

Le xylophone à résonateurs multiples des Lobi

DANIÈLE BRANGER

Esquisse descriptive et comparative

Introduction historique

Le xylophone, dont le nom inspiré du grec *xulon* (bois) date de la seconde moitié du XIX^e siècle est probablement d'origine sud-asiatique : on le trouve représenté sur une sculpture javanaise du XIV^e siècle, époque à laquelle il aurait pénétré en Afrique noire par le Mozambique ; il fut ensuite importé en Amérique centrale par les esclaves¹. Sous ses formes les plus primitives, c'est-à-dire une série de lames accordées que l'on frappe avec des mailloches, il ne se rencontre plus que sur le continent africain où il s'est développé hors de toute influence extérieure. Il a été découvert par des explorateurs dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Delafosse en 1923² décrit en Haute Volta des xylophones lobi géants, rectilignes fixés verticalement. «Certains, dit-il peuvent mesurer 2m50 de haut et obliger le musicien à se mouvoir sur une échelle».

Les références à cet instrument sont nombreuses. En ethnomusicologie il fut l'objet de multiples études. Actuellement des travaux de recherche portent sur la systématique des échelles musicales d'Afrique centrale, à partir de xylophones de diverses populations. Quelle que soit la forme de l'instrument, le principe est celui de plusieurs lames de bois de hauteur de son variable, celle-ci étant déterminée par la longueur, la largeur et l'épaisseur de chaque lame. Le xylophone semble être un ancien instrument utilisé principalement par les guérisseurs. Cet emploi subsisterait encore en pays lobi. Dans les cas de possession, le musicien doit retrouver l'air (frapper la touche) qui a mis la personne en transe : elle se met à danser et quand elle tombe d'épuisement, le (mauvais) génie l'a quittée.

L'évolution de l'instrument semble avoir été la suivante :

Xylophone sur fosse ou xylophone à lames libres : les lames (ou touches) sont indépendantes entre elles et indépendantes de leur support, le musicien le transporte démonté et ne le remonte que lorsqu'il veut l'utiliser.

Xylophone sur cadre ou xylophone à lames fixes : les lames étant normalement fixées sur un cadre, support en bois de forme rectangulaire ou semi-circulaire (le clavier

Page de gauche : L'apprentissage dans le vestibule - espace masculin de la maison
Cl. T. Spini et G. Antongini

1. A.M. Jones, 1964, Africa & Indonesia, *The evidence of the xylophone and others musical and cultural factors* et F. R. Tranchefort, 1980, *Les instruments de musique dans le monde*. Seuil, Paris (2 vol.).

2. Institut français d'Anthropologie, séance du 19 décembre 1923 in *l'Anthropologie* t. XXXIII : 549-550.

est alors souvent incurvé), ce cadre est ou bien posé à terre, ou bien tenu en suspension par une lanière que le musicien passe derrière son cou. Le xylophone à résonateurs multiples appartient à cette catégorie. Il fera l'objet de la présente étude.

Le terme couramment employé pour désigner cet instrument est *balafon*. En fait, *bala*, radical, désigne le xylophone sur cadre des Malinké (Guinée, Mali), utilisé principalement par les griots. Ce radical se retrouve dans d'autres expressions *balafon* : jouer du *bala*, et *balafola* : celui qui joue du *bala*. Francisé, il est devenu balafon, terme véhiculé dans les régions voisines pour désigner d'autres types de xylophones. Chaque région a gardé sa propre appellation en langue vernaculaire.

La dénomination locale est très importante lorsqu'on entreprend d'étudier l'instrument, car une différence d'appellation peut correspondre ou bien à une facture différente, ou bien à une fonction différente et, par là-même, à un répertoire différent. Parfois la facture est la même, seule l'appellation change. Pourquoi ? En Afrique, les musiques traditionnelles sont fonctionnelles, cela signifie qu'à telle musique (tel répertoire) correspond tel type d'instrument et aussi telle formation instrumentale. Si la fonction de la musique est différente, l'appellation change, tout comme la désignation de l'instrument qui la produit.

Ainsi en pays lobi, le xylophone est appelé *yolon* en lobiri. A partir de ce terme nous avons des variantes : *yolonbuo* "xylophone des funérailles" et *buryolon*, "xylophone du *buür*", rituel d'initiation. Le "xylophone des funérailles" est joué seul, il comporte quatorze lames. Les xylophones du *buür* sont toujours joués par paire. Ils peuvent comporter quatorze lames, mais deux ne sont pas jouées car douze lames suffisent pour la musique du *buür* : en général le musicien les soustrait.

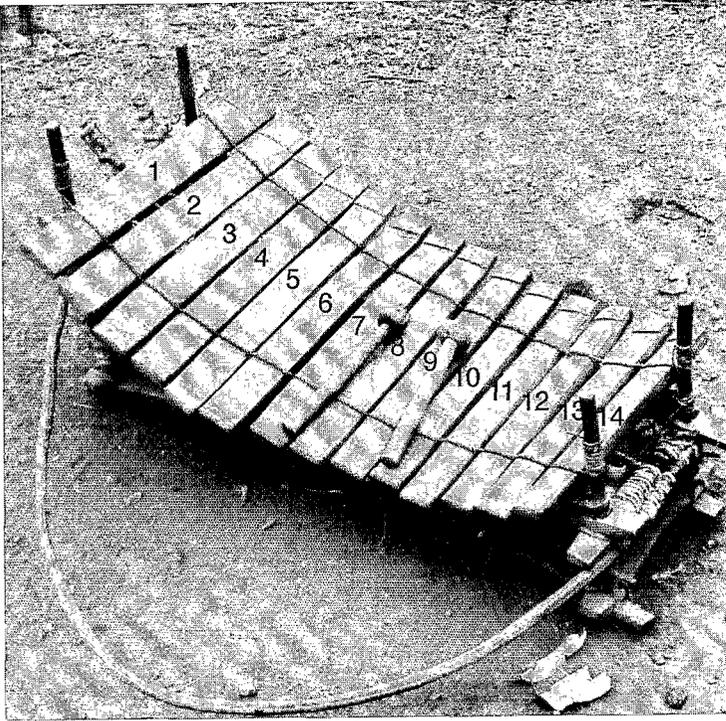
L'ensemble des lames porte un nom général *yolon bie* "les enfants du xylophone" et chaque lame porte un nom particulier. Ce nom suggère un son plus ou moins aigu ou grave ou bien fait référence à des animaux.

Dans son étude sur "le xylophone chez les Sara du Moyen Chari", S. de Ganay (1942) rapporte que ce sont les Calebasses et non les lames qui portent un nom. Elle ajoute : «la sixième, litt. "aveugle", on considère que cette Calebasse commande toutes les autres, il est important qu'elle ne se casse pas et reçoit à cet effet un peu de sang sacrificiel»³.

Pour ce qui est du xylophone lobi, la lame (n°8) appelée "trou ouvert" serait la plus importante : «C'est cette lame dont le son va le plus loin et que l'on frappe en premier pour prévenir qu'il y a quelque chose ici». Elle est jouée seule et répétée plusieurs fois avant que le musicien ne commence véritablement à jouer.

Le xylophone est un instrument polyphonique. Par instrument polyphonique il faut entendre «un instrument à

3. Ganay Solange de - 1942 - Le xylophone chez les Sara du Moyen Chari. *Journal de la Société des Africanistes*, vol. XII.



1. kpankpan : le chef
2. belkuhu : la grande flûte (de guerre)
3. kjin : la pintade
4. jolo : la poule
5. jolo n'khèr : sœur de la poule
6. kpankpan n'khèr : sœur du chef kpankpan
7. belkuhu n'khèr : sœur de la grande flûte belkuhu
8. kaar cu : "trou ouvert"
9. jolbuu : le poussin
10. diflier : lame morte (quand on joue on ne touche jamais cette lame)
11. kaarcubuu : "petit trou ouvert"
12. kaarcubuu kpaakpaar : "voisin du petit trou ouvert"
13. titi : (onomatopée)
14. kuyolmbiri (litt. ku : couverture, yolo bri : lames ou touches de jolo, c'est la dernière des touches, celle qui "ferme").

Dénomination des touches par les musiciens du village de Gongombili.

Cl. T. Spini et G. Antongini.

Dans leur ouvrage 1981 : 38, les lames portent des noms différents, recueillis dans la région de Kampti.

vocation mélodique c'est-à-dire où les hauteurs relèvent d'une échelle (ou gamme)⁴ prédéterminée et où les deux mains du musicien exécutent des parties mélodiquement et rythmiquement différentes». (Arom 1985 : 177)⁵

L'accord des instruments ou la qualité des sons choisis n'est pas uniforme. De même, la comparaison des sons produits par un seul et même type fait apparaître des différences qui sont souvent dues au choix des matières ou plus particulièrement à la forme et à la construction de l'instrument.

Choix des matières

La fabrication du xylophone à résonateurs représente un travail d'une haute technicité. Le bois utilisé varie selon les techniques locales et la sonorité désirée. En règle générale, le bois tendre et léger donne un son mat tandis que le bois dur a une sonorité plus cristalline. Avant de le travailler, on assèche le bois au maximum, ce qui entraîne des altérations de la sonorité des bois tendres. C'est pourquoi on choisit plutôt du bois dur genre ébène ; le support par contre est le plus souvent en bois clair, tendre et léger, par conséquent non sonore⁶.

Construction des xylophones

Le xylophone sur fosse

Les lames sont simplement posées sur une fosse

4. Echelle musicale : série de sons disposés dans un ordre descendant (ou ascendant).

5. Arom Simba, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*. Selaf, Paris, 905 p., 2 vol., (Ethnomusicologie 1).

6. Par exemple le bois de l'arbre djé (*Pterocarous erinascens*) pour les lames, et celui de l'arbre *halantcha* pour le cadre.



*Xylophone sur fosse, Gaoua
1981*

rectangulaire creusée dans le sol et qui fait office de résonateur ; elles reposent parallèlement en travers de deux troncs d'arbre (d'où l'appellation "xylophone sur fosse"). Les lames du xylophone, vu à Gaoua en 1981, étaient maintenues côte à côte par une corde plus ou moins tendue. Parfois ce sont des petites chevilles plantées à la verticale dans les troncs d'arbre qui maintiennent en place les lames.

Chez les Malinké, précise G. Rouget (1969 : 73)⁷, cet instrument est réservé aux enfants. Ils l'utilisent pour éloigner les oiseaux et les singes des plantations et pour se divertir. Celui de Gaoua était utilisé par les enfants pour qu'ils apprennent à jouer.

Le xylophone sur cadre et à résonateurs

La longueur des lames peut varier de 25 à 40 cm. Après les opérations d'asséchage et de séchage, les lames sont travaillées. En creusant plus ou moins le milieu de la lame à la manière d'une arche on abaisse la hauteur du son, on peut également pour l'accordage effiler les extrémités des lames. Ces lames sont maintenues par laçage. Elles reposent sur deux lianes tendues perpendiculairement et qui s'enroulent autour d'elles. Chaque lame est munie d'une caisse de résonance propre, constituée par unealebasse⁸ ouverte à son sommet, la plus petite étant placée sous la touche la plus courte.

Le xylophone des funérailles possède 14 lames, mais l'une d'elles, appelée *diflier* littéralement "lame morte" en lobiri, n'a pas dealebasse. Cette lame n'est pas jouée.

Le xylophone africain n'a pas une couleur sonore

7. Rouget Gilbert, 1969, «Sur les xylophones equiheptatoniques Malinke». *Revue de musicologie*, t. 55, n°1 : 48-76.

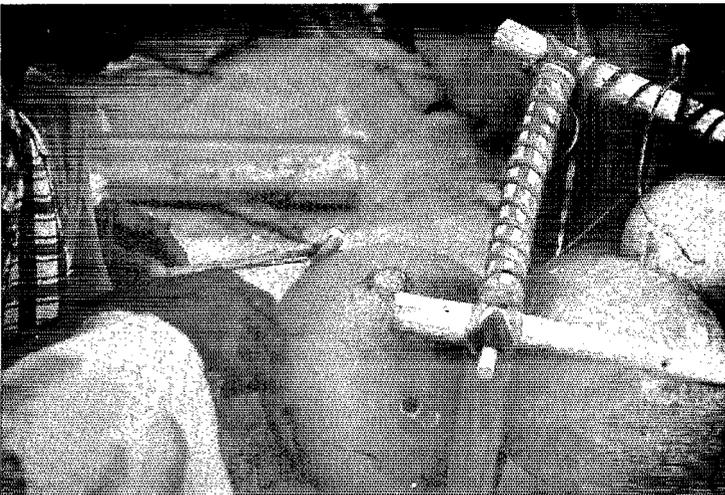
8. Famille des *cucurbitacées* *Lagenaria vulgaris*, cette espèce comprend plusieurs variétés dont les fruits sont de dimension variable et de forme différente. Le fruit, une fois mûr est séché et vidé ; les autochtones se servent de l'enveloppe dure et très consistante pour divers usages domestiques et pour fabriquer certains instruments de musique (le couor, tambour lobi reconvert d'une peau de chèvre ou d'iguane, le bende, tambour mossi).

homogène. Chaque note vibre, le son n'est pas pur, il est en quelque sorte "brouillé" ou encore pourrait-on dire, "épais", "rugueux" à cause des mirlitons, des bruisseurs et des sonnailles attachées au poignet du musicien. Ceci est un trait particulier aux musiques africaines. En effet le "luthier" et le musicien (qui sont bien souvent une seule et même personne), se contentent rarement des sons produits par l'élément vibrateur de leur instrument (en l'occurrence pour le xylophone, la lame). Ainsi que le note André Gide dans "Le retour du Tchad" (1980 : 86) «par horreur du son net et un besoin de le troubler et de noyer son contour, il y surimpose d'autres timbres pour en colorer et enrichir les sonorités initiales».

Chaque calebasse est percée d'un orifice foré avec un fer blanchi à chaud et obturé au moyen de résine, avec une fine membrane, fragment de toile d'araignée ou plus exactement l'enveloppe ovigère d'une araignée, pellicule avec laquelle l'araignée recouvre ses œufs. Autrefois, on faisait trois trous, mais aujourd'hui on se limite à deux et on utilise le simple papier à cigarette, cette espèce d'araignée se faisant



*Construction du xylophone à résonateurs multiples : chaque lame est munie d'une caisse de résonance propre constituée par une calebasse
Ouagadougou 1985*



*Pose de la membrane sur l'orifice
Ouagadougou 1985*

rare⁹. Le mouvement d'air provoqué par la vibration des touches, produit en se répercutant sur cette pellicule, une vibration analogue à celle du mirliton.

Les résonateurs sont suspendus à une distance donnée sous les lames, de préférence en leur milieu. Une touche frappée isolément produit un son faible (d'où le non *diffler*, lame morte, de la touche qui n'a pas de résonateur). Si on lui ajoute une calebasse appropriée, la touche produit un son clair et plus puissant.

Le rôle de la calebasse est de servir de caisse de résonance c'est-à-dire d'amplificateur du son produit par les touches. Elle n'influence en aucun cas sa hauteur. Il faut que les calebasses une fois séchées et évidées aient un volume d'air qui amplifie au mieux les oscillations de la lame correspondante. En d'autres termes, comme le précise Olga Boone (1936), «chaque calebasse 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-dessus»¹⁰. En fait, dans la construction du xylophone, le musicien applique cette loi de façon très empirique. Chaque lame porte un nom et il connaît parfaitement l'écart qui doit exister entre chacune d'elles.

Le rôle de la membrane est de produire un son accessoire comparable à celui du mirliton, il ne modifie en rien le son fondamental produit par les touches.

L'accord du xylophone à résonateurs

Les touches (ou lames) ne sont pas disposées n'importe comment. Pour les xylophones sur cadre, l'accordage se fait au moment de la pose et de l'assemblage. Le musicien frappe avec les doigts sur les touches et puis les déplace, les invertit jusqu'à obtenir la succession de tons souhaitée. Pour les xylophones sur fosse l'accordage se fait de la même manière, au moment de l'utilisation. L'échelle musicale est souvent perçue comme une série successive de sons disposés dans un ordre descendant. Dans la pratique, l'accordage se fait la plupart du temps de l'aigu au grave. (D'ailleurs, aux termes d'aigu et de grave se substituent les termes de "petit" et de "gros". Plus une note est haute, plus elle est considérée comme "petite", plus elle est grave, plus elle est considérée comme "grosse"). Dans certaines régions d'Afrique, le musicien commence par la touche la plus aiguë et accorde de proche en proche vers le grave, par contre en pays cerma (Goin) (sud-ouest du Burkina Faso), le musicien accorde en partant de la gauche, c'est-à-dire des lames les plus grandes, qui correspondent aux sons les plus graves (Soma, 1988 : 470)¹¹. Dans d'autres régions, l'accord se fait à partir du son de la touche centrale. Ainsi, chez les Tchopi (Afrique orientale), c'est à partir de la touche qui donne le son *hombe*, située au centre, qu'on accorde de proche en proche les autres. *Hombe* est la note de référence

9. Ce n'est pas l'araignée courante, il s'agit d'une araignée plate, de brousse, qui tisse sa toile dans les rochers.

10. Boone Olga, 1936, *Les xylophones du Congo belge*. Annales du Musée du Congo belge.

11. Soma Etienne Yarmon, 1988, *Les instruments de musique du pays cerma (goin), sud-ouest Burkina Faso*. Anthropos. 83 : 469-483.

qui assume la fonction de diapason et sur la hauteur de laquelle tous les instruments d'un même ensemble sont accordés (Tracey, 1948)¹². Par contre chez les Malinke, G. Rouget (1969 : 67/8) précise que l'unique manière d'accorder un xylophone neuf est de l'ajuster sur un autre servant de modèle. C'est aussi ce que j'ai constaté chez un musicien diula.

Quelle que soit la technique utilisée, une grande importance est donnée à l'accordage. Sur quel principe se fonde-t-il ? Cela reste encore à découvrir. Si les sons produits par l'instrument sont comparables pour l'oreille du musicien à ceux d'une voix, la mélodie qu'il fait entendre devra être interprétée en terme de paroles : c'est là qu'apparaîtra sa véritable fonction dans la société.

La voix des ancêtres

Que signifie la musique pour ceux qui la jouent et pour ceux qui l'écoutent ? Quelles sont les valeurs qui président à sa pratique, à sa création, à sa perpétuation ?

Dans la pensée des Lobi, cet instrument existe depuis toujours. Il vient de leurs ancêtres et par là-même bénéficie du respect qui leur est dévolu. Il est l'objet de soins constants et de rites particuliers, scrupuleusement respectés, depuis l'instant où l'on va abattre l'arbre dont on débitera le bois pour faire les lames, jusqu'à la consécration de l'instrument, et lors de ses diverses utilisations.

G. Antongini et T. Spini rapportant les propos d'un musicien, écrivent : «Le *yelle* est un instrument très ancien, les enfants peuvent s'amuser à jouer le *yelle*, mais un vrai musicien ne doit pas plaisanter avec cet instrument. Quand on m'appelle pour des funérailles ou pour toute festivité, avant de partir je dois faire un sacrifice aux grands¹³ joueurs de *yelle* pour qu'ils me disent si je fais bien d'y aller»¹⁴.

Le xylophone est également l'objet de croyances. Lorsqu'un xylophoniste vient à mourir, son fils joue lui-même quelques notes sur le xylophone du défunt afin que le son qui fait sortir l'esprit du mort, attire cet esprit dans son propre instrument et non dans celui d'un étranger. Les cauris que l'on peut voir sous certains instruments auraient un rôle protecteur : repousser l'étranger qui voudrait jouer sur l'instrument d'autrui. La qualité de virtuose s'acquiert de façons très diverses dont certaines révèlent l'intervention directe des puissances surnaturelles. Mais la plupart du temps on "naît" musicien. Il arrive, m'a-t-on affirmé, qu'un enfant naisse avec les cals entre l'index et le médium.

«L'art lui-même, écrivait Léopold Sedar Senghor (1964 : 238) n'est qu'une technique artisanale parmi d'autres, la plus efficace pour s'identifier à l'Ancêtre et s'intégrer à la force vitale de Dieu. Car celle-ci est liée à la force de vie qui est en Afrique noire le bien suprême». Puis il ajoute : «Parce que technique intégrale, l'art n'est pas divisé contre

12. Tracey Hugues, 1948, rééd. 1970, *Chopi musicians, their music, poetry and instruments*. Oxford University Press, London.

13. "Grands" pris évidemment au sens de vieux, d'anciens qui sont décédés (ses "ancêtres") car tout "ancien" est inévitablement un bon joueur de xylophone.

14. G. Antongini et T. Spini (1981 : 136) traduction de l'italien.

lui-même plus précisément, les arts en Afrique noire sont liés l'un à l'autre, les uns aux autres, le poème est lié à la musique, la musique à la danse, la danse à la sculpture et celle-ci à la peinture»¹⁵.

S. Arom, quelques années plus tard écrivait : «La musique est précisément le moyen dont dispose l'homme pour établir le contact avec les forces surnaturelles et le maintenir, pour avoir prise sur elles et se les rendre favorables»¹⁶.

En pays Lobi, on ne saurait concevoir de funérailles sans xylophones. Citant Jack Goody (1967 : 74), G. Antongini et T. Spini (1981 : 136), écrivaient : «L'espace pour lequel l'homme se doit obligatoirement d'être un partenaire de funérailles (à l'exception bien entendu d'un parent ou d'un membre de son groupe (un allié), se définit grosso modo, par la distance à laquelle il peut entendre le son du xylophone». Puis : «C'est le cri d'une femme, un cri aigu, de tête, modulé rythmiquement par les battements de sa main sur la bouche, qui annonce le décès, appelle au rassemblement de tous les parents et amis afin qu'ils viennent saluer le défunt. De la maison du mort les femmes courent en criant jusqu'aux abords du *dithil*, autel de la terre, et là elles s'arrêtent en transmettant aux femmes du *dithil* voisin qui à leur tour le propage»¹⁷. L'instrument est partie intégrante du rituel, il y joue un rôle indispensable et primordial : c'est le son du xylophone qui avertit que la cérémonie funèbre est commencée.

Autrefois, pour les funérailles d'un homme on commençait par jouer la pièce intitulée *deeri*¹⁸ : cette musique était jouée sans accompagnement. Quand on entendait cette musique, on savait qu'un homme était décédé, «on se tenait sur ses gardes, car les parents pouvaient lancer des flèches». Puis on jouait les pièces *gompaar*, *bonkontana* et *bamba*, c'est à l'occasion de la pièce *bamba* que le musicien joue des *sokpaar* (proverbes en lobiri).

Si c'est une femme, on ne joue pas le *deeri*, on joue le morceau "*bamba* femme" (*khèrbamba*). Ainsi, où que vous soyez, vous savez qu'une femme est décédée. Si c'est un grand chasseur, on commence par jouer la pièce intitulée *colcolbir* avant de jouer les autres morceaux.

Autrefois, pour le décès d'un chef de famille on commençait à jouer les proverbes (*sokpaar*) sur la terrasse, puis le musicien descendait avec son instrument dans la cour et continuait à jouer. Bien après que le mort soit enterré, les gens viennent parler au défunt devant le xylophone. Certains viennent pour louer le mort, d'autres pour le dénigrer. Le musicien peut rester plusieurs jours, ce qui est le gage de funérailles réussies (autrefois, c'était trois jours pour un homme et quatre pour une femme).

Quand les vieilles femmes commencent à somnoler, les hommes âgés et sérieux choisissent ce moment pour parler avec le défunt. On raconte le passé du mort, la façon dont il s'y prenait pour tuer le gibier, pour combattre le clan

15. L. S. Senghor, 1958, rééd., Liberté, négritude et humanisme, Seuil, Paris : 238.

16. S. Arom, 1974, "De la chasse au piège considéré comme liturgie". *The world of Music XVI*/4 p. 16-17.

17. G. Antongini et T. Spini (1981 : 136), traduction de l'italien.

18. *Deeri* n'a pas de traduction en français ; d'après notre informateur, cela a un rapport avec la chasse et les guerres tribales.

ennemi ou pour éviter les flèches. Le xylophoniste accompagne seul les paroles de celui qui déclame, il n'y a ni tambour ni percussion.

A chaque événement nécessitant une participation musicale, correspond un répertoire particulier, c'est-à-dire un certain nombre de pièces musicales dont l'exécution nécessite une formation spécifique à tel ou tel type de manifestation.

Si le défunt est un initié, on jouera la musique du *j̄ ò r̄ ò* lors des funérailles, devant l'autel de son patriclan (*kuon*) pour que ses ancêtres sachent à quel groupe appartient celui qui va les rejoindre. D'ailleurs, les instruments utilisés lors du *j̄ ò r̄ ò* sont réservés à ce rituel. Les tambours *kpukpun* et *ba* et la flûte *gbal* sont conservés dans la maison (*cokotin*) où les prêtres claniques *kotin*, abritent le *kuonthil*¹⁹. Ils ne sont sortis qu'exceptionnellement pour les funérailles d'un initié âgé. Pour les funérailles, le xylophone est accompagné d'un tambour à deux peaux et d'un "bâton de rythme" qui est un manche de *daba* (pioche traditionnelle). Le xylophone ne doit pas sortir, la musique est toujours jouée devant la porte de l'habitation (dans la cour ou sur la terrasse) ou près de l'arbre auprès duquel on expose le corps.

Si l'on joue une musique de funérailles simplement pour se divertir, le xylophone est seulement accompagné d'un tambour et on joue cette musique à l'extérieur, c'est-à-dire dans le village ou sur la place du marché. «C'est un peu comme jeter du mil devant la porte, m'expliquait Charles Lie Pale, ce geste signifie qu'il y a un décès dans la famille, on ne doit pas le faire sans raison...»

Les significations associées à une musique donnée font partie de toute la tradition musicale. Elles doivent être apprises en même temps que la technique et le répertoire. En entendant au loin une musique de xylophone, un Lobi peut dire qu'il y a un décès là-bas, simplement parce qu'il a identifié le rythme particulier qui correspond à cet événement. Un seul critère lui suffit pour caractériser le fait.

Les pièces musicales jouées ou susceptibles d'être jouées lors des funérailles varient d'un village, d'une communauté, voire d'un clan à l'autre. Elles dépendent aussi de la personnalité ou de la requête du défunt tout comme de la compétence et/ou de la virtuosité du musicien : ne sont citées dans cette étude que les principales.

Instrument de prédilection des griots, le xylophone est de toutes les manifestations, qu'elles soient saisonnières, rituelles ou religieuses. La place privilégiée occupée par la musique et plus précisément par le xylophone dans le rituel funéraire est due d'une part à la signification même de cet événement pour la société lobi, d'autre part au rôle et au statut de l'instrument dans cette même société. Il est évident qu'une étude parachevée du xylophone à résonateurs des Lobi ne saurait être envisagée autrement que dans sa globalité.

19. C. de Rouville (1987 : 183) : "Le *kuonthil* esprit tutélaire du *kuon* a pour support des autels désignés par le même terme. L'autel principal se trouve dans la plus ancienne zone d'implantation du groupe, où celui-ci est partiellement localisé. Il est démultiplié en autels secondaires dépendant de l'autel principal".