menées en 2002 dans les régions de Bouna et de Bondoukou.

Si nous avons choisi de consacrer une étude sur les instruments de musique koulango, ceci est dû au fait que ce peuple a été étudié par quelques chercheurs du point de vue ethnographique et anthropologique. Mais sa vie musicale n'a jamais fait l'objet de recherches plus poussées. Il était donc nécessaire de compléter ces analyses anthropologiques par une étude de leur culture musicale, étant donné la liaison directe de la musique à la vie sociale.

Notre but ici est de contribuer à la connaissance des cultures musicales de la Côte d'Ivoire, qui tendent à disparaître par suite de la modernisation. Afin d'avoir une vue synoptique du patrimoine musical koulango, certaines données qui nous ont été révélées soit sur le terrain, soit par la littérature, seront également mentionnées dans le présent ouvrage.

Il convient de noter que lors de cette mission, consacrée essentiellement à l'étude de la musique traditionnelle koulango, nous avons, sur recommandations des autorités traditionnelles de Bouna, effectué des enregistrements dans les localités de Doropo, de Vonkoro et de Tantama. Ces populations, qui se confondent avec les Koulango dont elles parlent la langue, sont en réalité des Lorhon, des Siti et des Birifor. Tout en les nommant ainsi dans la présente publication, nous les rangeons dans le groupe culturel koulango étant donné que certaines études scientifiques les rattachent aux Koulango⁽¹⁾.

En raison de notre séjour relativement court dans les différentes localités visitées, nous ne serons pas en mesure de faire une description organologique complète de tous les instruments observés (mensurations, fabrication, etc.) car tel n'était pas le but premier de cette mission.

L'analyse du matériel musical et de son organisation (échelle, mélodie, rythme, polyphonie, style, etc.) sera également absente de notre travail en raison de notre incompétence en la matière.

Les instruments seront présentés dans l'ordre de la célèbre classification de Sachs-Hornbostel, reprise par H. Zemp⁽²⁾ : idiophones, membranophones, cordophones, aérophones. Cette division des types instrumentaux en quatre catégories est une classification quasi universellement adoptée par les organologues et les muséologues ; elle se fonde conjointement sur les propriétés sonores de la matière et de l'air et sur quelques procédés de mise en vibration.

Cependant, avant d'aborder l'objet même de cet ouvrage, nous tenons à remercier sincèrement les autorités administratives et traditionnelles des Régions de Bouna et de Bondoukou sans la compréhension et la contribution desquelles ce travail n'aurait pu être mené à bien, notamment M. Tra Bi Goï Mathieu, préfet de la Région du Zanzan, Sa Majesté Zakazinda, roi de Bouna, Sa Majesté Kouadio Kra, roi des Koulango de Bondoukou, Sa Majesté Nanan Dagbolo Yao Kouamé Kra, chef de la Province Koulango de Bondoukou, les différents chefs de village et de terre de Bouna et de Bondoukou ainsi que les notables qui les assistent.

Notre reconnaissance va aussi au D^r Guido Gryseels, directeur du MRAC, grâce à qui les enquêtes sur le terrain, base de ce travail, ont été possibles. Il nous a également permis d'acquérir du matériel informatique pour le traitement de texte.

Nous ne saurions terminer sans exprimer notre reconnaissance au D^r Jos Gansemans, chef du département d'Anthropologie culturelle et chef de la section d'Ethnomusicologie au MRAC, qui nous a familiarisé avec le domaine de l'ethnomusicologie. Nous le remercions pour les enseignements, les directives et les encouragements qu'il n'a jamais cessé de nous donner. Il a aussi bien voulu nous faire bénéficier de son grand savoir en prenant en charge, malgré ses nombreuses occupations, la direction de notre travail dont il a suivi et promu le développement avec une affectueuse sollicitude. Sans ses conseils éclairés et bienveillants, jamais cette étude n'aurait vu le jour. Ensemble, nous avons réalisé des enregistrements sonores sur le terrain, dont une partie a été publiée en 2003 sous forme de CD : *Côte d'Ivoire : Koulango. Musique traditionnelle*, Fonti Musicali fm 227 et MRAC⁽³⁾.

Nous exprimons, enfin, notre gratitude aux différents peuples visités et à leurs excellents musiciens pour l'agréable accueil qu'ils nous ont réservé dans leurs villages.

À tous, nous sommes infiniment reconnaissant.

1 Cf. Ministère du Plan, ORSTOM (Office de la recherche scientifique et technique d'Outre-mer), université d'Abidjan (Institut de géographie tropicale), *Atlas de Côte d'Ivoire*, 1979.

Cf. TAUXIER (L.), *Le Noir de Bondoukou. Koulangos, Dyoulas, Abrons* etc., Paris, Éditions E. Leroux, 1921.

Cf. DIABATE (H.) (sous la direction de), *Mémorial de la Côte d'Ivoire*, Tome I, Abidjan, Éditions Ami, 1987.

2 ZEMP (H.), *Musique dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1971, p. 13.

3 Une référence sera faite à ce CD, chaque fois qu'un enregistrement audio permet d'illustrer un passage.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	<u>3</u>
Introduction	<u>6</u>
CHAPITRE I – LES IDIOPHONES	<u>8</u>
1. Xylophones	<u>8</u>
<i>Sinaga</i>	<u>8</u>
<i>Silaw</i>	9
<i>Siléléwou</i>	<u>9</u>
2. Hochets	<u>10</u>
<i>Goko</i>	<u>10</u>
3. Grelots	<u>10</u>
<i>Tchiman ou tchêché</i>	<u>10</u>
<i>Praha, siayè, sobigué</i>	<u>11</u>
4. Cloches	<u>11</u>
<i>Adahoua et daouro</i>	<u>11</u>
5. Mortiers et lames de houe percutés.	<u>12</u>
<i>Hôkô et hiôgô</i>	<u>12</u>
6. Lamellophones	<u>12</u>
<i>Ahouessi</i>	<u>12</u>
CHAPITRE II – LES MEMBRANOPHONES	<u>14</u>
1. Tambours à une peau chevillée	<u>14</u>
<i>Bingo</i>	<u>14</u>
<i>Biwalogo</i>	<u>14</u>
<i>Toumblan ou tim'pinlin</i>	<u>14</u>
<i>Tonmaniyo</i>	<u>15</u>
<i>Toumanou</i>	<u>15</u>
<i>Tatawa</i>	<u>15</u>
<i>Ganganbilé</i>	<u>15</u>
<i>Kri n'zri</i>	<u>15</u>
<i>Kinissi</i>	<u>15</u>
<i>Kpassouô</i>	<u>16</u>
<i>Tchunissini</i>	<u>16</u>
2. Tambours à deux peaux lacées	<u>17</u>
<i>Yagba</i>	<u>17</u>
<i>Ganganga</i>	<u>17</u>
<i>Gangangô</i>	<u>17</u>
<i>Kpoukpouhikpouye ou tégué</i>	<u>17</u>
3. Tambours à une peau lacée	<u>18</u>
<i>Kpassouô ou pèrèdin ou djémé</i>	<u>18</u>
4. Tambours d'aisselle en forme de sablier	<u>19</u>
<i>Dondo ou gongondiguè</i>	<u>19</u>
5. Tambours en poterie	<u>20</u>
<i>Pankporo</i>	<u>20</u>
<i>Damignowalogo et damignofidjo</i>	<u>20</u>
6. Tambours sur calebasse	<u>21</u>
<i>Gobingo ou goko</i>	<u>21</u>
7. Tambours métalliques	<u>21</u>
<i>Pitine ou palogogangangô</i>	<u>21</u>

CHAPITRE III – LES CORDOPHONES	<u>22</u>
Guitares artisanales	<u>22</u>
<i>Sango</i>	<u>22</u>
CHAPITRE IV – LES AÉROPHONES	<u>23</u>
1. Flûtes traversières	<u>23</u>
<i>Caléhébipôgô et caléhébidah</i>	<u>23</u>
2. Trompes traversières	<u>23</u>
<i>Oounougou ou oounougô (pluriel, oounouou)</i>	<u>23</u>
3. Accordéons	<u>25</u>
<i>Sanmo</i>	<u>25</u>
 CONCLUSION	 <u>26</u>
 ANNEXE 1 : CHRONOLOGIE DES ROIS KOULANGO DE BOUNA	 <u>27</u>
ANNEXE 2 : NOTE SUR LES LORHON	<u>28</u>
ANNEXE 3 : NOTE SUR LES BIRIFOR	<u>29</u>
ANNEXE 4 : NOTE SUR LES SITI	<u>30</u>
ANNEXE 5 : TERMINOLOGIE MUSICALE SUPPLÉMENTAIRE	<u>32</u>
 DISCOGRAPHIE	 <u>34</u>
BIBLIOGRAPHIE	<u>34</u>

Introduction

Entre le Comoé et la Volta s'étend le domaine koulango, les Pakhalla des Dioula, qui demeurent presque tous en Côte d'Ivoire, en dehors de quelques village du Ghana. Il faut leur rattacher les Zazèrè et les Namboy du Comoé, ainsi que les Lorhon, qui représentent leur noyau originel, et même les Tégoussié Lorhon-Lobi, dont la langue est très proche, bien que leur culture et leur civilisation soient du type lobi. D'autres Lorhon, que l'on retrouve dans un village du pays Pallaka, où ils parlent une langue spéciale, et à l'état de caste dans le centre du pays sénoufo, paraissent assez différents.

Leur domaine est très hétérogène, s'étendant largement dans les savanes au nord et pénétrant profondément en forêt vers le sud. Leur culture et leur civilisation ne sont pas moins diverses, ce qui témoigne d'une histoire heurtée et complexe⁽⁴⁾.

La capitale du royaume koulango de Bouna et de Nassian fut fondée en 1760 par un prince dagomba, nommé Garzyao. Faisait partie du vaste réseau de cités marchandes qui couvraient tout l'ouest africain, elle prit son essor. Elle était également à l'époque pré-coloniale une véritable ville, à la fois capitale du royaume koulango et cité marchande. Elle connut le passage de Binger en 1889. Ouvert à partir du XVI^e siècle au commerce nord-sud avec des Mandé du moyen Niger, le pays lorhon était ouvert aussi aux envahisseurs. Ainsi, vers 1600, un prince dagomba nommé Garzyao jeta sur lui son dévolu et s'établit parmi les Lorhon. Proches parents des Mossi et des Gourmantché, les Dagomba formaient alors dans le nord du Ghana actuel, près de Yendi, les royaumes dagomba, mamproussi et namouba.

Le fils de Garzyao, appelé Boukani, entreprit d'organiser le royaume sur le modèle dagomba. Ainsi, les Lorhon, cultivateurs pacifiques de religion animiste, furent rapidement soumis.

Le royaume créé, Boukani débaptisa son peuple et appela ses sujets « *Koulango* » (pluriel : *Koulam*) qui signifie « vassaux ou ceux qui ne craignent pas la mort », avec pour ambition de faire des pacifiques Lorhon les sujets d'un État guerrier.

Divisé en grands commandements militaires et situé de façon exceptionnelle sur la grande route commerciale allant du Niger à Accra par Kumassi, le royaume devint très rapidement riche et redoutable, et les Koulango nouèrent des relations étroites avec les rois ashanti.

Le royaume koulango n'est pas resté figé dans ses limites durant son apogée. Plusieurs vagues successives se sont dirigées vers le sud, assimilant ou chassant les premiers habitants de la région de Bondoukou, les Gbin et les Gour, pour fonder de petits royaumes indépendants dont celui de Nassian.

L'essaimage des Koulango dans la région de Bondoukou a commencé par l'histoire d'un prince Issamara. Évincé de ses droits d'héritier, fuyant son royaume par mécontentement, il vint s'installer avec ses partisans près du village actuel de Guiendé, alors capitale d'un petit État gan ou gambo et habité par les Bambara ou Nafana, qu'il conquiert par la suite. Il fonda un campement de chasse à l'emplacement actuel de la ville de Tanda où deux de ses fils, Tanda l'aîné et Gboko le cadet, s'installèrent.

Face aux querelles nées entre les deux frères, Gboko le cadet s'en alla fonder, au-delà du marigot Mafilé, l'actuel village de Gbokoré.

S'appuyant à l'ouest sur le fleuve Comoé et au nord sur un affluent du Comoé, limité au sud par une ligne de collines le séparant du Barabo, le pays Nassian (Nassian *sakô*) a bénéficié de la rente sur l'une des plus importantes voies commerciales de l'ouest africain précolonial, qui reliait Kong aux comptoirs européens installés sur la côte. Cependant, d'un point de vue politique, le royaume de Nassian ne connut pas le rayonnement et la puissance des royaumes de Bouna, Kong et Bondoukou⁽⁵⁾.

L'organisation sociale est intéressante surtout du point de vue de la situation des captifs.

4 Ministère du Plan, ORSTOM (Office de la recherche scientifique et technique d' Outre-mer), université d'Abidjan (Institut de géographie tropicale), *Atlas de Côte d'Ivoire*, 1979, pp. B2 a et suiv.

5 Texte (ronéotypé) de la direction régionale de l'Industrie et du Tourisme de la région du Zanzan (sans titre et non daté).

Les Pakhalla sont divisés en deux classes :

- les notables, chefs et individus qui se sont fait remarquer par un fait quelconque ;
- les captifs et les roturiers ou griots (cordonniers, forgerons, tisserands, etc.) forment

la seconde classe. Les esclaves sont beaucoup plus heureux chez les Pakhalla que chez les Dioula⁽⁶⁾.

Les Koulango sont organisés en lignages matrilineaires *bin*, unis par des mariages patrilocaux. Ce trait paraît bien ancien et il est commun à beaucoup de peuples voltaïques, mais il a été marqué à Bouna par la dynastie d'origine dagomba qui a importé un système de succession patrilinéaire.

Le caractère minuscule des villages koulango *bango* s'explique en partie par la volonté de chaque lignage de vivre replié sur lui-même.

Nous avons affaire ici à une société hiérarchique construite récemment sur un fond d'égalitarisme paléonégritique. Dans le sud, le groupe dominant est en outre fourni par une nationalité étrangère : les Abron.

Sans doute, sous l'influence de Bouna, les Koulango avaient cependant dépassé le stade de l'anarchie paléonégritique avant la conquête abron, et ils étaient partout organisés en petits royaumes, dirigés par des rois sacrés, dont Nassian est encore l'exemple⁽⁷⁾.

Comprenant quatre grandes chefferies dont Bouna, Nassian, Bondoukou et Bagaribo, le royaume, très centralisé, se partage en cinq provinces appelées *sakô* : Angaye et Dano au nord, Niamdégui à l'est, Yalo à l'ouest, Latrougo au sud, avec des chefferies plus modestes à Piéko, Vigoli, Niamoin, Kouzié, Kalamon, Nakelé.

Les chefs de provinces sont issus de la famille royale, composée de trois branches distinctes : Gago, Piawori, Koungan.

Le nom de règne de l'actuel roi de Bouna ou *Bouna Massa* ou *Bouna-Essiè* est *Zakazinda*. Souverain des peuples koulango, lobi et dioula, *Zakazinda* est depuis le 20 octobre 1996 le 29^e roi de Bouna⁽⁸⁾.

L'agriculture koulango est partagée entre la savane, où dominent le mil et le maïs, et la forêt, où tout repose sur l'igname et la banane. Le coton est cultivé partout. L'élevage était médiocre, mais la chasse, très importante, était pratiquée, dans ce pays à moitié désert, par des confréries de chasseurs professionnels.

L'artisanat était médiocre, le tissage étant souvent le fait des minorités dioula ou mossi. Les forgerons n'extrayaient pas le fer, mais l'achetaient, surtout chez les Lobi.

Traversé depuis le xiv^e siècle par les routes de l'or, le pays était le théâtre d'un commerce important, que les Koulango abandonnaient entièrement aux éléments dioula⁽⁹⁾.

Du point de vue des croyances religieuses, le Koulango croit en un Dieu unique, créateur de l'univers, maître de toutes choses sur la terre et dans les cieux. Il l'appelle *yego*. *Yego* connaît tout et est à la base de tout, nos malheurs, nos joies, nos succès, nos infortunes. Le Koulango, pour se mettre en rapport avec ce Dieu invisible, passe par l'intermédiaire des fétiches. Il est superstitieux et croit sincèrement que les prières et les cérémonies qu'il lui fait sont exaucées. La force et la puissance de chaque individu résident dans son fétiche et surtout dans la magie ou la sorcellerie. Les rois gouvernent dans ces royaumes avec l'aide, le soutien, la protection des fétiches⁽¹⁰⁾.

Dans leur religion, le culte des ancêtres est nettement éclipsé par celui des esprits de la nature, qui s'exprime par des sociétés « secrètes », chargées de l'initiation et dont les masques sont la principale réalisation de l'art koulango⁽¹¹⁾.

6 CANGAH (G.) et EKANZA (S.-P.), *La Côte d'Ivoire par les textes. De l'aube de la colonisation à nos jours*, Abidjan, NEA, 1978, p. 36.

7 Ministère du Plan, ORSTOM (Office de la recherche scientifique et technique Outre-mer), université d'Abidjan (Institut de géographie tropicale), *op. cit.*, pp. B2 a et suiv.

8 Document (ronéotypé) de la direction régionale de l'Industrie et du Tourisme de la région du Zanzan.

9 Ministère du Plan, ORSTOM (Office de la recherche scientifique et technique d'Outre-mer), université d'Abidjan (Institut de géographie tropicale), *op. cit.*, pp. B2 a et suiv.

10 COULIBALY (P.), *L'Ancien Royaume de Bouna de Cissé Logossina. Organisation politique, économique et sociale*. Abidjan, Université nationale, département d'histoire, mémoire de C : 1, p. 39 (non daté).

11 Ministère du Plan, ORSTOM (Office de la recherche scientifique et technique Outre-mer), université d'Abidjan (Institut de géographie tropicale), *op. cit.*, pp. B2 a et suiv.

CHAPITRE I – LES IDIOPHONES



1. Xylophone *sinaga* à 14 calabasses et 14 lamelles. Ici on aperçoit les cocons d'araignée *daminan* faisant office de mirlitons (Doropo, région de Bouna). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

De *idio* (soi-même) et de *phonè* (la voix), les idiophones sont des instruments faits de matériaux sonores qui ne requièrent aucune tension supplémentaire comme dans le cas des instruments à cordes ou des tambours.

Cette catégorie d'instruments est la plus riche et la plus représentée dans le patrimoine organologique des Koulango, comme dans la plupart des cultures musicales de la Côte d'Ivoire.

Ils constituent le plus souvent l'élément rythmique dans la musique vocale et s'emploient fréquemment dans les rites magico-religieux.

Les nombreux instruments que compte cette catégorie d'idiophones peuvent être groupés selon leur principe de résonance : ils peuvent être frappés, secoués, pincés, ou encore les différentes parties de l'instrument peuvent être frappées les unes contre les autres.

Les instruments sont faits de matériaux de formes et de compositions différentes, et il va de soi que leur fonction musicale ne se limite pas toujours au rôle rythmique dans l'accompagnement de chants et de danses.

1. XYLOPHONES

De tous les instruments des Noirs d'Afrique ou d'Amérique, le xylophone a été le plus décrit par les voyageurs et le plus reproduit sur des illustrations anciennes⁽¹²⁾.

Absent ou très rare dans les civilisations côtières et sylvestres, le xylophone à résonateurs en calabasse, connu dans toute l'Afrique occidentale sous le nom de balafon⁽¹³⁾, est un instrument caractéristique des zones septentrionales. En Côte d'Ivoire, le balafon n'apparaît réellement qu'à partir des pays sénoufo et lobi et dans quelques contrées koulango.

Sinaga

Sinaga est le nom donné au xylophone par les Lorhon de Doropo – et que L. Tauxier appelle Koulango Nabé⁽¹⁴⁾. L'instrument comporte 14 lamelles (en bois dur) attachées sur un cadre. Sous chaque lamelle, et accordée en fonction de la hauteur du son, pend une calabasse. De forme sphérique et d'une taille variable correspondant à celle des lamelles, ces calabasses servent de résonateurs (amplificateurs du son produit par les lamelles). Selon O. Boone, « ces lamelles n'influencent en aucune façon la hauteur du son mais ont tout autant pour effet de modifier le timbre du bois qu'on frappe. En principe, chaque calabasse est choisie et coupée de telle sorte que la fréquence de la colonne d'air qu'elle contient soit la même que celle de la touche placée au-dessous. Dès lors, une touche frappée isolément et produisant un son faible, produira, accompagnée d'une calabasse résonatrice appropriée, un son clair, relativement puissant »⁽¹⁵⁾.

Ces calabasses sont percées d'un ou deux petits trous que recouvre un fragment de cocon d'araignée *daminan*. Selon le même auteur, le rôle de cette membrane vibrante est uniquement de produire un son accessoire, comparable à celui du mirliton, mais qui ne modifie en rien le son fondamental produit par les touches. Ce mirliton donne au xylophone un timbre

12 SCHAEFFNER (A.), « Xylophone », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, p. 438.

13 Du malinké *bala* (bois) et *fo* (faire parler), signifiant littéralement « faire parler le bois ».

14 TAUXIER (L.), *Le Noir de Bondoukou. Koulangos, Dyoulas, Abrons etc.*, Paris, Éditions E. Leroux, 1921, p. 552.

15 BOONE (O.), *Les Xylophones du Congo belge*, Tervuren, « Annales du Musée du Congo belge, Ethnographie, Série III », 1936, p.125.

caractéristique recherché par beaucoup de sociétés.

Les lamelles sont frappées avec deux mailloches en bois terminées par une boule en caoutchouc *sinalossigué*. Ces lamelles ont sensiblement la même longueur, environ 40 cm, seules leur épaisseur et leur largeur varient.

Une anse de transport est fixée à cet instrument. Elle se compose d'une tige de rotang courbée en demi-cercle et fixée par des ligatures à la planchette. Pour le jeu, cet instrument repose à terre.

Silaw

Cet instrument, rencontré dans un village de Bondoukou, précisément à Wolobidi, comporte 16 lamelles et présente sensiblement les mêmes caractéristiques que le précédent. Le mirliton recouvrant les orifices des Calebasses s'appelle *dirima*. Pendant le jeu, les 5 lamelles se trouvant à la gauche du musicien constituent les tons bas. Selon les informations fournies par l'instrumentiste lui-même, ces lamelles représentent les ancêtres et ne sont jamais jouées. En outre, elles font l'objet de rituels. L'anse de transport est en coton. Cet instrument était dans un très mauvais état de conservation. C'est ce qui explique la mauvaise qualité acoustique de la musique jouée par ce xylophone⁽¹⁶⁾.

Siléléwou

L'existence de ce xylophone à résonateurs nous a été révélée par un informateur, à Yézimala, dans la région de Bondoukou. C'est la raison pour laquelle nous ne disposons pas d'informations précises sur les caractéristiques de cet instrument.

Les parties constitutives essentielles du xylophone sont :

- le clavier,
- le support ou le châssis,
- les Calebasses.

L'accord des touches

Nous devons ces lignes à la plume de O. Boone⁽¹⁷⁾ : « C'est la vibration de lames de bois, appelées touches, qui engendre les sons musicaux des xylophones. Les lois auxquelles sont soumises les vibrations de ces lames élastiques diffèrent de celles qui régissent les vibrations des cordes. Le rapport entre le nombre des vibrations, donc la hauteur du son, et la longueur, l'épaisseur, la rigidité, ainsi que le poids spécifique de la lame, s'exprime, comme dans le cas d'une corde vibrante, par une formule fort simple que l'on doit à Riccati et qui a été vérifiée par l'expérience. Cette formule montre que, dans les lames de même substance, le nombre des vibrations est en raison directe de l'épaisseur et en raison inverse du carré de la longueur de la partie vibrante. Or, la hauteur des sons musicaux étant directement proportionnelle au nombre de vibrations, il suffira de diminuer la longueur et d'augmenter l'épaisseur des touches, pour obtenir des sons de plus en plus aigus. »

Les Koulango ont appliqué cette loi d'une façon empirique dans la construction de leurs xylophones.

Les touches des xylophones ne sont pas disposées dans un ordre quelconque. Avant de s'en servir, les musiciens koulango accordent leurs instruments. Cette disposition a évidemment été établie d'une façon réfléchie et une fois pour toutes lors de la construction de l'instrument. Tous les xylophones observés dans l'aire culturelle koulango présentent la parti-



2. Vue de l'ensemble instrumental de la danse *silaw* : de gauche à droite, un petit tambour *kpoukpouhikpouye* ou *tégué*, un xylophone *silaw*, un gros tambour cylindrique *gangangô* (Wolobidi, région de Bondoukou). **Audio** : CD page 14. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

16 Cf. CD : Konin (Aka), GANSEMANS (Jos), *Côte d'Ivoire : Koulango. Musique traditionnelle*, Fonti Musicali fm 227 et MRAC, 2003.

17 BOONE (O.), *op. cit.*, pp. 124-125.



3. Musiciennes du groupe musical *sésségo*, remuant avec impétuosité des hochets en Calebasse *goko* (Kamala, région de Bondoukou). **Audio** : CD pages 3 & 4. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



4. Danseurs birifor portant des grelots de cheville *tchimman* pour rythmer la danse de réjouissance *bazingué* (Tantama, région de Bouna). **Audio** : CD pages 12 & 13. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

cularité d'avoir leurs touches (lamelles) disposées de telle sorte qu'elles produisent des sons se succédant d'une façon régulière depuis le son grave jusqu'au son aigu. Si bien que, représentée graphiquement, la succession des sons se présente comme une ligne ascendante. Cette échelle musicale ascendante continue se retrouve, avec une régularité presque aussi grande, dans la plupart des xylophones qu'on rencontre dans la partie septentrionale de la Côte d'Ivoire.

2. HOCHETS

Rarement joué d'enfant, le hochet est un des plus anciens instruments du monde. On en a retrouvé dans l'Égypte ancienne notamment (en roseau, en papyrus et en terre cuite) et en Mésopotamie (en terre cuite), qui datent de 2000 av. J.-C., ainsi que dans la plupart des sociétés préhistoriques des cinq continents (J. Gansemans citant Blades et Schlechter⁽¹⁸⁾).

La classification de Von Hornbostel et Sachs, reprise par J. Gansemans⁽¹⁹⁾, distingue sept catégories différentes de hochets. Le hochet de forme sphérique est le seul type que nous ayons rencontré chez les Koulango.

Le même auteur, citant Marcel-Dubois⁽²⁰⁾, note qu'en général, le hochet se présente comme un idiophone constitué d'un récipient clos en calebasse, en os, en cuir, en bois, en vannerie, en feuilles, en terre cuite ou en métal et contenant des éléments percutants faits principalement de grenailles, de cailloux, de coquillages, de bâtonnets, de noyaux et autres petites graines dures. Dans ce cas, il résonne par une percussion interne.

Quand ils sont constitués par une coque recouverte d'éléments percutants, on parle de percussion externe. Selon J. Gansemans⁽²¹⁾, la croyance en la force magique de cet instrument est très répandue. Il est, par conséquent, l'un des instruments indispensables pour les guérisseurs, devins, sorciers (Afrique), les shamans (Amérique) et les adeptes de sociétés secrètes. C'est d'autre part un instrument de musique qui donne souvent la base rythmique aux chants et danses exécutés lors de circonstances diverses (rites, cérémonies, divertissements).

Goko

Ils sont faits avec une calebasse sphérique à manche dans laquelle sont placés des cailloux ou des graines. Ces hochets, saisis par paire et secoués avec véhémence par les femmes, au rythme de la danse funéraire *sésségo*, produisent un bruit de crécelle. C'est ce bruit qui est à la base du nom onomatopéique de cette danse. Ils sont employés pour la danse afin d'accentuer le rythme et de l'animer quelque peu. Les hochets *goko* apparaissent non seulement dans les danses funéraires mais également dans les danses religieuses des prêtres et prêtresses *kpaléssô*.

3. GRELOTS

Bien que le grelot en général ait une origine ancienne – les premières sources datent de l'Égypte ancienne (2000 av. J.-C.) et mentionnent des instruments d'abord en argile, puis en bronze – et qu'il soit universellement répandu, ses dimensions restent relativement réduites (Price, cité par J. Gansemans⁽²²⁾).

18 GANSEMANS (J.) *Les Instruments de musique du Rwanda. Étude ethnomusicologique*, Tervuren, « Annales MRAC, Sciences humaines » n° 127, 1988, p. 43.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 GANSEMANS (J.), *op. cit.*, p. 32.

Tchiman ou tchêché

C'est un instrument constitué d'un anneau en métal se mettant à la cheville, et comportant un renflement formant cavité dans lequel on a placé une petite boule en métal. Ces grelots sont enfilés sur une corde que les danseurs enroulent autour des chevilles, entourées de bandages. Lors des prestations, les danseurs birifor du village de Tantama portent des grelots *tchiman*, qui provoquent, par leurs mouvements simultanés, un rythme uniforme.

Dénommés *tchêché* par les Koulango de la région de Tanda, ces instruments participent aussi de la percussion lors de la danse des initiés *naya*, pratiquée dans le village de Torosanguéi. Ces grelots sont également utilisés comme accessoires musicaux par les prêtres et prêtresses *kpaléssô* que l'on rencontre dans la région.

Selon J. Gansemans⁽²³⁾, le grelot est utilisé depuis un passé lointain comme amulette, tant pour les adultes et les enfants que pour les animaux, afin de les protéger des esprits malfaisants. C'est pour cette même fonction protectrice que la mère, soucieuse de la sécurité et de la bonne croissance de son enfant, lui accroche aux chevilles, dès son bas âge, de petits grelots ou un anneau qui produisent pendant la marche le bruit voulu.

À côté de cette fonction magique et protectrice, il possède également une fonction pratique, par exemple celle d'effrayer les carnassiers, de maintenir le troupeau de bétail rassemblé, ainsi que celle de traquer le gibier et rythmer la danse. Il peut avoir plusieurs variantes.

Praha, siayè, sobigué

Ce sont des grelots sans boule, portés aux doigts, et percutés à l'aide d'une grosse bague passée au pouce. Ce type d'idiophone porte un nom propre selon la localité.

Les Birifor l'appellent *praha* et l'utilisent pour rythmer leur danse de réjouissance *bazingué*. Chez les Koulango de Doropo ou Lorhon, il porte le nom de *siayè* et est utilisé au cours de la danse funéraire *loh sinaga*. On le retrouve également dans la danse de réjouissance *abou*, exécutée dans la même localité. *Sobigué* est l'appellation de cet accessoire musical par les *Siti* du village de Vonkoro, qui l'utilisent lors de leur danse de chasse *kpan-hanan*.

Sensiblement de même forme, ces grelots de doigts soulignent le son rythmique et mélodieux des autres instruments par un tintement métallique.

4. CLOCHES

La cloche et la clochette ont fait leur apparition en Afrique à une époque très lointaine, se situant avant 800 av. J.-C, dans une région qui s'étend du Bas-Congo et du Shaba (RDC) jusqu'en Zambie et au Zimbabwe. Elles étaient fabriquées en fer martelé, en bois ou en bronze coulé.

Pour Hickmann, cité par J. Gansemans⁽²⁴⁾, « l'accentuation des mouvements rythmiques par des idiophones (cloches, grelots, sonnailles) lors de danses à caractère magique, date d'une époque très ancienne et se retrouve du Moyen-Orient en Afrique occidentale, tout en passant par la culture pharaonique. »

Adahoua et daouro

Elle consiste en une feuille de métal qu'on a repliée pour former deux valves dont les bords verticaux sont rapprochés et parfois soudés ; la base



5. Ces « derviches tourneurs » l'orhon rythment leurs chants avec des grelots de doigt *siayè* (Doropo, région de Bouna). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



6. Ouattara Hâki, le chanteur soliste du groupe musical *loh sinaga*, rythmant ses chants avec un grelot de doigt *siayè* (Doropo, région de Bouna). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*



7. Une cloche métallique *adahoua* utilisée lors de la danse *bingo* à la cour royale de Bouna. **Audio** : CD page 19. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



9. Une vue des instruments de la danse funéraire et de réjouissance *samérigué* : à droite, un mortier *hokô*, battu avec deux baguettes en bois *tégué* (Bania, région de Bouna). **Audio** : CD page 15. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

est généralement ovale. Elle est tenue en main au moyen d'une petite poignée en fer ou d'un bois souvent sculpté. Elle est toujours frappée sur sa paroi externe à l'aide d'une tige de fer ou d'une baguette de bois. Dans le cas des cloches doubles, l'instrument comprend deux cloches de grandeurs inégales soudées l'une sur l'autre. L'instrument peut alors produire deux sons de hauteurs différentes. Une cloche double observée à Yézimala s'appelle *daouro* et servait d'instrument rythmique à la danse des prêtres et prêtresses *kpaléssô*.

Nous avons remarqué à Abema, village situé dans la région de Bondoukou, une cloche à battant interne *adahoua* qui était agitée lors de la danse d'exorcisme *sacrabouri*. À la tête du groupe, l'un des danseurs tenait l'instrument par le manche et, d'une seule main, la faisait tinter « nerveusement », lorsqu'ils quittaient leur lieu de retraite et se dirigeaient en procession vers la place publique. Ces tintements accompagnaient également tous les chants exécutés lors de cette danse. Le son de cette cloche rappelle celui d'une sonnette d'église.

Pour A. Schaeffner⁽²⁵⁾, « la suspension d'un battant libre à l'intérieur laisserait supposer une influence européenne. » La cloche simple se nomme dans presque tous les villages visités *adahoua* et est utilisée lors de diverses danses rituelles, religieuses et profanes.

5. MORTIERS ET LAMES DE HOUE PERCUTÉS

Hôkô et hiôgô

Des instruments domestiques sont transformés pour la circonstance en des objets destinés à produire un bruit, un rythme.

Nous avons observé à Bania, dans la région de Bouna, un mortier servant usuellement à piler les aliments *hokô*, et qui faisait partie de l'ensemble instrumental qui accompagnait la danse des chasseurs *abôffouô*. Couché horizontalement sur le sol et frappé à l'aide de deux baguettes en bois *tégué*, ce mortier faisait la basse, et donnait le ton (le signal). Faisaient également partie de l'ensemble instrumental deux lames de houe *hiôgô*, percutées à l'aide de baguettes en fer. Traditionnellement, on ajoute à cet ensemble des machettes (coupe-coupe) et des haches. Tous ces objets métalliques servent d'instruments de percussion.

6. LAMELLOPHONES

Ahouessi

Ahouessi est un idiophone par pincement, composé d'une table en bois sur laquelle sont attachées généralement 3 à 4 lamelles en fer forgé de longueurs différentes (généralement des morceaux de scie à métaux).

Sa forme la plus courante est celle d'un parallépipède rectangle. Chaque lamelle (lorsqu'elle est pincée) produit un son de hauteur différente. L'accord se fait en enfonçant plus ou moins les lamelles dans leur fixation, raccourcissant ou allongeant ainsi la longueur de la partie vibrante. Pendant le jeu, les touches sont tournées vers le musicien. Les touches sont pincées avec le médium et l'index tandis que le musicien frappe un rythme supplémentaire avec la main sur la caisse de résonance.

La position du jeu est variable. Elle peut être verticale : le musicien pose l'instrument sur le sol et s'assied dessus, les jambes écartées. Parfois, il incline l'instrument, le jouant dans une position oblique. Enfin, le musicien, assis sur une chaise, pose son instrument sur une seconde chaise.

25 SCHAEFFNER (A.), « Cloche », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, p. 109.

L'existence de cet instrument chez les Koulango de la région de Tanda nous a été révélée par un autochtone.

Cet instrument, très populaire dans la région de Bongouanou (centre-est du pays), a donné son nom à une danse très célèbre : l'*ahossi*. La similitude entre les deux appellations ne laisse que fort peu de doute sur l'origine de l'instrument koulango. Il convient de souligner que la région de Tanda est aussi habitée par des Agni. L'*ahouessi* accompagne généralement les chants lors des veillées funéraires. Certains spécimens ont leurs lamelles en tiges de bambou (de longueurs inégales). Le musicien fait vibrer avec ses doigts les tiges de bambou pour accompagner des chants.

L'*ahouessi* forme avec d'autres idiophones la base rythmique des ensembles musicaux qu'ils animent.

Cet instrument étant exclusivement africain et les langues européennes ne possédant pas de terme pour le désigner, on lui a laissé son nom d'origine bantou de la région du Congo, *sanza*, d'où les premiers exemplaires ont été rapportés dans les musées d'Europe ⁽²⁶⁾.

Au sujet de la fonction musicale de l'*ahouessi* dans la musique populaire koulango, il faut se référer à ces lignes, empruntées à la plume de C. E. Schmidt ⁽²⁷⁾. Selon cet auteur, « l'un des instruments mélodiques africains les plus expressifs, dont le son est d'une beauté, d'une subtilité et d'une richesse polyphonique étonnantes, est la *sanza* ou la *mbira* ».



10. Un lamellophone agni *ahossi* (N'guinou, région de Bongouanou, centre-est de la Côte d'Ivoire). (Photo : Aka Konin, 2004.)



8. Musiciens du groupe musical *aboffouô* jouant de deux lames de houe *hiôgô* comme instruments de percussion (Bania, région de Bouna). **Audio** : CD plage 10 (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

26 ZEMP (H.), *op. cit.*, p. 37.

27 SCHMIDT (C. E.), « Les valeurs iconographiques et musicales de la *sanza* africaine », in *Afrique, formes sonores*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p. 63.

CHAPITRE II – LES MEMBRANOPHONES

Ce sont des instruments dans lesquels le son est produit par la vibration d'une ou deux membranes, qu'on bat ou, rarement, qu'on frotte. Les tambours sont des membranophones et se distinguent par la forme, le nombre de peaux et le mode de fixation de la peau.

Les membranophones chez les Koulango comportent six types de tambours, un à une peau chevillée, un à une peau lacée, un à deux peaux lacées, un en poterie, un sur calebasse et un à caisse métallique.

1. TAMBOURS À UNE PEAU CHEVILLÉE

Bingo

Signifiant littéralement « le grand tambour », le *bingo* est constitué par un tronc d'arbre débarrassé de son écorce et évidé de part en part, de façon à ne plus former qu'un cylindre creux, dont l'une des extrémités est recouverte d'une peau. La peau est tendue par des ficelles passant sous des tenons enfoncés dans la caisse. Afin de tendre la membrane, le musicien enfonce davantage les tenons à l'aide d'un maillet ou d'une pierre. Il est frappé avec deux baguettes recourbées. Il est imposant par sa taille et sa forme.

Dans l'exercice de ses fonctions, ce tambour est tenu dans une position inclinée par une personne.

Cet instrument intervient dans les représentations musicales et sert aussi à lancer des appels sonores à la population, ou aux seuls notables de la cour, pour annoncer l'arrivée d'un visiteur d'importance, le décès d'un notable, l'ouverture de grandes festivités, la déclaration de guerre, etc. Le son est émis par le battement d'une unique membrane constituée d'une peau d'oreille d'éléphant *toulo*. L'emploi de cet instrument est toujours réservé à un spécialiste désigné par le chef et instruit au préalable dans cet art.

Principal élément d'un ensemble instrumental, ce tambour a donné son nom à la danse royale de Bouna du même nom *bingo*.

Biwalogo

Ce tambour, dont l'existence nous a été révélée lors de notre séjour à Bondoukou⁽²⁸⁾, existe dans certains villages koulango comme à Ouélékéi. L. Tauxier⁽²⁹⁾ donne une description détaillée de cet instrument : « Le principal tambour, le *biwalogo*, est rituel pour les funérailles. Il est fort long (plus d'1,5 m) et son diamètre est de 40 cm au moins. Il est cylindrique, renflé vers le milieu, et légèrement aminci à la partie supérieure qui seule porte une peau. Sur le renflement est fixée une grosse poignée de fer. Un jeune homme le tient incliné, une main à la poignée, l'autre sur les chevilles qui soutiennent les cordes de tension du tympan. Un autre homme frappe avec deux baguettes coudées (une fourche légère dont l'une des branches est courte et l'autre, plus longue sert de poignée). Le *biwalogo* est de couleur brune avec de larges bandes longitudinales plus claires. Quelques plumes de poulet fraîchement collées avec un peu de sang sur la partie supérieure du fût dénoncent le caractère rituel de cet énorme tambour. »

Toumblan ou tim'pinlin

Ce tambour, présentant une caisse en forme de calice ou de mortier, mesure généralement 150 cm de long. Servant, toujours apparié (mâle et



11. Le grand tambour *bingo* de la cour royale de Bouna. Il est joué ici par le musicien Dabila. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



12. Une vue de l'ensemble instrumental de la danse *bingo* : de gauche à droite, le grand tambour *bingo*, deux tambours appariés *toumblan*, une cloche métallique *adahoua* (cour royale de Bouna). **Audio** : CD page 19. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

28 L'information nous a été fournie, en 2002, par Yéboua Didier, promoteur d'un festival de danses traditionnelles dénommé « Zanzan festival ».

29 TAUXIER (L.), *op. cit.*, p. 204.

femelle), à la transmission de messages, il est recouvert d'une peau d'animal sauvage, notamment d'antilope harnachée que les Koulango nomment *bouro*. Comme pour les précédents, la peau est tendue par des ficelles passant sous des tenons enfoncés dans la caisse. Afin de tendre la membrane, le musicien enfonce davantage les tenons à l'aide d'un maillet ou d'une pierre. Il trouve un usage semblable au grand tambour d'appel.

Ce sont les principaux tambours « parleurs » des Koulango, des Siti et des Birifor. Les derniers cités nomment ces tambours *tim'pinlin*. Pendant le jeu, ils sont tenus en équilibre par des supports en bois ou tout autre objet (mortier, table, etc.). Ces tambours sont présents dans presque toutes les formations musicales des Koulango. Ils se jouent soit à la main, soit à l'aide de baguettes fourchues.

Tonmaniyo

Servant toujours couplés, ces tambours présentent les mêmes caractéristiques que les précédents. Ils sont joués avec des baguettes recourbées.

Audio : CD pages 5 & 6.

Toumanou

Le socle de ces tambours relativement moyens est plus effilé que les précédents. Ils servent toujours couplés à la transmission des messages. Pendant le jeu, ils sont tenus en équilibre par un mortier (couché), et battus avec deux fines baguettes recourbées.

Tatawa

Ce sont deux petits tambours en forme de calice ou de mortier. Battus avec de fines baguettes, ils accompagnent, à Bouna, les danses royales *bingo* et *domba*.

Ganganbilé

De par sa conception, ce petit tambour ressemble sensiblement aux tambours parleurs *toumblan* ou *tim'pinlin*, rencontrés dans la région de Bouna et de Bondoukou. Sa caisse de résonance épouse la forme d'un calice ou d'un mortier. Cependant, nous avons noté un nombre relativement important de chevilles en bois (12) destinées à tendre la membrane. Pour le jeu, le tambourinaire le tient obliquement entre les jambes et bat la peau avec des baguettes. Ce tambour fait partie de l'ensemble instrumental qui accompagne la danse de réjouissance *bazingué* des Birifor de la localité de Tantama.

Kri n'zri

Ce sont deux tambours de petite taille dont l'un a la forme d'un calice ou d'un mortier, et l'autre celle d'un cylindre à pieds en forme de créneaux. Ils font partie des instruments utilisés par les prêtres et prêtresses *kpalessô* du village de Yézimala, lors de leur danse rituelle.

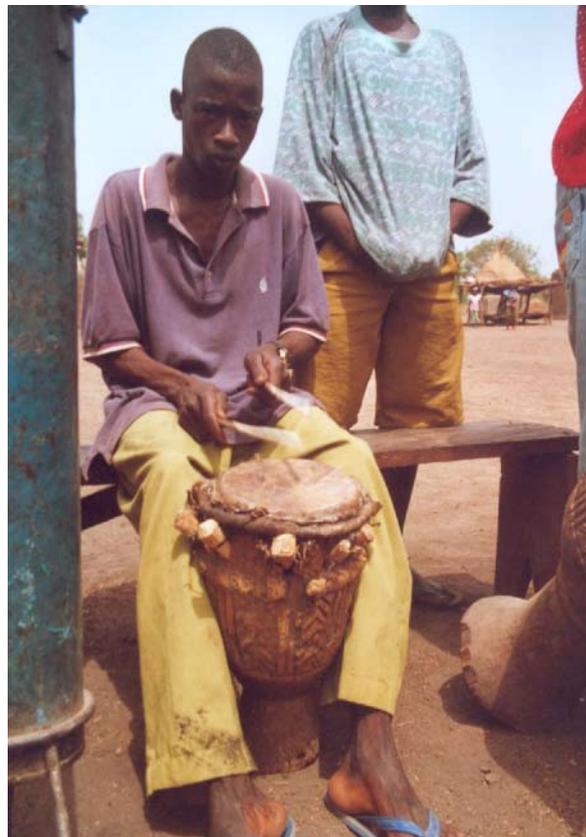
Dressés verticalement sur le sol, ils sont battus, chacun, avec une fine baguette.

Kinissi

Ce tambour cylindrique de petite taille présente des entailles au niveau inférieur de la caisse de résonance. Il est joué dans la même position que le précédent lors de la danse d'exorcisme *sacrabouri*, exécutée dans le village d'Abema. Cependant, lors de leur sortie de retraite pour la place publique, l'un des musiciens jouait de cet instrument dans une position horizontale. Marchant en tête du groupe, il tenait de la main droite l'instrument par le socle et percutait la peau de la main gauche.



13. Deux tambours appariés *toumanou* de l'ensemble instrumental *gobingo* (Kamala, région de Bondoukou). **Audio :** CD pages 1 & 2. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



14. Le musicien Seydou jouant du tambour *ganganbilé* (Tantama, région de Bouna). **Audio :** CD pages 12 & 13. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



15. Le musicien du milieu joue d'un tambour *kinissi* (Abema, région de Bondoukou). **Audio** : CD pages 7 & 8. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



16. Musicien jouant d'un grand tambour *kpassouô* pour accompagner la danse funéraire *sésségo* (Yézimala, région de Bondoukou). **Audio** : CD page 3 (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

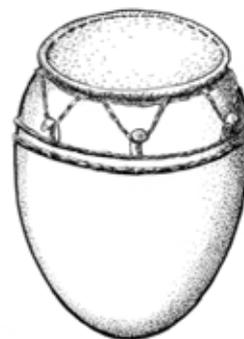
Kpassouô

Il s'agit de deux tambours épousant la forme d'un calice ou d'un mortier. L'un est de taille plus grande que l'autre. Ces deux tambours sont joués avec les mains nues. Le petit *kpassouô* que nous avons observé à Torosanguéi était peint en rouge bleu. Pour le jouer, le musicien tenait son instrument entre les jambes et battait la peau avec les deux mains. Le grand *kpassouô*, rencontré dans le village de Yézimala, accompagnait la danse funéraire des femmes *sésségo*. D'après les informations recueillies auprès des musiciennes, c'est le seul tambour utilisé dans ce genre musical.

Tchunissini

La plupart de ces tambours ont la forme d'un cylindre sans pieds et leur existence nous a été révélée par G. Niangoran-Bouah⁽³⁰⁾.

Les *tchunissini* ou tambours de devises sont des tambours parleurs qui accompagnent les rois, les chefs et les dignitaires du royaume dans leurs déplacements officiels à l'intérieur du pays comme à l'étranger. Ces tambours demeurent en permanence près des chefs dans les occasions telles que la fête des ignames, l'intronisation d'un nouveau chef, les funérailles d'un dignitaire défunt, la fête de génération, etc. Dans ces diverses occasions, les *tchunissini* ne font entendre que la devise du personnage qu'ils accompagnent, même sur le champ de bataille où la présence du souverain est jugée nécessaire pour encourager les combattants. Ces devises tambourinées ont généralement un rapport avec la place et le rôle que joue la province concernée dans l'ensemble de la confédération. Être possesseur d'un *tchunissini* est un privilège que les rois accordent pour récompenser un citoyen pour des services exceptionnels rendus au pays, à la personne ou la famille du roi. C'est ce dernier lui-même qui choisit la devise à tambouriner pour le récipiendaire et qui devient de ce fait le nom du tambour. Ces cas sont légion chez les Abron qui ont emprunté ces tambours à leurs voisins Koulango de la région de Bondoukou. Dans l'exercice de ses fonctions, ce tambour est porté à l'aide d'une sangle, à l'épaule gauche du musicien qui le bat avec deux baguettes crochues.



Dessin 1 : Un tambour de devises *tchunissini* (d'après une photographie de G. Niangoran-Bouah). (Dessin : Jacqueline Renard, MRAC, 2006.)

30 NIANGORAN-BOUAH (G.), *Introduction à la drumologie*, Institut d'ethno-sociologie, Abidjan, 1981, p. 115.

2. TAMBOURS À DEUX PEAUX LACÉES

Yagba

La caisse de ce tambour cylindrique à deux membranes est faite du fût d'une barrique métallique de pétrole.

Les deux membranes sont fixées par une longue lanière enroulée plusieurs fois autour de la circonférence, liant ce système d'attache et le faisant ressembler à un filet. L'instrument est encore très fréquent dans les régions soudanaises d'où il est originaire et où il se dénomme aussi *yagba*, ainsi que la danse qu'il accompagne.

Pendant le jeu, le musicien (traditionnellement assis) bat simultanément les deux membranes avec les mains.

Le mot *yagba* désignait également la danse pendant laquelle le tambourinaire roulait ce tambour par terre, comme un tonneau, tout en frappant avec une baguette.

Ganganga

Ces deux tambours de forme cylindrique ont une double surface de percussion dont les membranes se tendent mutuellement par un laci en cuir ou en rotang. On y trouve des passes affectant la forme des lettres N et W ou en filet plus ou moins serré. Entre les passes se trouvent enfoncés des coins en bois. L'un des tambours est d'une taille plus grande que l'autre. Ils sont frappés avec deux grosses baguettes en bois recourbées *gangan pila* ou *gangan kpila*. C'est dans une position assise que les musiciens jouent de ces instruments.

Ganganga est le terme générique utilisé par les Lorhon pour désigner le tambour.

Gangangô

C'est un tambour cylindrique dont la caisse de résonance en bois ressemble à un fût. Le mode d'attache de la peau est sensiblement le même que les autres tambours à deux peaux lacées. Il est pourvu d'une lanière en cuir. Déposé à même le sol, il est frappé simultanément avec une baguette et la main.

Lors des prestations, ce gros tambour a pour rôle de communiquer les différents chants aux xylophones (de l'ensemble instrumental), qui à leur tour les transmettent aux solistes (cf. photographie n° 2).

Kpoukpouhikpouye ou tégué

Ressemblant au précédent, celui-ci est de petite taille. Pour le jouer, le musicien, assis, le pose au niveau du genou gauche. Tout en le saisissant par la lanière en cuir, il percute la membrane avec une baguette recourbée. Ce tambour forme une paire avec le précédent (cf. photographie n° 2).
Audio : CD page 14.



17. Le musicien du milieu joue d'un tambour *yagba* pour accompagner la danse de réjouissance du même nom *yagba* (Wolobidi, région de Bondoukou). **Audio** : CD page 18. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



18. Tambours à deux peaux lacées *ganganga* et leurs baguettes *gangan pila* ou *gangan kpila* (Doropo, région de Bouna). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

3. TAMBOURS À UNE PEAU LACÉE

Kpassouô ou pèrèdin ou djémé

La caisse ressemble à un calice ou à un mortier. Elle est composée de deux éléments formels : la partie supérieure forme un vase (dont l'ouverture du haut sera recouverte par la membrane), la partie inférieure consiste en un socle tronconique évidé dont la cavité communique avec celle de la partie supérieure.

Nommé *pèrèdin*, l'instrument accompagne une danse de réjouissance dénommée *abou* qui existe dans le village de Doropo.

Dans certaines localités comme à Wolobidi, ce type de tambours prend le nom de *djémé*.

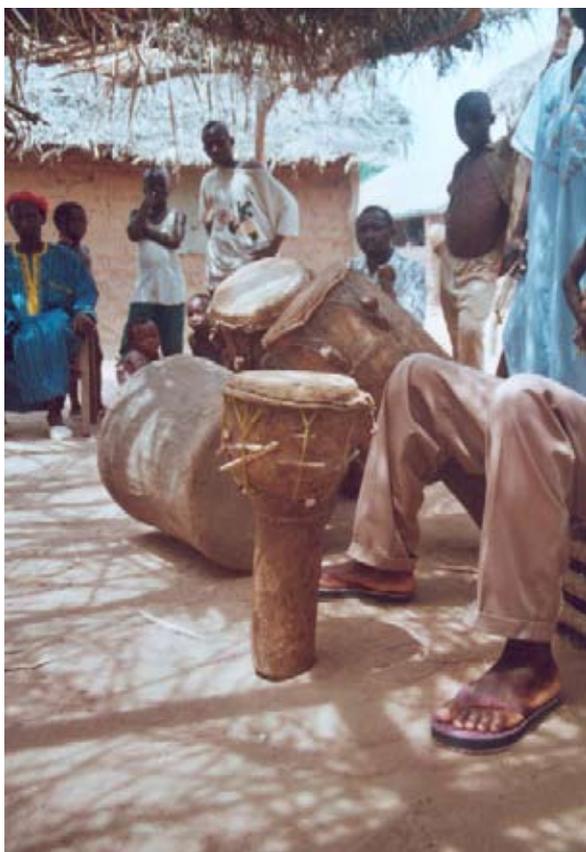
Pour jouer ces instruments, les musiciens les tiennent inclinés entre les jambes et les battent avec les mains. Certains *kpassouô* sont de petite taille et ont un socle beaucoup plus effilé. Ceux-ci sont battus avec des fines baguettes.

Ce type de tambours appelé *djembé* en malinké ou en bambara, est battu pour accompagner des danses dans une grande partie de la savane soudanaise, et également dans la forêt chez les populations ayant subi l'influence de la culture mandingue.

Originaire de la région d'Odienné (nord-ouest de la Côte d'Ivoire), ce tambour est joué pour accompagner et soutenir les cérémonies telles que les baptêmes, les mariages, les danses des masques, les décès. De nos jours, il est utilisé dans les orchestres modernes. D. L. Léonard⁽³¹⁾ donne une description de cet instrument : « En général, les *djembé* en Côte d'Ivoire sont sculptés avec du bois rouge. Ce qui permet aux sculpteurs de tailler les instruments avec de fines épaisseurs (1,3 cm ou 2,5 cm). Le diamètre de la table d'harmonie où est tendue la peau varie selon la hauteur de l'instrument. Pour un diamètre de 31 cm, nous avons une hauteur de 57 cm ; pour un diamètre de 32 cm, nous avons une hauteur de 63 cm ; et lorsque le diamètre est compris entre 33 et 34 cm, la hauteur est de 64 cm. Quant à la décoration de l'instrument, elle dépend de l'inspiration du fabriquant ou de la commande faite par l'acheteur. Une interprétation peut être faite des signes ou dessins gravés sur l'instrument. »

On distingue trois formes de *djembé* selon des proportions différentes par rapport à la caisse de résonance (caisses de résonance taillées en hauteur, en carré, très évasées). En Côte d'Ivoire, les bois utilisés pour la réalisation du *djembé* sont le sipo, l'acajou et le teck. Tous ces bois sont très rouges et durs et permettent d'avoir une très bonne qualité de son. Anciennement, ces tambours étaient recouverts avec de la peau d'antilope, de gazelle ou de biche. Mais de nos jours, ils sont recouverts de peau de chèvre.

H. Zemp⁽³²⁾ décrit le processus de fabrication de cet instrument : « Le sculpteur commence à évider la partie supérieure, puis retourne le bloc et évide ce qui deviendra le socle ; progressant alternativement sur les deux côtés vers l'intérieur, il relie à la fin les deux cavités par un trou. Le bord, rabattu de quelques centimètres sur la paroi, est replié et non pas enroulé autour du cerceau. Une lanière en cuir passe tous les 10 cm environ à travers le bord replié et forme un cercle, relié par des passes en zigzag à un cerceau en bande de coton placé à la jointure de la partie bombée et du socle de la caisse. Reliant les passes verticales de ce système de tension, une autre lanière, ou corde, fait plusieurs fois le tour horizontalement. Pour



19. Un petit tambour *kpassouô* utilisé lors de la danse funéraire *gobingo* (Kamala, région de Bondoukou). **Audio** : CD plages 1 & 2. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

31 LÉONARD (D. L.), *L'Introduction du tambour dans l'enseignement de l'éducation musicale dans les lycées et collèges de Côte d'Ivoire : exemple du djembé*, Abidjan, MCF, INSAAC, 2001, p.15 (mémoire pédagogique CAPEAS).

32 ZEMP (H.), *op. cit.*, pp. 41-42.

retendre la peau de l'instrument, le tambourinaire place de petits coins en bois entre la caisse et les cordes formant le système d'attache. Si la tension de la membrane diminue pendant le jeu, il suffit d'enfoncer plus fort ces coins à l'aide d'un marteau en bois que le tambourinaire garde d'ailleurs souvent attaché sur le côté du tambour, ou d'introduire un nouveau coin. »

Pour le jeu du petit tambour *djémé* rencontré à Wolobidi et qui accompagnait la danse *yagba*, le tambourinaire le portait à l'aide d'une courroie qui passait au cou et dans le dos. C'est dans une position fléchie que le tambourinaire frappait son instrument, avec les deux mains, serrant le bas de l'instrument entre ses cuisses⁽³³⁾.

4. TAMBOURS D'AISELLE EN FORME DE SABLIER

Dondo ou gongondiguè

Il est formé d'une petite caisse évidée présentant un rétrécissement médian et pourvue d'une peau tendue aux deux extrémités. Des cordes latérales relient ces deux peaux, de sorte que les variations de pression imprimées à ces cordes permettent d'obtenir une variation parallèle de la hauteur des sons en frappant sur la peau du tambour⁽³⁴⁾.

Comme son nom l'indique, le joueur tient l'instrument sous son aisselle gauche et le bat avec une baguette recourbée qu'il tient de la main droite, parfois aussi à main nue. Cette technique de jeu permet au tambourinaire d'obtenir des *glissandi* : lorsqu'il presse avec le bras sur les cordes reliant les deux membranes, la tension de celles-ci augmente ; lorsqu'il relâche la pression, la tension diminue. La position de jeu caractéristique de ce tambour a donné naissance à un proverbe rapporté par H. Zemp⁽³⁵⁾ : « Le batteur du tambour-sablier a sa pensée sous son aisselle ».

Ces différentes appellations du même instrument montrent bien la différence dialectale entre les Koulango du sud (Bondoukou) et ceux du nord (Bouna).

Cette différence dialectale peut se retrouver au sein d'un même grand groupe. Ceci se confirme avec L. Tauxier⁽³⁶⁾ quand il donne la description d'un tambour-sablier observé à Bouna (lors des funérailles d'un chef de famille) : « Le *gangadou* est un long tambourin, aux deux peaux réunies par des cordelettes et au fût évidé vers le milieu. Il se tient sous l'aisselle gauche et les pressions plus ou moins fortes du bras, en modifiant la tension des tympanes, permettent de varier les sons. À Bouna, les *gangadou* sont particulièrement allongés et ils sont réservés à une caste très intéressante, des sortes de griots, presque des bardes, car, entre autres fonctions, ils ont celle de recueillir et de conserver la mémoire de tous ce qu'ont fait les rois de Bouna. Dans certaines occasions, ils chantent les gestes des anciens chefs, et un enfant de leur caste à 13 ans sait davantage, dit-on, que les plus doctes vieillards, sur l'histoire des anciens Koulango. »

Le tambour d'aisselle *dondo* fait partie de l'ensemble des tambours de défilés et de marches martiales *bindini* dont la présence est signalée par G. Niangoran-Bouah⁽³⁷⁾. *Bindini* appartient généralement au roi. Il était utilisé pour les défilés et pour les marches martiales qui accompagnent le roi en voyage.

Dans ses déplacements, le roi était toujours porté en hamac. En route,

33 Pour photographie d'un *djémé*, voir photo n° 17.

34 CAMARA (S.), *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris-La-Haye, Mouton, 1976, p. 109.

35 ZEMP (H.), *op. cit.*, p. 48.

36 TAUXIER (L.), *op. cit.*, p. 202.

37 NIANGORAN-BOUAH (G.), *op. cit.*, p. 139.



20. Zénan Bialébohin jouant du tambour *pankporo* pour accompagner la danse des chasseurs *kpan-hanan* (Vonkoro, région de Bouna). **Audio** : CD plage 11. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

pour atténuer l'effet de la chaleur et de la fatigue, l'ensemble *bindini*⁽³⁸⁾ joue plusieurs airs martiaux ; les chansons ne cessent qu'à l'étape ou à la destination. Par le phénomène d'interférence culturelle, les Abbron ont emprunté l'ensemble *bindini* aux Koulango (du sud).

5. TAMBOURS EN POTERIE

Pankporo

C'est un petit tambour à membrane dont le corps de résonance en poterie (plus ou moins sphérique) est couvert en haut d'une peau d'oreille d'éléphant. La peau est tendue par un lacs de lanières de rotang qui s'entrecroisent en bas. Le pot, à panse arrondie et au col évasé, est muni d'une bretelle de suspension de fibres. À l'intérieur de l'instrument se trouve une lourde bille roulante dont la nature est tenue au secret. Pour retendre la peau, le tambourinaire a placé de petits coins faits d'os de singe au milieu de chaque assemblage de corde formant le système d'attache.

Déposé à même le sol, le musicien percute son instrument avec deux fines baguettes en bois. Il a été noirci à la suie ou directement à la fumée. Rencontré à Vonkoro, cet instrument fait partie de l'ensemble instrumental qui accompagne la danse *kpan-hanan* des chasseurs Siti.

Damignowalogo et damignofidjo

Ce sont deux tambours à membrane dont la caisse de résonance est en poterie. Pour le premier, une peau de cabri est tendue par coins sur un pot en terre cuite de forme sphéroïde (servant usuellement de jarre à eau). La décoration de sa panse présente un piquetage gravé, sans autre dessin.

Pour retendre la peau, le tambourinaire a placé de petits coins en bois au milieu de chaque assemblage de corde. Pour le second, plus petit, une peau de cabri est tendue sur un pot en terre cuite de forme hémisphérique. Ressemblant à une timbale, il a été noirci à la suie ou directement à la fumée. Dans l'ensemble instrumental, ces deux tambours jouent ensemble. Pour jouer le gros tambour, le musicien le pose verticalement dans un mortier (de cuisine). Quant au petit, il est posé à même le sol. Chaque tambour



21. Tambours en poterie de la danse des initiés *naya*, avec leurs baguettes : de gauche à droite, *damignofidjo*, *damignowalogo* (Torosanguéi, région de Bondoukou). (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.) **Audio** : CD pages 16 & 17.

38 Cet ensemble est composé des tambours suivants : un *tchunissini*, un *gobingo* et deux *dondo*.

est joué par un musicien qui percute la peau (retenue par des lanières) de son instrument avec deux baguettes très légères, en moelle de palmier et composées de deux parties : la pièce faisant marteau est enfoncée comme une cheville dans le manche.

6. TAMBOURS SUR CALEBASSE

Gobingo ou goko

C'est un tambour à membrane dont la caisse de résonance est en calebasse. Une peau de cabri est tendue sur une calebasse sphérique dont la partie supérieure a été enlevée. Cette peau est retenue par des lanières (en nylon) entrelacées qui couvrent la caisse d'un filet plus ou moins serré. Pour le jouer, le musicien le tient entre les jambes et frappe la peau avec les mains nues. Appelé *gobingo* ou *goko* (calebasse), cet instrument a donné son nom à la danse funéraire *gobingo* des Koulango et des Abron.

Le tambour *gobingo* fait également partie de l'ensemble des tambours de défilés et de marches martiales *bindini*, communs aux Koulango et aux Abron.

7. TAMBOURS MÉTALLIQUES

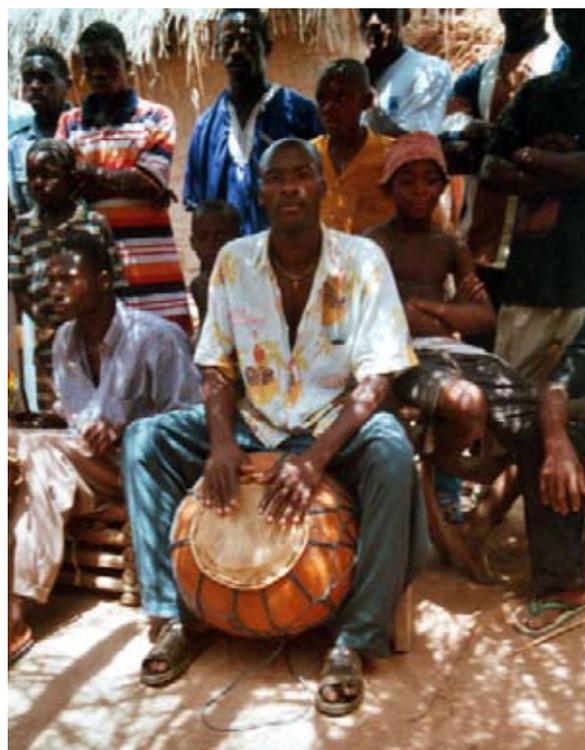
Pitine ou palogogangangô

Ce sont des tambours appariés dont la caisse de résonance est en métal forgé. Une peau de mouton ou de cabri est tendue sur un tube métallique de forme conique. La membrane est fixée par l'intermédiaire d'un cercle de métal passé autour de la partie supérieure du tambour et par des vis de serrage, faisant office de tendeurs.

Pour tendre ou détendre la peau, le musicien serre ou desserre ces vis qui maintiennent en place les tendeurs, encastrés dans les coins. Ces instruments reposent par terre sur un support métallique tétrapode. Servant toujours couplés, ils sont battus avec les mains, soit par un seul musicien, soit par deux, ensemble.

Pitine est l'appellation de ce membranophone chez les Siti de Vonkoro, tandis que *palogogangangô* est celle donnée à l'instrument par les Koulango.

Ces tambours ressemblent aux *tumba* des orchestres modernes et sont l'œuvre des forgerons koulango *danlésé*.



22. Kobenan Atta jouant d'un tambour avec caisse en calebasse *gobingo* ou *goko*. Cet instrument a donné son nom à la danse du même nom *gobingo* (Kamala, région de Bondoukou). **Audio** : CD pages 1 & 2. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)



23. Tambours appariés en métal *pitine* pour la danse des chasseurs Siti (Vonkoro, région de Bouna). **Audio** : CD page 11. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

CHAPITRE III – LES CORDOPHONES

Les cordophones, ou instruments à cordes, ont des cordes tendues qui résonnent lorsqu'elles sont frottées, pincées (par les doigts ou un plectre) ou frappées. Contrairement aux idiophones, le patrimoine organologique des cordophones est très pauvre dans la culture musicale koulango.

GUITARES ARTISANALES

Sango

L'existence de cet instrument koulango, dans la région de Bondoukou, nous a été révélée par l'ouvrage de L. Tauxier (cité en référence).

La guitare fait partie de la famille des instruments à cordes pincées munis d'un manche. Ses origines sont obscures. Des instruments de même type (des bas-reliefs assyriens l'attestent) existaient déjà dans l'Antiquité. Son nom étant cependant emprunté à des instruments sans manche, on est tenté de lui trouver une filiation à partir des cithares grecques ou romaines.

De nos jours, la guitare a conservé la disposition classique à 6 cordes, comme au XVIII^e siècle, accordées du grave à l'aigu, *mi, la, ré, sol, si, mi*, ce qui lui donne une étendue de 3 octaves plus une quinte. Sur la touche qui recouvre le manche se trouvent des « filets » délimitant 19 cases correspondant aux demi-tons tempérés. Le timbre et les possibilités d'expression sont très variés suivant que la corde est attaquée avec la chair ou avec l'ongle, et que l'artiste use ou non du *vibrato*. Sont également possibles les notes coulées, les trilles, le *trémolo* et les sons harmoniques⁽³⁹⁾.

On retrouve la guitare artisanale *sango* dans l'ensemble instrumental qui accompagne la musique de lamellophone *ahouessi*.

Les Morofwè, sous-groupe agni habitant la région de Bongouanou (centre-est de la Côte d'Ivoire), utilisent la guitare artisanale qu'ils appellent également *sango*, dans leur groupe musical *ahossi*.



24. Une guitare artisanale agni *sango* (N'guinou, région de Bongouanou, centre-est de la Côte d'Ivoire). (Photo : Aka Konin, 2004.)

39 MACHUEL (D.), « Musique », in *Encyclopédie thématique Weber*, Espagne, CIESA, 1972, p. 31.

CHAPITRE IV – LES AÉROPHONES

C'est une catégorie d'instruments de musique dans lesquels, à travers ou autour desquels une certaine quantité d'air est mise en vibration. Quelques instruments agissent directement sur l'air ambiant : rhombes, diables, etc.

Les plus représentés dans le patrimoine organologique des Koulango sont les flûtes et les trompes traversières et les accordéons.

1. FLÛTES TRAVERSIÈRES

Caléhébipôgô et caléhébidah

Ce sont des tuyaux ouverts et cylindriques dans lesquels l'ébranlement vibratoire est produit par une embouchure latérale.

De forme tubulaire, ces instruments qu'utilisent les Birifor de Tantama comportent quatre trous ronds dont un d'embouchure et trois de modulation, pouvant être fermés par les doigts. Pour obtenir les sons, l'exécutant fait vibrer l'air en soufflant dans l'embouchure de l'instrument. La hauteur de la colonne d'air, et par conséquent la hauteur du son, est en général modifiée par les trous de jeu percés dans le tuyau.

Le son est produit par une mince colonne d'air formée par les lèvres de l'instrumentiste qui lui imprime une certaine vitesse et le dirige sur l'arête de l'embouchure où elle se brise, et met ainsi en vibration l'air contenu dans le tube en émettant ce que les acousticiens appellent un « son tranché ». Pour le jeu, le joueur tient l'instrument le plus souvent à sa droite, mais il arrive que cette position soit inversée. Les flûtes traversières ont leur origine en Asie où on les trouve reproduites dès le IX^e siècle av. J.-C. Difficiles à fabriquer et à jouer, leur sonorité est très agréable et elles permettent d'exécuter des airs élaborés⁽⁴⁰⁾.

La flûte mâle *caléhébipôgô* est faite dans du bois. Elle émet un son aigu et lors des prestations en duo, c'est elle qui donne le ton. La flûte femelle *caléhébidah* est faite dans un tuyau plastique (qui sert usuellement pour les installations d'eau). De forme relativement plus grande que la flûte mâle, elle émet un son grave. Ce sont des flûtes « parleuses » ou *caléhébi*. Ces instruments accompagnent aussi le chef du village en chantant ses gloires lors de ses déplacements publics. Ces musiciens Birifor en tirent, en solo ou en duo, des mélodies charmantes, tantôt lentes, tantôt vives et légères, des méditations philosophiques ou des airs satiriques.

Ces flûtes sont jouées aussi bien en solo que lors de l'accompagnement de chants de danse.

Souvent, le duo de flûte est une représentation symbolique du couple, origine de la vie, la musique produite étant considérée comme le fruit de cette union. « Bien sûr, comme dans tout ménage, il arrive que l'homme et son épouse ne s'entendent pas. Une discussion peut alors surgir entre flûte mâle et flûte femelle. Ici, toutefois, il n'y a point de mots aigre-doux mais bel et bien de la musique qui malgré l'orage n'en charme pas moins l'oreille. »⁽⁴¹⁾

2. TROMPES TRAVERSIÈRES

Oounougou ou oounougô (pluriel, oounouou)

Pour la fabrication de ces trompes, les Koulango de la localité de Yalo, dans la région de Bouna, ont utilisé comme matière première des cornes torsadées et curvilignes de bovidés. Il s'agit des ornements frontaux du



25. Duo de flûtes traversières *caléhébi* lors de la danse *bazingué* (Tantama, région de Bouna). **Audio** : CD pages 12 & 13. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

40 MICHEL (A.), *Encyclopédie des instruments de musique du monde entier*, Diagramm Group, France, 1976, p. 21.

41 BEBEY (F.), *Musique de l'Afrique*, Paris : coll. « Horizons de France », 1969, p. 83.

Cob de Buffon dont on a prélevé la pointe et où l'on a percé quelques centimètres plus bas un trou qui sert d'embouchure latérale. Pour obtenir les différentes tonalités, l'exécutant libère ou coupe l'air en bouchant ou non le pavillon de la corne avec la main. Il est possible ainsi de transmettre différents messages sonores. La mélodie et la polyphonie résultent du jeu alternatif et simultané de ces différentes trompes.

Ces instruments, de forme conique et sans trou d'intonation, servaient à lancer des appels pour le rassemblement des guerriers. En position de jeu, elles sont tenues en travers, à peu près horizontalement (d'où l'appellation de trompes traversières), le pavillon dirigé à droite ou à gauche du musicien, la main gauche ou la main droite tout près de l'embouchure. La colonne d'air est mise en vibration par la pression des lèvres du joueur.

La fonction des trompes *ounougou* ou *ounougô* est double : elles servent à signaler et à accompagner la musique de danse. En tant qu'élément de signalisation, l'*ounougou* ou *ounougô* se joue pour sonner l'alarme et pour avertir les guerriers de se rassembler afin de combattre les troupes ennemies. La deuxième fonction de la trompe, celle d'accompagnement instrumental de musique de danse, est déterminée par son *ambitus* restreint d'un ton. Pour cette raison, elle fait toujours partie d'un ensemble instrumental plus vaste. Au nombre de six à Yalo, ces trompes font partie d'un ensemble composé de deux tambours parleurs *toumblan* et d'une cloche métallique *adahoua* pour accompagner la danse guerrière *ton-honti*.

H. Zemp⁽⁴²⁾ note à propos de la fonction musicale et signalétique des trompes que « la trompe en corne d'antilope traversière jouée seule ne produit qu'un seul son, au maximum deux lorsqu'il s'agit d'une petite corne comportant un trou d'intonation. Intégrée dans un ensemble instrumental, elle a essentiellement un caractère rythmique et non mélodique. Au contraire, les trompes du chef, qu'elles soient accompagnées de tambours et sonnent pour une danse ou qu'elles fournissent un signal pour le départ en guerre, ont un caractère mélodique : elles produisent plusieurs (4 à 6) sons distincts et accordés. »

Pour A. Schaeffner⁽⁴³⁾, « Les trompes produisent un son ou deux (à la quinte l'un de l'autre), rarement plus. Composant un orchestre, elles se groupent généralement par paires de même taille et jouant chacune à l'unisson ; en sorte que l'étendue de l'échelle dépend du nombre d'instruments de grandeurs différentes. Mais des cas se présentent où le même instrument émet deux notes distantes d'environ un ton, soit que le joueur, tel le corniste européen, couvre de la main le pavillon de la trompe et abaisse ainsi le son, soit qu'il bouche et ouvre alternativement la pointe découpée de la corne : l'opposition des deux sons peut servir de base à un langage à distance. »

Lors des prestations de la danse *ton-honti*, les trompes *ounougou* ou *ounougô* chantent et les tambours glorifient les danseurs. Le début de chaque chant est une sorte de prélude instrumental suivi d'une partie où des voix accompagnent le groupe de trompes et de tambours.

Nous ne sommes pas parvenu à déterminer si les formules jouées sur les trompes *ounougou* ou *ounougô*, faisant fonction d'instrument de musique, sont une imitation instrumentale du langage parlé, comme c'est par exemple le cas avec les tambours *toumblan* dont les messages tambourinés sont basés sur la succession de tons hauts et bas du langage parlé.



26. Musiciens soufflant dans des trompes *ounougou* ou *ounougô* (cornes de Cob de Buffon) lors des prestations de la danse guerrière *ton-honti* (Yalo, région de Bona). **Audio** : CD plage 9. (Photo : Chris Nieuwenhuysen, 2002.)

42 ZEMP (H.), « Trompes sénoufo », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série F, t. I, fasc. I, Ethnosociologie, 1969, p. 48.

43 SCHAEFFNER (A.), « Trompe », in *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968, p. 418.

3. ACCORDÉONS

Sanmo

L'existence de cet instrument dans le patrimoine organologique des Koulango nous a été révélée par un informateur koulango, originaire de la région de Tanda. N'ayant pas pu observer l'instrument lors de notre mission, nous en donnerons une description à partir de recherche documentaire.

L'accordéon est un instrument à vent composé d'un soufflet et d'un ou de deux claviers, dont le jeu déclenche des soupapes auxquelles correspondent des lamelles de métal formant anche libre, qui vibrent au passage de l'air.

Les instruments à anche libre sont ceux dans lesquels la languette taillée dans le tuyau est exactement de la même dimension que l'orifice, de sorte qu'elle vibre librement lorsqu'on met l'air en mouvement en soufflant dans l'extrémité supérieure du tuyau ou dans l'embouchure d'un réservoir d'air⁽⁴⁴⁾.

En Côte d'Ivoire, l'accordéon est l'un des instruments populaires les plus répandus. Il reste l'un des instruments par excellence de la musique baoulé⁽⁴⁵⁾.

Dans le souci d'adapter l'accordéon aux exigences de la musique populaire des peuples qui en font usage, les facteurs en ont construit un grand nombre de types. Selon A. Michel⁽⁴⁶⁾, nous avons les accordéons avec des touches boutons, le petit accordéon piano avec 25 touches pianos et 12 basses, l'accordéon piano 41 touches de piano, 11 registres sopranos et un accoupleur principal, 120 basses et 7 registres basses.

44 JENKINS (J.), *Ethnic musical instruments*, Londres, Hugh Evelyn for International Council of Museums, 1970, p. 28.

45 La chanssonière baoulé Alla Thérèse a fait de l'accordéon son instrument de prédilection.

46 MICHEL (A.), *op. cit.*, p. 80.

CONCLUSION

L'aspect global de la culture musicale des Koulango a subi une modification progressive, qui repose en grande partie sur des données ethno-historiques.

En effet, en l'espace de plusieurs siècles, le vaste royaume de Bouna, créé par les Koulango, a accueilli une grande diversité de groupes ethniques, dont les plus importants sont les Abron et les Lobi.

Ces immigrants et leurs patrimoines culturels très différents les uns des autres ont influencé sensiblement l'image de la musique traditionnelle koulango. Ce qui, aux yeux des ethnomusicologues, semble intéressant.

Mais ceci inquiète certaines populations koulango, en l'occurrence les Koulango de Doropo ou Lorhon qui voient en cette influence une menace réelle pour leur patrimoine musical. « Nous sommes envahis par les Lobi, population allogène, qui sont en train de nous imposer lentement mais sûrement leur culture », nous confiait en 2002 monsieur Ouattara, un autochtone de cette localité.

Ces influences sont déjà perceptibles dans la dénomination que les différentes ethnies vivant ensemble donnent aux mêmes types d'instrument de musique. Ces cas sont légion. Le tambour parleur porte différemment les noms de *toumblan*, *tim'pinlin*, *toumanou*, *tonmaniyo*.

Le xylophone à résonateurs devient par exemple *sinaga* à Doropo, *silaw* à Wolobidi et *siléléwou* à Yézimala.

Hormis l'acculturation que subit la culture musicale koulango, cette étude sur le patrimoine organologique des Koulango (y compris les Lorhon, les Siti et les Birifor) nous a permis aussi de détruire nombre de clichés, et en particulier celui bien connu du tambour pris pour le représentant exclusif de la musique traditionnelle. Nous avons montré à travers cette étude qu'il existe, en réalité, en Côte d'Ivoire, un nombre tellement impressionnant d'instruments de toutes sortes, irremplaçables dans leurs rôles respectifs, leurs attributs, que les oublier ou même reléguer certains d'entre eux au second plan serait tout simplement faire preuve d'ignorance.

ANNEXE 1

CHRONOLOGIE DES ROIS KOULANGO DE BOUNA

(Issus des branches ou quartiers. Liste chronologique établie par nous, à partir d'une interview accordée en 2002 à Dagbolo Ouattara, historien à la cour royale de Bouna.)

Quartier Agbôkôssô

Kagro (1^{er} fils de Boukani, fondateur de la ville de Bouna)
Kirifou
Badakou
Karango
Bokourougnon
Kambokpi
Tiki'n ba
Logowahiri
Zakazinda (l'actuel roi)

Quartier Diawasso

Diawari
Wôkô
Tchampouenou
Guédouha
Gomilé
Djégbangô
Djarakôrôni
Saténiko

Quartier Koungasso

Kounga
Woulougô
Amigbarigué
Trohonan
Balla
Kamba
Wanifinigi
Yiguétéfiguira

Rois ne figurant pas sur la liste dynastique⁽⁴⁷⁾

Wonan
Kankourou (100 ans de règne)
Zawari
Gbahô

47 Ces rois ne figurent pas sur la liste dynastique parce qu'ils n'ont pas été exemplaires : le roi Wonan fut écarté parce qu'après un séjour à La Mecque il ramena près de 2000 chapelets dans le but d'islamiser toute la région de Bouna ; Gbahô fut aussi écarté parce qu'il imposa son fils comme roi autonome à Yalo.

ANNEXE 2

NOTE SUR LES LORHON

« Les premiers Lorhon seraient partis de l'ouest, de la région de Korhogo sous la direction d'un certain Kouodo.

C'étaient des chasseurs qui, au terme de leurs pérégrinations, se fixèrent sur le site actuel du village de Kouodo.

Leurs descendants fondèrent le village de Kennegué [...] et un autre sur l'emplacement de Bouna actuel. Ces trois villages ont formé le berceau primitif des Lorhon⁽⁴⁸⁾ ».

« Ils [les Lorhon] vivaient dans des trous, ils étaient, nus, primitifs et craintifs. Tout leur faisait peur : animaux féroces, tonnerre, éclairs, tout être humain étranger au clan.

Les envahisseurs Koulango les firent sortir de leur trou pour les assujettir. Très soumis aux rois de Bouna, ils sont cultivateurs et pêcheurs. Le fétiche, les interdits et la tradition règlent tous les actes de leur vie. Leurs villages importants sont : Doropo, Tingo, Yalo et Kouodo. D'autres, fuyant les contacts humains se sont installés dans les collines de Téhini et se sont mélangés aux Lobis. On les appelle Lorons-Lobis. Enfermés dans les trous de leurs collines et vivant de façon primitive, ils ignorent tout du monde actuel. L'un des rares Européens qui leur a rendu visite fut l'administrateur Augst Burger qui était à Bouna en 1952-1953.⁽⁴⁹⁾ »

48 LOUCOU (J-N.), « Histoire de la Côte d'Ivoire. La formation des peuples » in *Mémorial de la Côte d'Ivoire*, Abidjan, Edition Ami, 1987, p.72.

49 PENAGNOUFA (C.), *op. cit.*, p. 3.

ANNEXE 3 : NOTE SUR LES BIRIFOR⁽⁵⁰⁾

Les Birifor, ces composés de Dagomba et de Lobi, tout comme leurs voisins, sont originaires de l'est de la Volta (Nord Ghana) d'où ils sont venus en vagues successives depuis le xvii^e siècle, submergeant un très léger peuplement koulango. Habitant la localité de Tantama, ces paysans, absolument sans chefs, mais prolifiques, guerriers et excellents cultivateurs, ont poursuivi cette expansion irrésistible pendant l'ère coloniale et depuis l'indépendance, réduisant les Koulango autochtones, seigneurs ou paysans, à l'état d'infimes enclaves.

Pratiquant un parler mossi, ce peuple occupe leur savane sèche avec des densités relativement fortes, souvent supérieures à 10, parfois à 30 ou 40. Le fait remarquable est l'absence totale de villages. Leur habitat est absolument dispersé, consistant en grandes maisons familiales isolées, couvrant tout le paysage, et dont l'architecture en terrasse est en contraste total avec la ronde soudanaise.

Ce peuple est organisé en grand lignage matrilineaire, uni par des mariages patrilocaux et regroupé en quelques grands clans *tyar*, *balo*. Ces clans, dispersés dans l'espace, sont divisés en moitiés rituellement opposées. En l'absence de villages, l'unité politique est le lignage, bien que quelques lignages, voisins ou apparentés, aient mis au point des procédures d'arbitrage pour régler leurs différends, au lieu du recours aux armes qui leur est habituel. Le seul élément de paix sociale était la neutralité des marchés, toujours situés dans des lieux déserts.

Dans cette société absolument sans chef et égalitaire au niveau des lignages, il y avait cependant des esclaves, propriété des patriarches, mais en assez petit nombre. Les castes étaient inconnues. Dans leur religion, le culte des ancêtres jouait un grand rôle et les tombes anciennes échelonnées sur la piste de la migration venue de l'est, font l'objet d'un culte périodique. La grande société d'initiation, le *dioro*, est peut-être le seul élément de la structure sociale qui dépasse le lignage.

Les Birifor sont d'excellents agriculteurs qui se consacrent essentiellement à divers mils et au maïs. Ce sont aussi des chasseurs remarquables et très actifs, comme il est naturel chez un peuple aussi guerrier. L'artisanat est inégal. Les Birifor sont de bons forgerons et ont une grande tradition d'orpaillage. La recherche de l'or était même le seul élément qui amenait le commerce à longue distance, en la personne des

Dioula, à se risquer chez des gens aussi farouches pour qui la vie d'un étranger ne pesait pas cher. En revanche, le tissage était connu. Les Birifor étaient célèbres pour la nudité totale à laquelle ils attachaient des valeurs morales de robustesse et de franchise.

50 La majorité des ces informations a été tirée de l'ouvrage de L. Tauxier (cité en référence).

ANNEXE 4

NOTE SUR LES SITI⁽⁵¹⁾

Les Siti sont un petit groupe de population habitant sur les bords de la Volta noire, au sud-est de Bouna.

Originaires du Gourounsi dans la région située entre la Volta noire et Bouna, les Siti n'ont plus actuellement qu'un village : Vonkoro. Ils racontent que leur migration se composait surtout d'hommes, qu'établis dans un pays à peu près inhabité, ils n'ont pu contracter d'union, ont eu peu de descendants et ont vu leurs villages disparaître les uns après les autres par extinction. Outre leur langue, ils comprennent et parlent le koulango. Ils disent que leur vrai nom est Kira et que ce sont les Koulango qui les appellent Siti ou Sitio (Sitigo au pluriel). Les Lobi les désigneraient sous le nom de Konosarala et les Dioula les confondraient avec les Koulango de Bouna sous le nom de Paralla ou Pakhalla. Le village où auraient habité jadis les Siti ou Kira aurait été Ouangarami. Or on n'y trouvait pas de quoi boire. Un chasseur siti, nommé Diann Kosso, vint jusqu'auprès de la Volta noire et y tua un *koba*. Alors il revint et s'empressa d'annoncer au chef de Ouangarami qu'il avait trouvé un grand marigot. Le chef dit : « Portez-moi là-bas ». Mais le chasseur objecta qu'il fallait demander l'autorisation aux Gbanian qui habitaient de ce côté-là et auquel le fleuve appartenait. Le chef de Ouangarami envoya demander aux Gbanian l'autorisation de s'établir sur les bords de la Volta noire. Les Gbanian répondirent : « Vous venez nous faire la guerre ! Allez-vous en ! » Trois fois les envoyés siti dirent qu'ils ne voulaient pas s'établir là pour faire la guerre aux Gbanian, trois fois ceux-ci, entêtés, refusèrent. Alors le chef de Ouangarami les fit encore retourner en disant : « J'ai soif ! Il faut demander encore une fois pardon aux Gbanian ! » Ceux-ci refusèrent de nouveau. Alors les Siti vinrent sur les bords de la Volta noire et se battirent avec les Gbanian qui furent vaincus, expulsés ou amarrés. Le chef des Gbanian fut lui-même pris. Alors le chef des Siti dit : « Il faut laisser aller le chef des Gbanian et tous les autres prisonniers. » C'est ce qu'on fit et l'on fonda le village de Vonkoro et l'on se réconcilia avec les Gbanian avec lesquels on contracta alliance.

Le chef de la conquête, de l'établissement à Vonkoro, fut Baguiougou. Quant il mourut, son frère (de père) lui succéda. On n'a pas retenu son nom. Ce fut Baguiougou qui alla trouver le chef du canton de Niandagui, chef dépendant de la petite royauté de Bouna, et se mit sous sa protection. Depuis cette époque, les Siti ont dépendu, par l'intermédiaire du chef de Niandagui, du roi de Bouna.

Les chefs qui ne remontent pas au-delà de la 1^{re} moitié du XIX^e siècle sont :

1. Diakombo qui régna longtemps ;
2. Kokoroko, fils de Diakombo ;
3. Yao, cousin de Kokoroko et frère aîné de Kouabina ;
4. Kouabina, frère puîné de Yao ;

5. Anguiboro, frère puîné de Kouabina, qui fut chef de 1885 à 1912 approximativement. Il y avait déjà une dizaine d'année qu'il était chef quand survint Samory (1895). Samory « cassa » Hymbié, puis Vonkoro. Mais tous les Siti s'étaient réfugiés à Bouna. Alors Samory prit Bouna et fit beaucoup de victimes. Les survivants s'enfuirent à Bôlé où ils habitèrent. Les Siti allèrent de là à Ouandali (*Gold-Coast*). Quand la colonne anglaise entra à Bouna (1897), en chassant les Sofas de Samory, les Siti furent invités à rentrer chez eux, comme les autres populations, par les Anglais. C'est alors que les Siti revinrent à Vonkoro.

Après Anguiboro, Yao Kouma, frère puîné de ce dernier, fut chef de 1912 à 1915.

Les Siti cultivent surtout l'igname, mais font aussi du millet (ou petit mil) et du sorgho rouge (ou gros mil rouge). Ils vivent par groupes familiaux. Le chef de groupe *ouolonohabénon* fait préparer chaque midi et chaque soir pendant toute l'année un grand plat pour les gens de son groupe (hommes, jeunes gens) qui le mangent avec ce que préparent

51 La majorité de ces informations a été tirée de *l'Atlas de Côte d'Ivoire* (cité en référence) et d'enquêtes orales réalisées en 2002 dans le village de Vonkoro.

leurs femmes. Les Siti sont fétichistes. Ils offrent des sacrifices principalement à la terre et au ciel-atmosphère. Ils font aussi des sacrifices à un baobab qui protège leur village (arbre protecteur) et à la Volta noire une fois par an. Tous les ans, il y a sacrifice solennel pour les semailles au moment où commencent les pluies. Ils jurent aussi par les pieds de leur chef.

Il convient de noter que Vonkoro est un village de chasseurs dont l'actuel chef, Zénan Mougué, est en même temps chef des chasseurs. Lors de notre mission dans cette localité, nous avons constaté que tous les chasseurs portaient le nom de Zénan.

ANNEXE 5

TERMINOLOGIE MUSICALE SUPPLÉMENTAIRE

Cette terminologie que nous donnons dans les pages suivantes concerne les instruments de musique, les danses et les termes d'intérêt musical qu'on rencontre chez les Koulango de Bouna, de Bondoukou, les Lorhon et les Siti. Concernant les Birifor, la littérature sur leur vie musicale étant très pauvre, nous n'avons pas pu obtenir d'autres informations supplémentaires en dehors de celles que nous avons recueillies *in situ*.

Koulango de Bouna

Gamina : mirliton recouvrant les orifices des Calebasses des xylophones.

Hôôkô : mortier à piler (servant d'instrument de percussion).

Loumélé : chanter.

Loonsiè : griot.

Nè : chasser.

Timmana : tambour en bois.

Vélé : danser.

Vélégô : danse.

Koulango de Bondoukou

Biguéwaloro : fête.

Dafiadbigô : fête de la fin et du commencement de l'année, de la terre et de brousse, de la culture et de la chasse, qui se célèbre à la saison sèche, vers la mi-décembre, au moment des feux de brousse.

Dongodigo : fête des ignames.

Fofié : fête des prêtres koulango et abron célébrée tous les quarante jours.

Foungo ou *houngo* : funérailles.

Layo : trompe traversière.

Lonngô : guerre.

Longo : chanson.

Longolosé : chanteur.

Ninngo : danser.

Ninngo : danse.

Nisé : danseur.

Paralésé : joueur de tambour.

Paralézoungo : tambour (terme générique).

Sangodannsé : joueur de guitare (artisanale).

Sawalésé : chasseur.

Senngô : conte.

Senngôsé : conteur.

Silamm : xylophone.

Silammdannsé : joueur de xylophone.

Yôko : mortier à piler (servant d'instrument de percussion).

Koulango Nabé ou Lorhon (Doropo, Tingo et Yérégo)

Béguélégou : petit tambour.

Bélégué : trompe traversière.

Binngué : grand tambour.

Féélimbigué : flûte traversière.

Gobinngué : tambour sur calebasse.

Lollé : chanter.

Lounsiè : griot.

Oko : mortier à piler (servant d'instrument de percussion).

Paralazinngué : tambour (terme générique).

Salé : chasser.

Saléké : chasse.
Sinnbingué : grelot de doigt (bague en général).
Soolessié ou *salessié* : chasseur.
Yobou : funérailles.

Lorhon du canton des N'zans (village Hagnon ou Hagnan)⁽⁵²⁾

Bafigué ou *bofigué* : flûte traversière.
Biéné : trompe traversière.
Dôô : danseur de masque.
Dorézinngué ou *darézinngué* : tambour (terme générique).
Garé : danser.
Garo : danse.
Gobinnou : tambour suralebasse.
Koto : grand tambour.
Koungo : funérailles.
Lagaré : danse.
Lomélé : chanson.
Lomilé : chanter.
Okbalé : fête.
Périndé ou *périnndébi* : petit tambour.
Saoualé : chasser.
Silannga : xylophone.
Vélégué : jeu (en général).
Yamara : hochet et hochet-sonnaillles.

Siti

Benndéré : tambour suralebasse.
Bimbo : grand tambour.
Filemmdigué : flûte traversière.
Gôlé : trompe traversière.
Lonnga : tambour d'aisselle.
Pânou : chasseur.

52 Selon L. Tauxier, ces Lorhon se disent originaires du pays actuel des Tagouana (sous-groupe sénoufo vivant à Katiola, dans le centre de la Côte d'Ivoire).

DISCOGRAPHIE

1. KONIN (Aka), GANSEMANS (Jos), *Côte d'Ivoire : Koulango. Musique traditionnelle* (CD), Fonti Musicali fin 227 et MRAC, 2003.

BIBLIOGRAPHIE

BEBEY (F.), *Musique de l'Afrique*, Paris, coll. « Horizons de France », 1969, 202 p.

BOONE (O.), *Les Xylophones du Congo belge*, Tervuren, « Annales du Musée du Congo belge », Ethnographie – Série III, 1936, pp. 69-144 et planches.

CAMARA (S.), *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris-La-Haye, Mouton, 1976, 358 p.

CANGAH (G.) et EKANZA (S-P.), *La Côte d'Ivoire par les textes. De l'aube de la colonisation à nos jours*, Abidjan, NEA, 1978, 237 p.

DIABATE (H.) (sous la direction de), *Mémorial de la Côte d'Ivoire*, tome I, Abidjan, Éditions Ami, 1987, 290 p.

GANSEMANS (J.), *Les Instruments de musique luba*, Tervuren, « Annales MRAC, série in-8°, Sciences humaines » n° 103, 1980, 100 p.

GANSEMANS (J.), *Les Instruments de musique du Rwanda. Étude ethnomusicologique*, Tervuren, « Annales MRAC, Sciences humaines » n° 127, 1988, 361 p.

JENKINS (J.) (éd.), *Ethnic musical instruments*, Londres, Hugh Evelyn for International Council of Museums, 1970, 59 p.

LÉONARD (D. L.), *L'Introduction du tambour dans l'enseignement de l'éducation musicale dans les lycées et collèges de Côte d'Ivoire : exemple du djembé*, Abidjan, MCF, INSAAC, 2001, 57 p. (mémoire pédagogique CAPEAS).

LOUCOU (J.-N.), « Histoire de la Côte d'Ivoire. La formation des peuples » in *Mémorial de la Côte d'Ivoire*, Abidjan, Éditions Ami, 1987, p. 72.

MACHUEL (D.), « Musique », in *Encyclopédie thématique Weber*, Espagne, CIESA, 1972, p. 31.

MICHEL (A.), (éd.), *Encyclopédie des instruments de musique du monde entier*, France, Diagramm Group, 1976, 320 p.

MINISTÈRE DU PLAN, ORSTOM, UNIVERSITÉ D'ABIDJAN, *Atlas de Côte d'Ivoire*, 1979, p. B2 a et suiv.

NIANGORAN-BOUAH (G.), *Introduction à la drummologie*, Abidjan, Institut d'ethnosociologie, 1981, 199 p.

PENAGNOUFA (C.), *L'Ancien Royaume de Bouna de Cissé Logossina. Organisation politique, économique et sociale*, université nationale d'Abidjan, département d'Histoire, 48 p. (mémoire de C : 1, non daté).

SCHMIDT (C. E.), « Les valeurs iconographiques et musicales de la sanza africaine », in *Afrique, formes sonores*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 63.

SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque musicale », 1936, 405 p.

SCHAEFFNER (A.), *Dictionnaire des civilisations africaines*, Paris, Fernand Hazan, 1968.

TAUXIER (L.), *Le Noir de Bondoukou. Koulangos, Dyoulas, Abrons etc.*, Paris, Éditions E. Leroux, 1921, 770 p.

ZEMP (H.), « Trompes sénoufo », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série F, tome I, fascicule I, Ethnosociologie, 1969, p. 48.

ZEMP (H.), *Musique dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1971, 314 p.

