

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

177-178 | 2006

Chanter, musiquer, écouter

---

## Introduction à Musique et danses funéraires

Chez les Dogons de Sanga

André Schaeffner

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21702>

DOI : 10.4000/lhomme.21702

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 207-244

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

André Schaeffner, « Introduction à Musique et danses funéraires », *L'Homme* [En ligne], 177-178 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21702> ; DOI : 10.4000/lhomme.21702

---

# Introduction à Musique et danses funéraires chez les Dogons de Sanga

André Schaeffner

*EN FÉVRIER 1996, Denise Paulme me remit un épais dossier qu'elle venait de retrouver dans les papiers de son mari André Schaeffner, décédé en 1980, et dont elle destinait la plupart des archives épistolaires, explicitement musicologiques, à la Bibliothèque musicale Gustav Mahler de Paris<sup>1</sup> – dossier sur lequel était écrit de la main de Schaeffner « Mission Dakar-Djibouti et Mission Sahara-Soudan », et qui, outre des coupures de presse, comprenait des correspondances diverses ayant trait à ces deux missions ethnographiques, des brouillons de radio-conférences ou d'exposés prononcés par lui de 1931 à 1936 dans le cadre du Musée d'ethnographie du Trocadéro, des projets et ébauches d'ouvrages ou d'articles, ainsi qu'un important manuscrit de 46 pages numérotées, suivi d'un appareil critique de 13 pages, portant ce titre autographe : Musique et danses funéraires chez les Dogons de Sanga (texte définitif). Il aurait dû servir d'introduction au livre que Schaeffner avait projeté d'écrire en 1937 sur la musique des Dogons, et à propos duquel, au fil des ans, il échafauda de nombreux plans, accumula des notes, dressa des listes et tableaux, essaya de nombreux titres pour ne retenir que celui-ci : « Tous te regardent » : contribution à l'esthétique dogon<sup>2</sup>. Il ne verra jamais le jour.*

\_\_\_\_\_ Texte établi, présenté et annoté par Jean Jamin ; suivi de « Schaeffner aux tambours » par Bernard Lortat-Jacob. Les notes sont renvoyées en fin d'article, composées en romain pour celles écrites par André Schaeffner, en italique pour celles établies par l'éditeur, en italique également, mais placés entre crochets carrés, les compléments aux notes de Schaeffner. Les hésitations de lecture du manuscrit sont signalées dans le texte principal par des mots ou ensemble de mots mis entre chevrons. Selon l'usage actuellement en vigueur, l'ethnonyme « dogon » a été partout accordé au pluriel, sauf, bien entendu, dans les références bibliographiques et citations qui, sur ce point, manifestent un emploi aléatoire que nous avons conservé. Les intertitres sont de Schaeffner.

1. Une partie de cette correspondance, notamment celle avec Pierre Boulez, a été publiée en 1998 dans une édition établie, présentée et annotée par Rosângela Pereira de Tugny : cf. Pierre Boulez & André Schaeffner, *Correspondance 1945-1970*, Paris, Fayard, 1998, avant-propos de Pierre Boulez, préface de Denise Paulme-Schaeffner.

2. Noté au Bic bleu sur une feuille volante datée 1970, avec cet épigraphe tiré d'un livre de .../...

J'ignore comment un premier état dactylographié de cet ouvrage qu'on peut dire, au propre comme au figuré, en chantier se retrouva entre les mains de Michel Leiris, qui, au mois de mai 1982, soit deux ans après la disparition de Schaeffner, le confia à Gilbert Rouget, et pour lequel, en vue d'une éventuelle publication sous le patronage du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de L'Homme, il rédigea une préface en forme de « portrait » ; elle sera reprise intégralement et publiée par Denise Paulme en préambule d'un livre posthume de Schaeffner – réédition augmentée de trois articles d'un précédent texte paru chez ce même éditeur en 1951<sup>3</sup> –, lequel, pour la circonstance, fut intitulé *Le Sistre et le hochet : musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines* (Paris, Hermann, 1990 : 7-8).

Il ne semble pas qu'ait été joint au dactylogramme que possédait Leiris – ni même que celui-ci en ait eu connaissance – un double (pelures ou photocopies) de l'importante introduction que nous livrons aujourd'hui dans ce numéro de L'Homme. Importante, elle l'est non seulement par son volume mais par les réflexions qu'y développe Schaeffner tout à la fois sur les oppositions (ou les conjonctions) entre musique écrite et musique dite orale, entre rythme et mélodie, sur le contexte de performance (rites) et de référence (mythologie), sur les relations entre forme et sens, sur les rapports entre motifs musicaux et choses musiquées, et, last but not least, sur les méthodes et attendus de l'enquête ethnomusicologique dont il relate ici, avec humour, certaines vicissitudes et contraintes que Leiris, qui en fut un moment l'observateur amusé, ne manquera pas de relever et de souligner dans son « portrait » :

« Meticuleux et consciencieux comme pas un, bien qu'à tout instant capable d'ironie, il [Schaeffner] n'hésitait pas, chez ces Dogons dont, après avoir assisté comme nous ses compagnons à une importante cérémonie funèbre mobilisant beaucoup de monde y compris des masques, il admirait ce qu'il appelait leur sens de l'opéra, à se faire enseigner le manie- ment du tambour, procédé que l'expérience lui avait révélé meilleur pour étudier les bat- teries – l'un des arts majeurs en pays dogon – que de s'acharner à les noter d'oreille. »<sup>4</sup>

Importante, cette introduction dut l'être tout autant à ses yeux si l'on en juge par les différentes strates d'écriture (dactylographiées ou manuscrites) qu'elle recèle, par les ratures et nombreux ajouts qu'elle comporte, par les remaniements et compléments bibliographiques qu'elle déploie, et dont l'un, se référant à un article de lui sur la musique d'Afrique noire paru dans le Dictionnaire des civilisations africaines

[Suite de la note 2] Graham Greene, *La Saison des pluies* : « Quand vous aurez vécu un peu plus long- temps en Afrique, vous aurez appris à ne jamais poser à un Africain une question à laquelle il puisse répondre : oui. C'est leur forme de courtoisie que d'acquiescer. Cela ne veut rien dire du tout. » Une longue partie de cette introduction générale – celle-ci plus musicologique et théorique – avait, semble- t-il, déjà été extraite du dossier en 1989 par Denise Paulme et, à son invite, publiée par mes soins dans *Gradhiva* (1989, 6 : 68-88) sous le titre « Musique savante, musique populaire, musique nationale », mais sans qu'on puisse dire, à présent que l'on a connaissance de l'ensemble, quelle place cette partie devait occuper dans l'économie argumentative de l'introduction. Il manque probablement une sec- tion de transition qui s'est égarée ou n'a pas été rédigée par Schaeffner. « Musique savante, musique populaire, musique nationale » a été repris dans un livre posthume de Schaeffner, *Variations sur la musique* (Paris, Fayard, 1998 : 55-80).

3. *Les Kissi : une société noire et ses instruments de musique.*

4. Michel Leiris, « Portrait », in André Schaeffner, *op. cit.*, 1990 : 7.

(Paris, Hazan, 1968 : 286-289), signale que Schaeffner travaillait encore à cette introduction trois ans après sa retraite du Musée de l'Homme en 1965, comme s'il avait voulu revenir à l'ampleur de vues et d'analyses tout autant qu'à la dimension (512 pages) de son maître-livre de 1936, celui-ci écrit en même pas trois ans, ou à l'introduction fouillée des lettres de Nietzsche à Peter Gast<sup>5</sup>.

Bref, un work in progress sur plus de trente ans, qui l'amena à toujours différer, en raison peut-être d'un perfectionnisme devenu avec le temps sourcilieux et de fortes ambitions théoriques (ne serait-ce qu'à propos de la sémantique musicale ici prise à bras le corps), la simple et seule publication de matériaux ethnographiques, organologiques, musicologiques et chorégraphiques même mis en forme, en parallèle et en arborescence dans son manuscrit théoriquement et documentairement achevé sur la musique des Dogons. Et qui, peut-être aussi, l'amena à négliger – omission pour le moins singulière – ou à rejeter – repentir silencieux tout aussi singulier – les relations, les appariements, voire les enchaînements possibles si ce n'est probables entre certaine musique africaine, telle celle des Dogons tout entière fondée sur des formules et enchaînements rythmiques répétitifs, et certains traits de la musique de jazz<sup>6</sup>. Cela, pourtant, avait été mis en avant par lui en 1926 dans son ouvrage sur les racines africaines du jazz (Paris, Aveline ; rééd., Paris, Jean-Michel Place, 1988, « Les cahiers de Gradhiva ») et réitéré en 1931 lorsque George Henri Rivière, sous-directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro, lui demanda de présenter devant un public parisien un groupe de danseurs dogons masqués, accompagnés de tambourinaires, venus se produire à l'Exposition coloniale de Vincennes, faisant alors observer dans son exposé introductif que dans la musique africaine ainsi qu'en jazz « tout devient, tous deviennent instruments [doublure du geste par le son et du son par le geste], parce que tout participe d'une vie incroyablement intense »<sup>7</sup>. Et cela, également, avait été une de ses principales motivations pour se joindre à la Mission Dakar-Djibouti, c'est-à-dire : aller vérifier sur place si ce qu'il avait écrit sur la musique africaine et l'influence de celle-ci dans l'apparition et le développement du jazz correspondait bien à la réalité – posture en

5. André Schaeffner, *Origine des instruments de musique: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936 ; rééd. augmentée : Paris, Éd. de l'Ehess, 1994, suivie d'un index établi par Nathalie Cousin & Gilles Léothaud ; cf. également André Schaeffner, « Introduction et notes » à Friedrich Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, Paris, Christian Bourgois, 1981 (réimpression de l'édition de 1957 : Monaco, Éd. du Rocher). L'introduction de Schaeffner comporte 216 pages imprimées, l'appareil de notes 150 pages.

6. Cf. Gunther Schuller, *L'Histoire du jazz: le premier jazz, des origines à 1930*, Marseille, Parenthèses/Paris, PUF, 1997 : 13-71; Olivier Roueff, « Les mots du jazz. Retour sur *Le Jazz* d'André Schaeffner & André Cœuroy », *L'Homme*, 2001, 158-159 : *Jazz et Anthropologie* : 239-260. Sur le strict plan de l'analyse musicologique, Gilbert Rouget, dans le livret qui accompagne les enregistrements qu'il a effectués en Guinée en 1952 (*MUSIQUE DES MALINKÉ*, Paris, Le Chant du Monde, CNR 274 1112, 1999, « CNRS-Musée de l'Homme »), démontrera plus tard, à propos d'un solo de harpe à 19 cordes, qu'il ne pouvait s'agir d'une vue de l'esprit, et que le harpiste, Mamadi Dyoubaté, qui improvise sur une boucle mélodico-rythmique de huit noires, verse ainsi, par le swing, le traitement du rythme et de la mélodie, l'usage de syncopes, l'emploi des accords à demi-tons, une pièce fabuleuse « au dossier des origines africaines du jazz » (p. 16).

7. Cf. André Schaeffner, « Du beau musical », *Gradhiva*, 1996, 20 : 105 ; cf. également l'article « Vogue et sociologie du jazz », qu'il rédigea pour le tome XVI de l'*Encyclopédie française* (Paris, Comité de l'encyclopédie française, 1935), ch. 1672 : 11-13.

quelque sorte inverse à celle qu'il avait adoptée sinon préconisée après l'audition en 1929 d'un concert donné à Paris par le violoniste Eddie South and his Alabamians<sup>8</sup>.

Il est vrai que l'expérience africaine que Schaeffner devait connaître et vivre intensément quelques mois plus tard, en octobre 1931, eut de quoi le déconcerter ; elle allait mettre à mal le schéma évolutionniste et la vision « négriotionniste » qu'il partageait alors avec d'autres (Rivière et Leiris en particulier) et appliquait sans ambages à un phénomène musical pourtant aussi complexe et composite, en un mot aussi moderne que le jazz<sup>9</sup>. Dans le discours prononcé au moment de sa retraite devant ses collègues du Musée de l'Homme, évoquant son premier terrain africain, n'avait-il pas reconnu que, contre toutes ses attentes, les auditeurs noirs, qu'ils fussent dogons ou non, ne prêtèrent aucune attention aux disques de jazz qu'il leur jouait le soir, sur le phonographe de la Mission Dakar-Djibouti ? « Peut-être », avait-il ajouté, « la mesure à quatre temps en est-elle responsable. Un air avait été retenu par un de nos boys ; il le sifflait en marchant et ceci prête à réfléchir, c'était le thème impitoyablement répété, et sur une mesure à trois temps, du Boléro de Ravel. »<sup>10</sup>

Schaeffner prit donc le temps de réfléchir, même si cela devait aboutir à un échec et l'entraîner à imaginer d'autres rapprochements, tantôt forcés, tantôt décalés, avec des musiques savantes occidentales (Wagner ou Stravinsky, notamment). Et ce pour notre enseignement (l'échec peut être fécond, le décalage utile), mais aussi pour notre plaisir lorsqu'on lit aujourd'hui son phrasé aux syncopes et couleurs si ellingtoniennes..., en quelque sorte sa Black And Tan Fantasy.

J. J.

8. « La présence parmi nous de ces Nègres », *écrivait-il*, « est de la plus haute importance, puisqu'elle intéresse autant l'ethnographie que l'histoire et l'esthétique musicale : à peu de prix, elle nous permet d'étudier sur place ce que seuls des voyageurs lointains nous auraient procuré » (in *Documents*, 1930, 6 : 372).

9. Cf. *supra*, la lettre de Michel Leiris à André Schaeffner (8 mars 1935).

10. In Jean Jamin, « André Schaeffner, 1895-1980 », *Objets et Mondes*, 1981, 20 (3) : 135.

LE PRÉSENT OUVRAGE rassemble des observations faites en 1931 et en 1935 chez une population du Mali (naguère Soudan français), installée dans les régions montagneuses autour desquelles le Niger décrit sa fameuse « boucle », en bordure du Sahara. Les Dogons ont été connus sous le nom entre autres de « Habés » (au singulier « Kado »), terme général d'origine peule, qui signifie « païens » et servait à les distinguer des populations proches converties à l'islam. Ces « païens » avaient conservé auprès des Noirs riverains du Niger, et même auprès des Européens, une curieuse réputation de sauvagerie<sup>1</sup>. La beauté fantastique des lieux où cette population s'est réfugiée et a gardé longtemps son indépendance, l'étrangeté de son habitat, la relative conservation de ses mœurs qui tranchent avec celles des populations voisines, la réputation de ses danses masquées, tout cela sans doute avait contribué à faire paraître plus farouches des gens dont la vie paisible, patriarcale et champêtre, nous frappa essentiellement<sup>2</sup>.

Lorsque fut projetée la première mission à laquelle je participai, la Mission Dakar-Djibouti, les Dogons avaient déjà fait l'objet de deux études particulières : la première et la plus considérable, *Le Plateau central nigérien*, était due au lieutenant Louis Desplagnes<sup>3</sup>, qui vécut au Soudan français de 1903 à 1906 et recueillit de nombreuses informations auprès des habitants du bas de la falaise de Bandiagara<sup>4</sup> ; la seconde, « Notes sur les montagnards habé des cercles de Bandiagara et de Hombori », fut écrite par Robert Arnaud qui administra le cercle même de Bandiagara vers 1920-1921<sup>5</sup>. Nous n'avions lu aucune des deux lorsque partit la Mission Dakar-Djibouti au printemps 1931. Encore moins avions-nous consulté le magistral ouvrage du grand africaniste Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, qui, dès 1912, réunissait sur cette partie du continent une somme de connaissances que l'on n'a pas dépassée de beaucoup<sup>6</sup>. Mais c'est le livre de Desplagnes en mains que mes compagnons s'avisèrent de modifier en cours de route leur itinéraire primitif et qu'ils travaillèrent sur les lieux mêmes. Deux écrivains nous avaient précédés de peu. Fin février 1928, Paul Morand, venant de Tombouctou, était allé jusqu'à Bandiagara et fut probablement le premier à observer d'un œil artiste les masques dogon et leurs danses, rapprochant même celles-ci, comme je le ferai, de la chorégraphie des *Noces* de Stravinsky<sup>7</sup>. L'année suivante, étant à New York, Morand fit <la> connaissance <de> William B. Seabrook, dont le livre sur Haïti, *The Magic Island*, venait de remporter un énorme succès<sup>8</sup> et qui se proposait de repartir pour d'autres régions cette fois d'Asie, où il se croyait assuré de retrouver encore de la « sauvagerie » ; sur quoi Morand lui parla de son propre voyage à travers les colonies françaises d'Afrique occidentale, lui décrivit quelques-unes de leurs populations comme les Dan de la Côte-d'Ivoire ou les Habés de Bandiagara et lui suggéra d'aller les visiter. Le résultat fut un livre, *Jungle Ways* (traduit sous le titre de *Secrets de la jungle*<sup>9</sup>), dont on ne peut guère apprécier, quoi qu'en dise Paul Morand, « la surprenante sincérité et la merveilleuse sauvagerie » ; notamment ce qui y est rapporté des Habés ou Dogons correspond fort peu à ce que nous devons par la suite découvrir chez eux<sup>10</sup>.

Les circonstances voulurent que je partis seul de France et rejoignis la mission précisément chez les Dogons le 19 octobre 1931 ; ayant quitté Marseille quinze jours auparavant, je me trouvai jeté en pleine civilisation dogon sans la moindre expérience préalable de la terre et des gens d'Afrique. Bien qu'ayant amassé un certain nombre d'observations pendant les trente-sept jours que je séjournai chez les Dogons, je n'en aurais tiré parti si je n'étais retourné chez eux trois années après, en possession, cette fois, de plus amples connaissances de l'Afrique<sup>11</sup>.

Je ne me dissimule point le caractère assez singulier des pages qui vont suivre. Une sèche présentation de matériaux recueillis dans un petit groupe de villages noirs l'emporte sur les commentaires et prolongements que l'on aurait le droit d'attendre\*. Ma préoccupation essentielle a été de n'omettre rien de ce je vis au cours de deux missions dans les mêmes lieux. Ainsi n'ai-je pas craint d'exagérer certaine minutie en matière technique et même statistique. Mais autant que d'une enquête, au sens ordinaire du terme, il s'est agi d'une véritable expérience : celle d'un Européen, ayant l'esprit saturé de musique moderne, et qui fut placé pour la première fois en face de manifestations musicales d'un genre inaccoutumé, dans un cadre de vie sans rapport avec le sien, au point qu'il se crut tombé au milieu d'un site préhistorique et parmi les êtres mêmes qui l'auraient habité, – bref, à l'intérieur d'une de ces réserves humaines qui constituent à l'écart de nos civilisations ce que Joseph Joubert a dénommé « l'Antiquité moderne »<sup>12</sup>.

Aucun observateur n'a la faculté de se convertir en un appareil simplement enregistreur, et l'eût-il jamais <eue>, ne saurait s'en prévaloir. Chambre noire ou table rase, rien de cela n'est réalisable ni même souhaitable. L'étude d'une société primitive, d'une musique archaïque, soulève d'imprévisibles problèmes ; en quelle mesure sont-ce vraiment des « problèmes » et nous attachons-nous à eux, si nous ne venons chargés d'une expérience précédente et avec nombre de concepts embrassant ou non des faits tout différents ? Je n'aurais pas saisi certains traits de la musique dogon si d'autres musiques, sans commune mesure avec elle, ne m'avaient déjà conduit à analyser des types de structure sonore, des facultés d'expression ou de symbolisation, des fonctions très particulières que ces musiques furent appelées à remplir. Je ne saurais dire à quel point la connaissance que j'avais de l'œuvre et d'un Richard Wagner et d'un Igor Stravinsky m'a littéralement poursuivi au cours de mes observations et s'est jointe à celle que je prenais de faits neufs. Je ne certifierais même pas laquelle a profité le plus à l'autre. Bien des choses étaient évoquées et remises en question. Tantôt étais-je incité à reconsidérer toute forme sonore et à réévaluer ses moindres éléments, tantôt m'interrogeais-je sur le mode de rapports qu'une musique entretient avec ce qu'elle est censée « accompagner » – culte ou spectacle, danse *ou même chant*. Plus subtilement encore, telle ou telle analogie se découvrait entre des actions imaginées,

\* *L'historique du manuscrit de même que la reprise continue de cette introduction montrent qu'il s'agit là d'une simple clause de style, par ailleurs fréquente chez Schaeffner dont l'appétit insatiable pour l'érudition – source pour lui de rebondissements théoriques – amenait à élever parfois des clôtures rhétoriques au fil de son écriture, sur le mode de la prétention [Nde].*

un monde purement scénique – d'un Wagner ou d'un Stravinsky – et des actions, des paysages réels – ceux-là mêmes où se déroulaient les cérémonies auxquelles j'assistais. Système thématique de Wagner, complexes rythmo-mélodiques de Stravinsky, dramaturgie de l'un, conceptions chorégraphiques de l'autre : autant de références dont a bénéficié une enquête conduite par ailleurs rigoureusement – quand elle-même ne faisait pas rebondir des questions intéressant notre propre musique. Autant ce livre que l'*Origine des instruments de musique* qui l'a précédé traduisent l'espèce de « déniement » qu'opère en moi l'Afrique<sup>13</sup>.

Des conditions assez privilégiées se présentaient : un donné relativement simple, que n'a pas limité l'arbitraire de l'auteur ; en arrière-plan, des faits vivants, collectifs ou individuels, vus par cet auteur lui-même. L'esthétique ou la psychologie peuvent avoir à se référer à des formes élémentaires de musique. Quelques-unes, appartenant au passé, ont été mises au jour par la musicologie, particulièrement l'étude spécialisée de la musique du Moyen Âge ; mais saurons-nous jamais si leur apparente simplicité ne résulte pas de quelque mutilation, si ces formes ne sont pas appauvries de tout un détail que, faute de témoignages plus directs, nous ne pouvons reconstituer : entre le schéma en quelque sorte théorique qui en est demeuré et l'aspect sous lequel elles s'offraient réellement à leurs auditeurs s'est étendue une marge sans doute considérable. De plus, les formes par l'usage qu'on en faisait, par tout ce qui de l'extérieur avait pu déterminer la structure, s'étaient trouvées liées, à un degré qu'il nous est difficile de réévaluer, avec la vie sociale et religieuse de leur temps. Combien peu sûrs sont des exemples qui, privés d'une partie de leur contenu comme de leur contexte, risquent d'être faussement interprétés ou tout au moins suscitent, par de spéciales analogies, des rapprochements injustifiés. Rarement nous nous trouvons en face de faits vraiment *complets* ; or c'est à en produire un que vise cette étude-ci. Son principal mérite est de pouvoir assurer que la musique dogon a été un temps telle que je la présente – ni plus ni moins simple sans rien d'autre qui soit abandonné à l'initiative des exécutants – ni plus ni moins engagée dans un ensemble de faits traditionnels ou anesthésiques ; occupant une place à peu près mesurable parmi les rites ou parmi les divertissements d'une population donnée, celle d'un petit groupe de villages auprès duquel mes compagnons et moi nous demeurâmes et dont les diverses institutions et coutumes ont été décrites par ailleurs. Bref, une musique aussi exactement définie et située que nous l'eussions souhaité pour d'autres cas qui nous touchent de plus près.

Les Dogons usent presque uniquement d'une musique de tambours qui se compose de courtes formules rythmiques, chacune battue isolément et répétée indéfiniment. L'ensemble de ces formules tend à épuiser toutes les combinaisons possibles entre quelques valeurs de durée. Cette musique tambourinée, n'étant chaque fois rien d'autre que l'énoncé répété d'une courte devise rythmique – musique *pure* s'il en fut – ne va pas au-delà de cette présentation de motifs qui, si précis, si subtils soient-ils, ne « traduisent » rien. Elle n'est pas chant ni langue et elle n'est jamais improvisation. Ce dernier point s'explique par le fait que la

plupart des batteries de tambours se trouvent liées, en raison d'un arbitraire qui nous échappe et qui échappe sans doute aux Dogons, soit à des moments du rituel, soit dans les danses qu'elles accompagnent, à des figurations masquées de personnages, d'êtres mythiques ou animaux. Nous avons donc, d'une part, un type de musique qui s'est condensé en de petites formules tambourinées où, à défaut de tout autre valeur sonore et de tout autre fin artistique, le rythme est passé à l'état de matière ouvragée ; d'autre part, une liaison arbitraire mais admise de tous, entre ces différentes figures de pure virtuosité rythmique et un rituel ou des danses dépendant de ce rituel. À peu près comme si, à l'autre bout de l'évolution musicale, les dix-neuf pièces qui composent *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach et que nous savons n'avoir été écrites que pour des fins de technique transcendante, nous étaiement révélées comme étant liées à différentes cérémonies d'un culte. Autrement dit, nous connaissions des musiques d'un type abstrait, auxquelles manque – au moins apparemment – tout caractère expressif, descriptif ou simplement imitatif, et qui s'absorbent dans la solution de problèmes strictement techniques ; musiques sans « sujet » ou dont la forme ne traduit à peu près rien des fluctuations de la vie affective ; mais aucune, comme la musique dogon, n'avait poussé l'abstraction jusqu'à n'exploiter qu'un seul des éléments constitutifs de toute musique (rythme, mélodie, harmonie ou timbre) ; aucune ne s'était enfermée en de petites opérations pour ainsi dire arithmétiques sur des temps et des contretemps frappés et n'avait abouti à des formules d'une remarquable concision, mais destinées, par on ne sait quel paradoxe, à accompagner, à signifier même telle ou telle partie d'un système assez complexe de mythes et de rites, de figurations masquées et de mouvements de danse. Problème qu'à vrai dire je n'aperçus pas immédiatement, tant il est difficile, une fois introduit dans un monde étrange, de ne pas y considérer n'importe quel trait comme naturel, et tant cette musique de rythme pur, mais sans développement – musique aphoristique en quelque sorte – pouvait par de singulières qualités d'articulation s'imposer comme quelque chose *déjà de mélodique*, et en tout cas de complet en soi. J'y reviendrai.

Le présent travail porte sur trois points. En premier lieu est dressé un tableau exhaustif des types d'instruments dont dispose une population donnée : instruments rituels comme profanes ; instruments d'hommes, de femmes ou d'enfants. Un certain nombre de ces instruments ne se rapportent donc pas au sujet auquel je me suis plus particulièrement limité : la musique du rituel funéraire, et principalement la musique tambourinée, la seule qui constitue un système cohérent chez les Dogons de la région de Sanga où j'ai vécu. Divers ethnographes ou musicologues se sont appliqués à des tableaux du même genre qui, dans la mesure où ils tendaient à être exhaustifs, ont enrichi les études organologiques d'apports inestimables<sup>14</sup>. Il est déjà précieux de pouvoir marquer entre quelles limites a joué l'expérience de chaque peuple en matière de musique instrumentale. Mais, outre la possibilité de caractériser, de situer chaque population selon son niveau de comportement musical – l'une, par exemple, n'ayant pas atteint le stade des instruments à cordes, une autre ne possédant pas de tambours –, il est donné à

une enquête approfondie de faire découvrir, soit parmi les jeux d'enfants soit dans des circonstances extrêmement rares et particulièrement secrètes, des types très archaïques d'instruments : je pense ici non seulement au rhombe (*bull-roarer*)<sup>15</sup> mais à des prototypes de certains instruments à anches ou à cordes. Leur large diffusion à travers le monde noir, à peu près insoupçonnée jusqu'alors, se confirme à mesure que se multiplient des observations sur les moindres appareils sonores que construisent adultes comme enfants.

Une fois énumérés tous les instruments de musique qu'emploient les Dogons de la région de Sanga et précisés tous les usages auxquels ces instruments sont liés, j'ai pu, en confrontant mes données avec les résultats déjà acquis par la musicologie comparée, disposer ces instruments selon leurs âges relatifs et aboutir à une chronologie vraisemblable, où se marque pour combien d'apports successifs et d'évolutions internes (tels instruments par exemple étant passés des mains des adultes à celles des enfants), où s'est constitué et ordonné le matériel instrumental dont les Dogons disposent aujourd'hui. Cet essai de stratification est présenté dans une conclusion de la deuxième partie ; à de futurs historiens de la civilisation dogon il pourra fournir quelques éléments.

J'ai dit avoir enquêté sur l'usage de chaque instrument. C'est même en ce domaine que j'estime avoir rapporté le plus de faits. J'ai su dans quelles circonstances tel ou tel type d'instrument est joué, et par quelle classe de gens sinon par quel dignitaire particulier. J'ai poussé cette enquête encore plus loin. Je crois avoir été le premier à dresser un inventaire de tous les instruments de musique qu'on emploie dans un groupe de villages indigènes. La région de Sanga-du-Haut, où nous vivions, étant composée de neuf villages, je me suis enquis auprès des habitants de chacun de ces villages de tous les instruments que ces gens pouvaient posséder. J'ai ainsi abouti à des résultats statistiques qui renforcent d'une base numérique mes propres appréciations sur l'importance que joue la musique chez les Dogons ; et cette musique se trouvant liée en plus grande partie au rituel funéraire, sur l'importance de ce rituel lui-même. Ainsi suis-je parvenu, dans un cadre limité, à une analyse aussi bien qualitative que quantitative de toute une musique instrumentale.

Les tambours étant au service de la musique prédominante des Dogons, un répertoire de leurs batteries est présenté en deuxième lieu. Je décrirai plus loin comment j'ai procédé pour les recueillir.

J'ai déjà dit qu'il s'agissait là d'une musique de pur rythme. Au contraire de la plupart des langages tambourinés, elle n'use d'aucune opposition entre un ton « haut » ou aigu et un ton « bas » ou grave ; elle reste toujours dans le même registre, ou plus exactement elle se place hors de tout registre. Elle ne varie non plus de timbre ; elle peut d'ailleurs s'exécuter indifféremment sur une membrane de tambour, sur une paroi de tambour-de-bois ou sur une roche ; les sons ou les bruits qu'elle emploie sont rigoureusement neutres. Elle n'intercale qu'assez rarement des accents forts parmi des sons plus faibles. Elle n'oppose même point, à proprement parler, des sons plus ou moins courts. Chacun de ses motifs présente une suite limitée de percussions sensiblement égales, qui tombent sur des temps

ou des fractions de temps d'une mesure. Bien que n'ayant par elles-mêmes aucune durée perceptible, ces percussions, se détachant par intervalles réguliers ou irréguliers avec la sécheresse d'un *staccato*, forment comme une suite de noires ou croches, de soupirs ou demi-soupirs. Bien que ne variant pas de hauteur entre elles, ces « notes », par le relief très subtil qu'elles reçoivent de leur disposition rythmique, prennent l'apparence d'une mélodie. Mélodie monocorde, au timbre uniforme, mais qui, par la sûreté de son dessin rythmique, se place à un stade assez avancé si nous la comparons avec des chants de certaines populations : ceux-ci ont beau s'échelonner à des hauteurs différentes, leur enchaînement offre quelque chose de lâche et de peu agencé. Entre les mélodies sans notes des Dogons et les chants pour ainsi dire ânonnés des Vedda de l'île de Ceylan ou des habitants de l'île de Rennell (au sud-est de l'archipel Salomon), voire des chansons européennes qui calquent le rythme de la parole avec ses longues et ses brèves, se perçoit une nette opposition : d'une part, jeu spécifiquement musical de simples valeurs de durée ; d'autre part, incapacité de les abstraire de valeurs d'un tout autre ordre, que ce soit langage ou quelque idiome rituel, volontairement inarticulé, relevant par sa phonétique plus ou moins monstrueuse d'une esthétique du laid. Il est juste de dire que dans le premier cas la virtuosité du rythme va de pair, chez la même population, avec une pauvreté du chant. Les Dogons chantent peu ou médiocrement ; et cependant ils ont conservé quelques vestiges d'un chant choral qui dut être assez beau. Cela nous inciterait à croire que les qualités déployées par les Dogons dans leur musique tambourinée effacèrent – si même elles ne leur nuisirent point – les vertus proprement mélodiques de leurs chants. La voix ne se prête pas à une précision et, en des laps de temps si courts, à une multiplicité de détails rythmiques. La voix ne pouvant pas rivaliser en ce domaine avec le tambour, il suffisait que les Dogons attachassent plus de prix à une certaine perfection du rythme pour que le chant, qui s'y montrait foncièrement impropre, fût peu à peu délaissé. Pour emprunter encore un exemple à notre musique savante, il apparaît clairement, en des pièces de Bach ou de Stravinsky pour violon ou pour clarinette solo, que de rapides arabesques qui s'appliquent à déporter les accents rythmiques, à rompre par imparités systématiques la symétrie de la mesure, n'ont pas d'autre source ni ne se coulent plus naturellement que dans la musique instrumentale.

Tout cela rejoint des idées auxquelles l'*Origine des instruments de musique* a déjà touché<sup>16</sup>, portant à établir une distinction très nette entre une musique née de la voix et une musique issue du corps, – distinction allant bien au-delà de la différence tout accidentelle entre chant et musique instrumentale, qui, l'un comme l'autre, peuvent être composés de traits d'origine vocale ou d'origine corporelle<sup>17</sup>. Et la musique née du corps permet, tout autant que l'autre, à des facultés d'abstraction de s'exercer ; elle peut conduire aux formes les plus intellectualisées. De pareilles notions, l'auteur ne les a saisies que grâce au contact, chez les Dogons, avec une musique purement tambourinée, mais livrée aux jeux abstraits d'une arithmétique du rythme\*.

Cette musique de tambours, sur laquelle s'exerce un sens rythmique des plus aigus et qui atteint à une forme intellectuelle de mélodie, n'en est pas moins enfermée dans la répétition pure. Aucune variation, aucun développement ne peuvent s'y manifester ; la surexcitation des interprètes ne détermine même aucune élévation de « température » dans l'exécution ; rarement un sursaut du rythme marque le début d'une sorte de *strette*. Entièrement closes, les courtes formules tambourinées se répètent indéfiniment jusqu'à ce qu'une cause étrangère en arrête le tournis monotone. Ici donc nous touchons véritablement à un *minimum*. Non pas que cette musique puisse être qualifiée proprement de primitive ; non pas que les Dogons soient doués médiocrement pour la musique ou pour la danse ; mais, malgré le raffinement de leur sens rythmique, ils n'ont pas su s'affranchir de la répétition stricte. Si réfléchi que paraisse tout un caractère de leur musique, il ne leur est venu aucune faculté de développement. Peut-être s'agit-il moins d'un minimum que de quelque chose de très étroit, porté à son extrême conséquence ; bref, une impasse ainsi que nous en rencontrerions d'analogues dans des musiques du passé comme du présent.

Minimum ou non, nous nous trouvons devant de petites formes rythmiques qui, tout abstraites qu'elles soient, nous touchent au seuil de la sensibilité mélodique. Ces figures tambourinées, sans aucune intonation, limitées à un registre de bruits neutres – dessins rythmiques purs réalisant en regard de la musique mélodique à peu près ce que le dessin du noir sur le blanc vis-à-vis de la peinture –, suggèrent cependant, par l'articulation si précise, si habile de leurs martellements, des suites de sons, d'accents que nous qualifions ordinairement de *mélodiques*. Mais peut-être la notion que nous avons communément de la mélodie, loin d'être aussi claire que nous le pensons, entretient-elle une confusion parmi des choses que nous devrions parfaitement dissocier. Accoutumé à des formes indubitables de « mélodies », et bien qu'en matière de critique il nous arrive encore fréquemment de discuter sur la qualité mélodique de telle ou telle œuvre moderne, nous ne trouvons guère d'occasion de pouvoir distinguer entre ce qui est absolument essentiel à une mélodie et ce qui, tout en lui étant nécessaire, apparaît du ressort du rythme, de l'harmonie ou du timbre. Ainsi sommes-nous amenés à attribuer à la mélodie des caractères qui en réalité lui préexistent <et> dont chacun, isolément, la préfigure peut-être en partie. La forme complète qu'est la mélodie nous cache les autres combinaisons possibles auxquelles ses propres éléments constitutifs pouvaient eux-mêmes aboutir. De mélodie à rythme, les relations nous sont présentées à peu près uniquement comme celles de fond à forme. Le rythme dessinerait autant de traits immatériels que la mélodie comporte de notes. Ce rythme, par lui-même inaudible, ne ferait qu'articuler des espèces de

\* Remarquons que c'est presque en ces termes que William Faulkner – Schaeffner l'avait certainement lu – évoque la musique « primitive » des bluesmen du Mississippi (cf. Sartoris, Paris, Gallimard, 1937 pour la première traduction en français ; 1977 pour l'édition critique dans la Bibliothèque de la Pléiade, p. 110) : « Contre le mur, accroupi, un mendiant noir aveugle, avec une guitare et un dispositif en fil de fer qui lui maintenait aux lèvres un harmonica, mariait à cet arrière-plan d'odeurs et de bruits la plainte réitérée d'accords profonds et monotones, aussi rythmés que par une formule mathématique, mais sans ligne mélodique » (souligné par moi, nde).

tiges auxquelles l'on suspendrait des notes. « Il apporte », écrit Henri Delacroix, « l'articulation, l'ossature, le principe de construction et de liaison ; il donne solidité à la fluidité sonore ; mais il lui faut une matière sensorielle à informer »<sup>18</sup>. Il n'existe déjà pas, à proprement parler, de *fluidité* sonore, tout au moins dans le domaine strict de la musique : cette image dont la philosophie n'a pas cru devoir se servir pour traduire l'idée de changement pur ne correspond à rien dans une musique qui est essentiellement constituée d'intervalles, de stations, de chocs<sup>19</sup>. De plus, il semble évident que le rythme n'*informerait* rien s'il n'avait avec la mélodie des affinités profondes, si par nature il n'était bien proche d'elle. Lui aussi est mélodie. Dans ses manifestations supérieures nous le verrions tracer, sans l'usage d'aucune note, des figures susceptibles d'être identifiées avec des mélodies. Là Beethoven, autant l'homme des esquisses que l'auteur des symphonies, nous apporterait des exemples probants.

Schopenhauer avait reconnu cette quasi-identité entre rythme et mélodie ; dans le supplément au III<sup>e</sup> livre du *Monde comme volonté et comme représentation* il écrivait :

« La mélodie est formée de deux éléments, l'un rythmique et l'autre harmonique [...]. L'élément rythmique est le plus essentiel, car, à lui seul et sans le secours de l'autre, il suffit à figurer une sorte de mélodie : c'est le cas, par exemple, pour le tambour ; mais la mélodie a besoin des deux. »<sup>20</sup>

Ici toutefois il me semble difficile d'admettre qu'une « mélodie parfaite » ne possède pas en propre quelque chose que ne lui apportent ni le rythme ni l'harmonie. Elle est préfigurée dans le rythme et elle reçoit de l'harmonie certaines assises ; mais elle doit seulement à elle-même de déterminer des intonations plus ou moins précises, d'aller des unes aux autres par une variété d'inflexions, de dessiner de la sorte une ligne d'une plus ou moins grande plasticité ; elle se place aux hauteurs qui lui conviennent et suit successivement des directions différentes. Et c'est justement cette faculté de marquer des directions vers un aigu ou vers un grave relatifs à laquelle ni le rythme ni même l'harmonie ne sauraient substituer rien de comparable. Mais tout comportement que l'on qualifie de mélodique ne se limite pas à établir des intonations plus ou moins exactes et, par leur succession, à suggérer des mouvements dans un espace immatériel : il se traduit aussi dans une composition architecturale, dans une répartition judicieuse des divers éléments le long de la ligne mélodique<sup>21</sup>. Or la musique soi-disant primitive témoigne également d'une organisation rythmique. Le rythme tend par lui-même vers un choix d'éléments homogènes auxquels il assigne leurs places respectives. Choix et mise en place peuvent incliner ce rythme pur à une forme mélodique, comme dans le cas de la musique dogon ; dans nos authentiques mélodies la même opération, liée en partie au rythme, porterait plutôt à aviver celui-ci : il n'y a là rien de contradictoire<sup>22</sup>. Le rythme, de toute manière, possède un pouvoir propre de composition, au sens littéral de ce terme.

Il n'existe pas plus de mélodie absolue que de rythme absolu. Non seulement rythme et mélodie peuvent converger l'un vers l'autre ou se supposer l'un l'autre, mais encore chacun se conçoit avec des dosages, avec des points de perfection assez

différents. Ainsi dans tous les types mêmes de mélodie, le comportement mélodique ne se manifeste-t-il pas uniformément : il varie avec les éléments sur lesquels il trouve à s'exercer. On chercherait en vain à établir une série ascendante de formes selon qu'elles sont rythmiques ou mélodiques, et, dans l'un ou l'autre cas, suivant qu'elles se rapprochent ou non d'un type donné. Beaucoup d'entre elles se présentent à peu près également complètes, mais constituées d'éléments dont le nombre ou surtout le rôle sont variables. Dès lors, entre formes rythmiques et formes mélodiques les traits de similitude peuvent différer ; ceux-ci masquent en tout cas moins une ressemblance extérieure qu'une analogie de structure. Ainsi ne songerais-je point à rapprocher de tels ou tels rythmes de tambours africains quelques mesures de batterie nue dans notre musique européenne : aussi bien dans le *scherzo* de la *IX<sup>e</sup> symphonie* de Beethoven que dans l'*Histoire du soldat* de Stravinsky, il apparaîtrait clairement que timbales, grosse caisse ou tambour ne font que prolonger un rythme qui avait été figuré d'abord mélodiquement et qui par là même garde un pouvoir de suggestion mélodique<sup>23</sup>. Même inversement, le rythme avait d'abord été battu puis énoncé à l'aide de notes de hauteurs différentes, son caractère n'en serait pas moins mélodique<sup>24</sup>. Toute comparaison entre les figures tambourinées des Dogons et certaines formes mélodiques soulève uniquement un problème d'aménagement. L'analyse nous montrera que ce qui nuance d'une qualité mélodique les batteries dogons provient de leur concision, de leur caractère clos, de leur densité rythmique, de leur façon de grouper les frappements ou de prêter à l'un de ceux-ci le relief, l'expression d'une *note* isolée. La vertu mélodique de ces batteries, c'est bien à leur type d'organisation que nous devons l'attribuer. À faire saisir cette espèce de mélodisme rythmique, le présent ouvrage désire contribuer par l'apport de matériaux originaux.

Tout cela me met en désaccord avec le professeur Carl Stumpf qui déclare qu'une forme uniquement tambourinée, si différenciée que soient les éléments, ne constitue pas encore « de la musique, du moins pas *la* musique... »<sup>25</sup>. Je ne nierai point que sans le chant la musique n'eût pas été ce qu'elle est. Il n'est pas prouvé cependant que les types les plus primitifs de mélodie instrumentale offrent le moindre rapport avec le chant. La mélodie a découlé sans aucun doute de deux sources distinctes ; et de l'une d'elles la musique instrumentale, en ses états inférieurs, nous permet d'approcher suffisamment : formes mélodiques et formes infra-mélodiques s'y côtoient. Elles peuvent même s'imbriquer, en sorte que la nette délimitation établie par Carl Stumpf y est difficilement saisissable. Elles s'imbriquent et, en certains cas, elles se superposent et se peuvent suppléer.

En dernier lieu, la matière de ces observations nous place devant un problème de correspondance<sup>26</sup>. Aucun des rythmes tambourinés n'est, en principe, battu pour lui-même. Chacun accompagne une danse ou signifie un moment du rituel. Il est toujours lié à quelque chose de précis qui peut être un mouvement général de danse, la danse d'un masque déterminé, et par là même l'être représenté par ce masque, ou enfin un ensemble de rites qui se déroulent au cours d'une ou plusieurs journées. Or il arrive que la même figure tambourinée accompagne soit différents

mouvements de danse soit des danses de masques différents ou qu'elle se présente ici comme danse *non masquée*. C'est ainsi qu'un rythme spécial est frappé pour le masque *sagatara* (« Jeune Homme ») mais s'emploie également lors de danses sans masques, aux obsèques de femmes comme aux fêtes de semailles. Tel autre rythme est commun à plusieurs masques représentant des bêtes de la brousse, et il en est de même pour celui qui accompagne trois autres masques, dont cette fois deux d'animaux (« Coq » et « Lièvre ») et un d'homme (« Voleur Rituel »). Enfin, un rythme de tambours est battu soit lorsque tous les danseurs masqués pénètrent en file serpentine dans le village soit en dehors de toute danse, durant la nuit d'un décès, au moment où un grand mât rituel est dressé auprès de la maison mortuaire. En ce cas, il apparaîtra que la forme serpentine de la danse et les relations entre le mât et certain serpent mythique ont commandé l'identité du rythme. Ailleurs, une pareille identité pourra être due au fait que de deux masques, l'un, de dimensions géantes, représente une maison à étages, le second est monté sur des échasses. Ici, idée d'élévation ; là, idée de serpent ; mais entre l'une ou l'autre de ces idées et le dessin même du rythme qui leur est attaché nous sera-t-il possible de discerner une relation de forme, dont l'évidence s'impose au moins à l'esprit des Dogons ? Autrement dit, les frappements de tambour marquent-ils de quelque façon une velléité de traduire quelque chose soit d'élevé soit de sinueux ? Ou bien est-ce un simple arbitraire qui a lié indifféremment telle ou telle figure rythmique à des masques de taille géante ou à une représentation de serpent ?

Une question d'abord se pose : en ce domaine des correspondances formelles, et là où n'intervient aucun procédé proprement imitatif, où il ne s'agit pas seulement d'imiter par un jeu de sons musicaux quelques sons ou bruits naturels (cris d'animaux, bruit du galop ou du vent ou même d'outils), pouvons-nous espérer atteindre, par-delà la part de convention ou d'interprétation personnelle, quoi que ce soit d'objectif, susceptible d'être reconnu par tous ? Le même problème est intervenu à plusieurs reprises dans notre musique « artistique » : consciemment ou inconsciemment, des compositeurs ont traduit par des dessins mélodiques ou rythmiques appropriés certaines images visuelles que leur suggérait un texte donné, un titre pittoresque inscrit en tête d'une œuvre. En négligeant encore une fois la musique dite imitative, les exemples les plus caractéristiques que nous puissions relever semblent témoigner de la mesure relative de toute une éducation, de toute une tradition musicale. Les motifs qui suggèrent dans notre musique un balancement, une ondulation, un tournoiement, une agitation quelconque, une fuite, une chute, d'obscures profondeurs, une fière stature, une épée même qui flamboie, je doute que des étrangers à notre civilisation ou, dans le cadre même de celle-ci, des esprits non préparés, y saisissent quoi que ce soit qui représente un mouvement, une attitude, un objet *précis*. Il est même probable que parmi les formules que nous avons héritées du passé, et qui n'offrent plus pour nous aucune signification particulière, certaines avaient primitivement voulu rendre perceptibles des actions ou des sentiments déterminés : aujourd'hui, ce sont autant de médailles frustes à la sonorité desquelles nous restons uniquement sensibles. Quant à la musique dogon, son caractère essentiellement abstrait

nous interdirait de supposer la moindre relation de forme entre le dessin d'un rythme et l'être ou l'objet figuré par un masque, si, d'une part, un des motifs tambourinés n'obéissait – de l'aveu même des Dogons – à un désir satirique, si, d'autre part, en analysant le répertoire de ces motifs, je n'avais relevé entre eux des parentés thématiques assez significatives, et si, dans un tout autre domaine – celui des arts plastiques – la marge vraiment considérable entre l'aspect réel d'un être et son « portrait » par le masque ou la reproduction schématique de ce dernier sur la paroi des cavernes ne nous forçait à admettre chez ces gens une faculté d'entretenir des rapports de plus en plus ténus entre ce qui a été pris pour modèle et ses copies successives<sup>27</sup>. En un art aussi proprement équivoque que la musique il serait donc légitime d'imaginer des relations de forme encore plus libres, tout un jeu d'analogies, de correspondances duquel nous pouvons n'avoir aucune expérience. La teneur d'une musique en motifs expressifs ou descriptifs a beau échapper à toute estimation exacte ; elle a beau même être niée par certains théoriciens ; nous ne devons cependant pas l'exclure *a priori*<sup>28</sup>. Nous aurions d'ailleurs moins à apprécier un degré de justesse, de conformité qu'à nous enquêter de la réalité d'une intention et reconnaître dans quelle mesure cette dernière est saisie par une collectivité. L'objet vrai du problème est ici moins esthétique que psychologique et sociologique. Mais une pareille enquête est-elle réalisable auprès de gens dont la mentalité malgré tout diffère sensiblement de la nôtre, et dont l'inhabileté à saisir la matière véritable du débat est par trop évidente ? Jamais, sans doute, nous ne parviendrons à faire distinguer entre une relation purement contingente et une relation logique, intrinsèque. Dans la mesure où il y aurait eu contingence, tel l'arbitraire liant la plupart des formes du langage aux notions qu'elles symbolisent, dans la mesure au contraire où un rapport intrinsèque aurait joué comme en peinture, en sculpture, où toujours se conserve quelque ressemblance de lignes ou de volumes avec la réalité, nous aurions saisi combien le mode de relations dont la musique est susceptible – à un stade donné de son évolution – , se rapproche de celui qu'entretient soit le langage soit un art plastique. Sur l'existence même de ces relations, nul doute, encore une fois, n'est possible en ce cas particulier de la musique dogon ; non seulement les faits observés par moi mais les dires des Dogons l'attestent : les exemples les plus simples marquent un rapport direct, sans équivoque, entre une formule tambourinée et un masque et ce que figure ce dernier (être mythique, personnage de la société dogon ou étranger à celle-ci, animal, objet même)<sup>29</sup>. De quel ordre peuvent être ces relations, seuls seraient capables de le démêler des esprits qui connaissent par expérience le pouvoir descriptif de certaines musiques et, inversement, le caractère de généralité ou d'indétermination de ce que la forme sonore exprime en la plupart des cas. Nous devons donc n'attendre rien du témoignage des informateurs et nous en tenir à nos propres hypothèses.

Nous pouvons admettre qu'au départ un pur arbitraire ait présidé au choix des motifs ; mais, ainsi que tant d'exemples nous le prouvent ailleurs, l'arbitraire de ce choix ne l'a pas empêché de s'imposer à toute une collectivité, de prendre en

quelque sorte force de loi : aucun tambourinaire, aucun danseur, nul auditeur ne songerait à modifier, à interpréter différemment les relations établies entre les formules rythmiques et ce qu'elles symbolisent. Du moins dans le présent ne surprenons-nous pas la moindre divergence, le moindre flottement quant à l'attribution, à la signification particulière de chaque motif<sup>30</sup>. Des types de masques ont pu disparaître, laissant disponibles certaines formules tambourinées ; de nouveaux types de masques ont pu être inventés, auxquels l'on a ajusté soit des formules déjà existantes soit de nouvelles : j'avoue n'avoir relevé aucun témoignage de ce travail vraisemblable, pour le passé comme pour le présent. L'ensemble des rythmes m'est apparu comme un bloc homogène et sans aucune faille. Toutefois, quelques parentés thématiques nous mettent sur la voie de déductions, de dérivations probables entre motifs : ce ne peut être par hasard si le rythme du masque « Femme Bambara » (*bambara yana boy*) emprunte sept de ses battements au rythme du masque « Jeune Fille » (*yagule boy*). De même, je l'ai déjà dit, le sens de certaines formules s'est étendu à plusieurs masques, ou bien à la fois à des masques et à des danses sans masques. Dans la mesure où cela m'a été possible, j'ai essayé d'entrevoir par quelle association d'idées un même motif a été amené à signifier des choses souvent très différentes, si derrière cette extension de sens ne se cache pas dans les rites, dans les mythes, une relation que les Dogons ont oubliée. Ici l'analyse musicale peut éclairer certains points obscurs de la religion dogon.

De même l'analyse chorégraphique permet de dépasser les faits tels qu'ils se présentent aujourd'hui et sont commentés par les informateurs. Ici on a recours à la méthode comparative : les *formes* que les danseurs décrivent sur le sol aussi bien que les *mouvements* ou gestes auxquels ils se livrent ont comporté des significations précises, qui se sont plus ou moins perdues pour les Dogons mais se sont conservées ailleurs. Il faut tenir compte cependant de ce que – tout comme en musique – un motif chorégraphique risque d'avoir été emprunté pour lui-même, indépendamment de ce qu'il a d'abord signifié. Des danses abstraites peuvent s'être enrichies de motifs imitatifs<sup>31</sup> : nous le constatons chez les Dogons où danses abstraites et danses animalières semblent même s'être depuis longtemps compénétrées. Pareille fusion, outre qu'elle témoigne de l'ancienneté de la civilisation dogon, laisse soupçonner une révolution dans les rites. Nous sommes portés à croire que les danses de masques dogons, aujourd'hui liées exclusivement au rituel funéraire, dépendaient primitivement d'un rituel agraire, bien que maintenant ces deux rituels soient distincts et paraissent pour ainsi dire antithétiques.

Dans un autre ordre d'idées, sommes-nous certains que la musique tambourinée des Dogons, comme elle est constituée, soit celle-là même qui accompagnait les anciennes danses de masques ? Une substitution a pu se produire. La musique actuelle n'apparaît pas essentiellement chorégraphique ; ses rythmes, sans être ceux du langage, ceux de la voix, sont marqués d'une sèche précision, qui n'est pas non plus celle de la danse. Dans la pratique se révèlent maintes disharmonies entre musique et danse. Cette musique abstraite joue sur un plan qui n'implique l'accompagnement d'aucune autre manifestation. À moins qu'ayant beaucoup

évolué, et ayant peu à peu revêtu la forme scolastique que nous lui connaissons, la musique dogon ne se soit dépouillée de toute trace de ses origines premières. Si dans ces sortes d'études nous nous interdisions le moindre jugement de valeur, il nous est permis cependant d'estimer que la musique dogon a atteint un degré de perfection spécifique d'où la chorégraphie dogon est encore éloignée ; d'où peut-être même elle va s'éloignant.

## Méthode d'enquête

Tous les matériaux du présent travail ont été recueillis au cours de deux missions, du 19 octobre au 25 novembre 1931 et du 31 janvier au 25 mars 1935. Le hasard voulut que, le lendemain soir de mon arrivée à Sanga, mourut un chasseur dogon nommé Monse, personnage insigne dont les funérailles célébrées avec une particulière solennité deux jours durant me mirent en contact avec un rituel très important, que je m'employais par la suite à analyser avec l'aide de plusieurs informateurs<sup>32</sup>. Autre fortune, mon second séjour chez les Dogons coïncida avec une période de secondes obsèques ou *dama*, période ne revenant que tous les deux ou trois ans dans la région de Sanga, et dont je pus suivre les moindres phases pendant à peu près un mois, – exactement du 28 février au 25 mars 1935. De ces cérémonies de premières et secondes obsèques (funérailles et levée de deuil), je m'attachai avant tout à étudier l'aspect musical et chorégraphique, deux de mes compagnons, Marcel Griaule et Michel Leiris, enquêtant sur l'ensemble du rituel funéraire, sur la fabrication des masques et sur leurs représentations, sur les mythes qui sont liés à l'institution de ces masques, enfin sur la langue secrète dont usent ceux qui approchent des masques<sup>33</sup>. Nos informations pouvaient ainsi se compléter<sup>34</sup>.

Je procédai de plusieurs manières. J'ai déjà dit que je me livrai à un inventaire de tous les types d'instruments de musique qui se rencontrent principalement dans la région de Sanga. Tâche où je fus aidé par quelques adultes mais plus particulièrement par des enfants ou jeunes gens que cette véritable chasse aux instruments de musique avait piqués au jeu et qui devinrent ainsi pour moi de précieux collaborateurs ; d'autre part, leur parfaite connaissance du français me les fit employer souvent comme interprètes auprès d'adultes qui ignoraient totalement notre langue.

Je citerai en premier lieu Abara (du village d'Ogol-du-Bas, quartier de Doziu), que nous n'appelions que le « petit Abara » (*Abara dagi*) pour le distinguer du grand Ambara, l'un de nos principaux informateurs adultes. *Abara dagi* était du reste de très petite taille, d'aspect si chétif qu'ayant été circoncis entre nos deux missions, et de ce fait n'étant plus tenu à l'écart de la société des hommes<sup>35</sup>, il ne devait cependant point participer aux danses masquées du *dama* de 1935. Ce gnome avait pris un curieux ascendant sur les camarades de son âge : son esprit railleur, voire rosse, ses bonnes fortunes, sa voracité même, peut-être aussi l'importance de son rôle auprès de nous en avaient fait un petit chef de bande. Moi-même j'appréciais la maturité de son intelligence, l'étendue de ses connaissances, la précision de ses

moindres informations, le véritable esprit critique qu'il y apportait. De telles qualités pouvaient contraster chez lui avec une peur enfantine, avec une croyance vraiment primitive en tout ce que sa religion recéléait d'effrayant : la tête basse, roulant les yeux, absolument terrorisé, il avait une façon comique – sans doute avais-je tort de la considérer comme telle – de me confier des mystères aussi noirs que sa personne. En 1935, Abara m'accompagna lors de presque toutes mes tournées dans les villages voisins ; je lui dus d'avoir été mis en garde contre diverses réticences de gens que j'interrogeais. Enfin, parfois, je l'employais comme interprète auprès de mon principal informateur Antandu avec qui je ne m'entretenais qu'au moyen d'un vocabulaire restreint de mots dogon et de mots français. Antandu me servait moins d'informateur que de professeur de rythmes et notre conversation pouvait se limiter à des noms de batteries de tambours ou de danses ; cependant j'eus recours à la patience du petit Abara pour arracher de l'esprit toujours vagabond d'Antandu quelques informations plus substantielles, notamment sur les rapports entre rythmes tambourinés, danses et masques.

Au nom d'Abara il me faut joindre ceux de plusieurs garçons de son âge : en 1931, Amadina (du village d'Ogol-du-Haut, quartier de Pamyō), Treko (originaire de la région de Madugu, dans la plaine à l'est de la falaise) ; en 1935, Kene (du village d'Ogol-du-Bas, quartier de Doziu), Gadyolu (du village d'Ogol-du-Haut, quartier de Pamyō), Danna (de la région d'Ireli, au bas de la falaise) et quelques autres encore. Tous se plièrent à mes méthodes d'enquête avec une parfaite docilité ; leur gentillesse, leur bavardage d'oiseaux, toute une atmosphère de confidences, de taquineries et aussi de menus marchandages fit d'un travail qui eût été fastidieux un jeu relatif.

À mon informateur Antandu je suis redevable du principal de mes connaissances, de mon initiation aux rythmes dogon. Antandu compte parmi les personnages les plus pittoresques qui aient fréquenté notre campement de Sanga. D'un âge indéfinissable (sans doute en 1935 approchait-il de la cinquantaine), il était le troisième fils (d'où son nom, Antandu, soit le troisième) de Sonuno, du village d'Ogol-du-Bas, quartier de Tabda. Lors de notre seconde mission, Sonuno avait été élevé à la fonction de Hogon, c'est-à-dire qu'il était devenu le plus haut dignitaire de la région de Sanga, à la fois chef et grand prêtre<sup>36</sup>. D'être fils du Hogon avait revêtu Antandu d'une importance énigmatique ; du moins y trouvait-il assez souvent prétexte pour abandonner notre travail et porter à de vagues dignitaires des environs quelques messages – sans doute d'une absolue vacuité. Antandu se disait tailleur de son métier ; les amis auxquels il avait rendu service en cousant quelques bandes d'étoffe lui en faisaient aussi la réputation ; peut-être le devint-il plus effectivement du jour où je lui fis cadeau d'une paire de ciseaux<sup>37</sup>. En réalité, j'ai toujours soupçonné que sa principale occupation tenait en d'interminables comméragés (dont nous n'étions pas les seuls à faire les frais), aussi bien qu'en des récits emphatiques de sa gloire passée. Antandu avait eu – disait-on – jusqu'à quatre épouses à la fois, cas vraiment exceptionnel chez les Dogons<sup>38</sup>. Ce qu'il y a de certain c'est qu'il avait gardé d'une aventure malheureuse de fâcheux souvenirs : que la moindre humidité vînt détendre l'impitoyable

sécheresse d'un climat presque saharien, la peau de ses jambes se couvrait de plaies purulentes. Dans une autre société noire, Antandu eût été griot ; on l'eût vu un luth en mains, chanter les louanges d'hôtes de passage ; mais sa paresse, ou sa légèreté d'esprit, l'eût empêché de prétendre aux fonctions autrement sérieuses de magicien. Avec ses boucles d'oreille, son long collier ou ses bracelets, avec ses allures un peu équivoques de vieille coquette (parfois je n'aurais pas juré qu'il ne se fardât point), Antandu jouait admirablement un personnage d'ancienne vedette. Bien que ses infirmités l'empêchassent de porter le masque, il joignait aux qualités d'un parfait musicien celles d'un danseur non moins authentique. Ainsi que le dit un proverbe marocain, « le danseur était mort, mais il n'oubliait pas comment on remue les épaules »<sup>39</sup>. Antandu, frappant de ses deux baguettes les lèvres de son tambour-de-bois, mimait encore des bras, des épaules et de la tête les danses dont il m'apprenait les rythmes. Aucune notation, aucun enregistrement n'auraient pu reproduire cet assemblage de danse assise et de musique doctoralement tambourinée, pas plus que certaines nuances surprenantes dans la pose même des baguettes sur telle ou telle partie du tambour-de-bois. Isolant des bouts de phrase qu'il transférait à une extrémité de l'instrument – pourtant égal en toutes ses parties – et qu'il martelait différemment du reste, Antandu localisait en quelque sorte dans l'espace ce qui n'appartient qu'à la durée. Ainsi le battement du rythme s'étendait-il parfois d'un bout à l'autre du tambour, soit que les temps successifs le repoussassent de droite à gauche, soit qu'à certaines portions de l'espace correspondissent des registres particuliers, ici de force et de dureté, là de douceur ou d'indolence. Chez un homme ignorant tout de l'écriture musicale, cette capacité de figurer le rythme – même ôtée la danse – à travers l'espace, d'en décomposer les parties et, encore une fois, de les *localiser*, m'a donné à réfléchir ; pas plus l'habitude d'un mode déterminé de représentation graphique que l'usage d'instruments où les différences entre les sons apparaissent liées à des divisions dans l'étendue (clavier, trous de flûte) ne doivent donc être tenus pour seuls responsables de notre propension à spatialiser la musique. En tout cas, visible autant qu'audible, un *phrasé* m'apparaissait, tel que je n'en ai retrouvé auprès d'aucun autre tambourinaire dogon. Détail curieux : jamais, lors d'une sortie de masques, je n'aperçus [...]

*[manque ici la page 28 du manuscrit original]*

[...] un raffinement particulier de jeu. Sauf Akundio, fils du sorcier Andye et qui excellait en tout ce qu'il faisait (maçonnerie, chasse, danse, musique), sauf peut-être le bon toutou Apama, personne à ma connaissance ne ralliait à ce degré l'approbation de l'auditoire : il me suffisait, en cours de travail, d'observer auprès de ma case, parmi le cercle de visiteurs souvent importuns, les hochements de tête, la face hilare, les trémoussements de chacun. C'est du reste à la réputation qu'Antandu avait acquise dans son village que je dus de l'avoir comme professeur.

Peu de jours après ma première arrivée à Sanga, nous inaugurons, Antandu et moi, la série de ces tête-à-tête bruyants qui allaient devenir à peu près légendaires dans le petit monde clos où nous vivions. D'abord des deux côtés d'une table, Antandu frappant impitoyablement le bord de celle-ci, moi notant ; mais bientôt, vue la rudesse de la percussion et les rapides dégâts qu'elle causait successivement à toutes les tables de la mission, Antandu dut se contenter d'une caisse quelconque, puis finalement se servit d'un gros tambour-de-bois appartenant à son père. Je notais, observant le jeu de chacune des baguettes, mettant pour ainsi dire en partition le rythme composé de la main droite et de la main gauche, et marquant les rares fois où une main en venait à se substituer à l'autre : toutes choses que ne révèle point l'enregistrement phonographique, ni même l'enregistrement sonore combiné avec la prise de vues cinématographiques ; toutes indications précieuses puisqu'elles font saisir de plus près le mécanisme même de l'exécution, la distribution corporelle du schème musical. J'opérai également avec deux tambourinaires, chacun frappant un tambour à membranes, afin de me rendre compte – tâche assez difficile – comment le rythme pouvait se répartir sur plusieurs instruments à la fois. Je procédai par ailleurs à des enregistrements phonographiques sur cylindres : la première année, recueillant des batteries sur deux tambours à membranes<sup>40</sup> ; la seconde année, ces mêmes rythmes sur un seul tambour-de-bois. Estimant que je devais pousser plus loin l'épreuve et de simple observateur devenir expérimentateur, j'appris moi-même à frapper les diverses batteries, sous l'œil peu indulgent d'Antandu. Était-ce feinte ou non – je ne l'ai jamais su –, la moindre faute de détail suffisait pour que le maître ne reconnût absolument pas le rythme que j'essayais de reproduire ; j'en étais réduit à dire le nom de la batterie ; alors, tel un chauffeur londonien qui, après un moment de surdité malveillante, reconnaît un nom de rue et en redresse la prononciation, fût-elle si peu défectueuse, Antandu, plus doctoral que jamais, me battait un rythme à peine différent du mien : cet « à peine » était-il précisément l'essentiel ; le rythme se tenait-il d'une seule pièce au point que le moindre décalage en faussât l'ensemble ; ou, plus simplement, Antandu s'amusait-il à mes dépens... ? Cette expérience personnelle permit de me familiariser avec chacun des détails rythmiques, de me pénétrer de sa stricte durée, d'en saisir la place logique dans le cours des batteries, de recomposer les moindres phrasés qu'Antandu introduisait dans une percussion généralement sèche. J'appris à *voir* les rythmes tels que sans doute lui-même les voyait ; je les épousai aussi intimement que maints passages de musique ancienne ou moderne. À force de sympathie cette musique de batterie pure ne m'apparaissait pas plus nègre, pas moins naturelle à ma pensée que d'autres ; j'avais acquis toute liberté pour en composer de nouvelles formules du même style.

Cet appétit de détails concrets, de technique vécue, qui en l'espace de quelques mois m'avait fait passer, sans le sentiment d'aucune rupture, de l'étude d'un Stravinsky<sup>41</sup> à celle de courtes devises tambourinées par des <primitifs>, ne trouva guère d'aliment auprès du principal informateur de la mission, Ambibe Babadye, avec qui j'eus de rares occasions de travailler<sup>42</sup>. Lui aussi avait la renommée

d'un danseur naguère remarquable<sup>43</sup> ; l'étendue de ses connaissances en la matière demeurerait fort grande, bien qu'il apparût parfois en contradiction avec de plus jeunes informateurs. Mais, outre qu'Antandu avait su se plier à une méthode de travail exigeant d'innombrables répétitions qui avaient lassé de moins patients que lui – un Akundio par exemple –, son jeu si sûr, si incisif, comparable en tous points à celui d'un professionnel de nos orchestres, me déroutait moins que la façon allusive, négligente, dont le vieil Ambibe tapotait des rythmes sur le coin de la table. Au contraire d'Antandu, il lui manquait la rigueur du détail, le bon vouloir aussi de me le faire saisir. Il vivait dans un rêve peuplé de musique, qui me déconcertait absolument, alors qu'avec Antandu je retombais dans les limites d'un formulaire, d'un nombre fini de motifs distincts. Plus simple d'esprit qu'Ambibe, n'ayant jamais quitté la région de Sanga, ne possédant pas d'autre expérience que celle de la moyenne des gens qui l'entourait, Antandu ne voyait pas au-delà du monde dogon ni de l'état présent de celui-ci. Sa connaissance du passé était à peu près nulle. En matière de musique ou de danse son enseignement tout pratique portait uniquement sur ce qui était alors d'usage dans la seule région de Sanga, et que je pouvais donc contrôler de près dans un rituel encore vivant. Très pointilleux à cet égard, il défendait le strict conformisme de son savoir : « Même chose ! », disait-il catégoriquement. Jamais je ne pus l'amener à esquisser des rythmes disparus qu'il avait pourtant entendus dans son enfance ; était <alors> aboli de sa mémoire tout ce qu'il ne pouvait pas d'un jeu tranchant battre sur son tambour. Antandu n'avait rien d'un rhapsode ; on ne l'eût pas vu raccorder un motif à un autre, ni seulement préluder d'une manière quelconque ; il n'eût même point battu un coup de baguette de plus que ceux requis par les rythmes traditionnels : moins encore qu'un interprète il restait, au sens étroit du terme, un officiant, un servant. Et si j'ai dit précédemment qu'en une autre société africaine il eût fait volontiers figure de griot, je songeais uniquement à certains traits superficiels : ton avantageux, propension au parasitisme, qu'il avait de commun avec la personne du griot ; pour le métier même de celui-ci, il ne possédait aucune aptitude. Je n'en assurerais pas autant d'Ambibe, en qui d'ailleurs se devinait un personnage autrement complexe. Rarement on l'eût surpris en conversation avec d'autres Dogons, et, cependant, au cours de quelques sorties de masques, il paraissait jouer un rôle singulier, en marge ou à l'intérieur de la société des hommes. Enfants et jeunes gens le désignaient sous le terme péjoratif de « cordonnier » : en réalité il n'avait jamais été que tisserand et, un moment de sa vie, colporteur-cordonnier, simple colporteur, griot, dont, sous des appellations assez voisines, à peu près interchangeables, les Soudanais désignent des individus plus ou moins castés, plus ou moins étrangers, plus ou moins nomades : en tant que joueurs (et propriétaires) d'instruments de musique, ces irréguliers s'opposent à l'ensemble des autres musiciens qui, collectivement, anonymement, assurent le service des divers cultes. Purs professionnels ne vivant que de leur talent, virtuoses doublés d'acrobates, véritables « jongleurs » au sens du Moyen Âge, ils sont – dans une relative mesure – des improvisateurs et peuvent passer pour inspirés ; bref une tout autre classe de musiciens que celle à laquelle

appartenait Antandu. De tous les gens que nous fréquentions à Sanga, seul Ambibe avait pu approcher d'assez près cette sorte de musiciens parias ou affranchis qui manque complètement chez les Dogons – quoiqu'ils l'aient peut-être connue autrefois, témoin l'usage chez eux d'un instrument comme le tambour d'aisselle qui, avec le luth, reste assez généralement en Afrique occidentale l'attribut du griot. Dans une société aujourd'hui réfractaire à toute forme individuelle de musique (sauf chez les jeunes gens) s'ébauchait entre Ambibe et Antandu une opposition, faite de dédain réciproque, et qui en d'autres sociétés où la musique n'a pas de destination rituelle, eût répondu à une séparation absolue entre deux types de comportements musicaux. Il me suffisait de rapporter à Antandu la moindre information recueillie auprès d'Ambibe pour déchaîner chez le premier un rire méprisant. Ce trait ajouté à d'autres me faisait flairer sous la rivalité entre deux hommes, entre deux générations, une antithèse de tempéraments, – qui transparaisait moins dans des faits positifs que dans l'opinion que chacun pouvait avoir de l'autre. Chez les Dogons, vu la destination unique de leur musique, aucune vocation de griot n'aurait trouvé à se manifester : ou il me fallait reconnaître en Ambibe un griot « refoulé », ou je devais m'expliquer l'hostilité d'Antandu et de bien d'autres par une forte méfiance à l'égard de tout ce qui les dépassait – simplement parce qu'entaché d'archaïsme – et pouvait, à ce titre, leur paraître relever d'un certain « griotisme ». Dans ce savoir suspect d'Ambibe sans doute aurais-je été tenté de cueillir quelques vestiges de rythmes anciens ; mais les batteries qu'il frappait d'un doigt las étaient si imprécises, si entremêlées que je renonçai. Je me bornai avec lui à des informations toutes théoriques : nomenclature de danses ou de batteries en langue secrète, etc.

## Au pays des pierres

Il reste à préciser le cadre humain, le cadre social à l'intérieur duquel se firent ces observations et expériences de musicologie. J'avais été amené là en octobre 1931, ne sachant rien des Dogons – sauf que, trois mois auparavant, à l'Exposition coloniale de Vincennes il m'avait été donné de voir évoluer quelques-uns de leurs danseurs masqués, engagés spécialement par l'administration du cercle de Bandiagara : ces malheureux, dépaysés et grelottants, n'avaient pour les accompagner qu'un type de tambours jumelés qui n'était pas le leur. Cependant m'avait frappé le geste étonnamment animal d'un masque surmonté d'une étrange croix de Lorraine qui brusquement s'inclinait et du sommet de celle-ci venait racler le sol, tel un cervidé avec ses bois<sup>44</sup>. Ces pauvres Dogons rentrèrent dans leur pays après que nous l'eûmes quitté, en novembre 1931.

À mon arrivée en octobre, mes camarades de mission démêlaient, très excités, l'écheveau d'un véritable roman policier : tantôt ils allaient de découverte en découverte, tantôt ils butaient contre des informations lacunaires ou même impudemment mensongères<sup>45</sup>. Mais ce que l'on prétendait avoir dérobé à la vue, plus loin se découvrait au gré d'une promenade, d'une visite indiscreète dans un sanctuaire ou dans une caverne de masques, au hasard d'une cachette aussitôt aperçue

aussitôt fouillée, et les interrogations recommençaient... Un sol où l'on ne fait guère de pas sans rencontrer d'objet sacré, de lieu taboué, de dépôt d'instruments culturels, de signes peints, de gens qui semblent avoir été postés là pour vous surveiller, de guides visiblement soucieux que vous déguerpissiez au plus vite, un tel pays se défend mal. Me reposant de mon enquête musicale, je me mêlais un peu à cette chasse, notais l'emplacement de peintures rupestres, vidais des ossuaires, ramassais quelques masques égarés, participais à des expéditions nocturnes. Je regardais autant que j'écoutais, moins sensible d'abord à des traits individuels qu'à l'impression globale de tous ces êtres occupés à des travaux et à des rites de la pré-histoire, monde attardé, comme oublié parmi un décor chaotique qui n'offrait pour moi rien d'africain, mais sans cesse éveillait des souvenirs familiers de la *Tétralogie* ou du *Sacre du Printemps*<sup>46</sup>. Ce qui n'avait été pour moi, jusqu'à mon premier voyage en Afrique, que scène et action de théâtre, reconstitution hasardeuse d'archéologue, était ici du domaine de la vie : privilège accordé à l'ethnographe et au musicien que de pouvoir apprécier en quelle mesure plusieurs de nos créateurs ont pressenti par une géniale intuition un certain ordre de réalités.

Je suivais les enquêtes de mes compagnons et voyais tour à tour se dessiner, se brouiller, ou tout au moins se compliquer le plan de la société, avec ses personnages ou ses organismes antithétiques, ses cultes différents, le chevauchement de ses modes de divisions. La connaissance que je prenais de l'organisation de cette société étayait mes recherches dans le domaine musical ; bien des faits – usage des différents types d'instruments, attribution des batteries de tambours, choix des formes chorégraphiques – m'apparaissaient commandés par des raisons autres qu'esthétiques. La musicologie devait presque constamment céder le pas à la sociologie. Si mornes que fussent parfois mes informations musicologiques, si rase qu'eût dû sembler à de plus délicats cette musique elle-même, au moins je saisisais sur le vif un jeu de relations ou d'oppositions comme je n'en avais point vu auparavant entre une société complexe telle la nôtre et un art aussi spécialisé, aussi tranché qu'est apparemment notre musique de concert ou d'opéra. Je comparais ce qui était peut-être incomparable ; cette nouvelle expérience jointe à la connaissance que j'avais déjà de la musique moderne me mettait à même de réfuter une théorie comme celle du « milieu » (H. Taine) ; je discernais de fausses connexions là où cette théorie, par une erreur à la fois sociologique et esthétique, avait cru apercevoir des relations certaines<sup>47</sup>.

Au cours de nos enquêtes, nous nous employions à fixer et la durée et la période des différents rituels, certains en effet se reproduisant chaque année (fête des semailles), ou tous les deux, trois ou quatre ans (circoncision, secondes obsèques), ou même après un cycle d'environ soixante ans au cours duquel le rituel (*sigi*) se déplaçait sur le sol, se transmettait de région en région selon un itinéraire invariable. À l'intérieur de chacun de ces rituels, nous précisions l'ordre dans lequel se déroulent les diverses cérémonies, le rôle joué et jusqu'à la place occupée par chaque personnage, par chaque groupe de la société, – compte tenu de dérogations possibles à des règles qui nous étaient données théoriquement mais dont, dans la pratique, nous constatons maints assouplissements.

J'observais, soucieux autant du *comment* que du *pourquoi* des choses. Que la musique, que le spectacle auquel elle était liée eussent une fin en dehors d'eux ; qu'ils fussent exécutés dans des conditions toutes différentes de celles auxquelles nous sommes habitués ; bref si presque rien en ce tout hétérogène n'était à l'exacte mesure de notre art, je n'en essayais pas moins d'y faire la part du délibéré et du fortuit. Quoique ce type de spectacle fût encombré d'éléments anesthésiques et se séparât mal d'une espèce de gangue – il n'en pouvait être autrement d'une action collective, réglée par la tradition, mais tout de même chaque fois « improvisée », *sans répétition préalable* – je percevais, selon les moments, selon les protagonistes, des différences de qualités à peu près comme mes voisins devaient les sentir. Sans doute ces derniers se montraient-ils attentifs à quelques traits que j'appréciais mal : cependant la valeur qu'ils leur attribuaient, la perfection qu'ils y voyaient atteinte, témoignaient, indépendamment de la matière plus ou moins discutabile qui en était l'objet, d'une aspiration spécifique. Mon impression avait beau être parfois confuse, mélangée à des sentiments violents que je reconnaissais n'être pas d'ordre esthétique – sentiments proprement paniques – toujours je reprenais pied sur des éléments d'œuvre d'art. Pour ceux-ci, je ne manquais pas de moyens permettant de les analyser avec une précision suffisante ; quant au reste, je demeurais sans espoir de jamais le traduire. Je le subissais et ne gardais que le souvenir incommunicable, bouleversant, d'un orage déchaîné par l'action des hommes, qui pouvait échapper à leur contrôle, puis retombait dans une uniformité martelante, envoûtante pour se briser net, comme à bout de forces.

Qu'étaient donc ces Dogons chez qui, le surlendemain de mon arrivée à Sanga, j'allais assister à une cérémonie extraordinaire ? On les disait, ils se disaient eux-mêmes venus d'autres régions. Soit de l'ouest, du pays mandingue ou Mandé, entre la rive gauche du Niger (en amont de Bamako) et la frontière actuelle du Mali et de la Guinée française<sup>48</sup>. Soit du sud, d'un pays arrosé par le cours supérieur de la Volta Blanche et habité aujourd'hui par les Mossi<sup>49</sup>. Soit, assez vraisemblablement, de ces deux régions à la fois, le plateau de Bandiagara et les monts Hombori ayant constitué de tout temps dans la boucle du Niger des refuges naturels pour des populations qui se repliaient sous les vagues d'immigration déferlant de l'ouest à l'est, du sud au nord et également du nord au sud. À quelles époques ces migrations se produisirent-elles, il est difficile de s'en faire une idée. Là où un auteur arabe, où une tradition mossi permet de fixer un lieu ou une date quelconque, soit les Dogons, soit plutôt leurs frères de race les Tombo, se trouvent déjà installés dans la boucle du Niger, dans les endroits mêmes où nous les rencontrons aujourd'hui. Sans doute est-ce la raison qui porte Maurice Delafosse à les considérer comme autochtones, contredisant ainsi diverses traditions dogon qui ont cours principalement dans la région de Sanga<sup>50</sup>.

Le chroniqueur arabe Abderrahman-ben-Abdallah-ben-'Imrân-ben-'Amir-Es-Sâdi (1596-165 ?), dans son histoire du Soudan, *Tarikh Es-Soudan*<sup>51</sup>, mentionne déjà sous plusieurs noms le pays montagneux situé dans la boucle du Niger et les

gens qui l'habitent. Décrivant le territoire de Djenné, il dit que ce dernier, au moins à l'époque où il rédige son ouvrage, c'est-à-dire dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, s'étend « jusqu'en arrière des montagnes des Tonbolâ, nom d'une très nombreuse tribu professant le culte des mages [autrement dit, des païens] »<sup>52</sup>. Tonbola est évidemment le pays des Tombo, dont à plusieurs reprises la ville principale est nommée Hombori<sup>53</sup>, mot peul qui signifie précisément « pays de Tombo »<sup>54</sup>. Vers la fin de sa vie, Es-Sa'di va lui-même à Hombori lors d'une expédition guerrière que dirige le pacha Hamid-ben-Abderrahmân : parti de Tombouctou le 7 juin 1647, il traverse la région des falaises entre Douentza et Hombori et, après maints détours, se trouve le 27 du même mois au pied « de la montagne de Da'anka » – vraisemblablement le mont Bamba, au nord-est de Yougo puisque Maurice Delafosse suggère d'identifier Da'anka avec Diankabo ; se dirigeant de nouveau vers l'est, il campe du 6 au 18 juillet à Hombori<sup>55</sup>. Autant que nous puissions relever quelques lieux sur la carte, l'itinéraire suivi paraît singulièrement capricieux ; Es-Sa'di, rédigeant pour le compte de son maître une relation de cette campagne, écrit :

« Nous traversâmes collines et plaines, pleins d'ardeur et d'énergie, passant de pays en pays, allant des hauteurs dans les bas-fonds [...] Alors nous suivîmes des routes que personne avant nous n'avaient suivies, pas plus parmi nos ancêtres, que parmi ceux qui leur ont succédé. »<sup>56</sup>

Le pays parcouru ainsi en tous sens est désigné sous le terme arabe *El-Hadjjar*, « le pays des pierres »<sup>57</sup>. Du peu qu'il en est dit se dégage une impression accablante, – surtout si le lecteur songe que le narrateur est cependant un Saharien.

« Nous n'avions pas emporté d'eau avec nous. Or il se trouva que le point d'eau qui nous avait été indiqué était complètement à sec et qu'il ne se trouvait pas d'eau ailleurs dans ces parages. Nous continuâmes ainsi, craignant de mourir de soif [...] Enfin, après avoir marché à la grâce de Dieu, nous aperçûmes vers dix heures un troupeau de moutons. Les gens qui les conduisaient prirent la fuite et se réfugièrent dans la forêt [sans doute l'auteur veut-il dire : la brousse] ; mais aucun de nous ne put pénétrer dans la forêt pour aller à la découverte tant la chaleur du soleil était violente à ce moment. »<sup>58</sup>

Qui de nous, au cours de pérégrinations sur le bord de la falaise de Bandiagara, n'a vécu ces heures embrasées où, ayant épuisé notre provision d'eau, nous cheminions interminablement sur des dalles de pierres nues, brûlantes, parfois même glissantes de chaleur ? Le moindre pan de roche que nous longions, le sable que nous foulions réfléchissait un soleil meurtrier sur nos visages que le casque abritait illusoirement. De temps à autre, contraste surprenant, des cassures de terrain découvraient de minuscules vallées, avec leurs jardinets infiniment serrés dont le régulier quadrillage ne laissait pas que d'évoquer un ouvrage patient de Japonais ; à peu de distance, des jeux de cubes et de toitures coniques, villages liliputiens accrochés au hasard sur des roches en équilibre. Laconiquement Es-Sa'di nous dit avoir ainsi campé un jour « en face d'un des villages des fétichistes habitants de la montagne et au milieu de leurs champs de culture. »<sup>59</sup>

Le même pays des pierres, *Hajri*, est signalé par un second texte arabe qu'un explorateur anglais, le capitaine Clapperton, recueille en 1827 à Sokoto<sup>60</sup>. Probablement moins ancien que le *Tarikh Es-Soudan*, ce texte place le pays des pierres à un jour de route d'une autre région montagneuse, le *Jelghooji* (l'actuel Djilgodi), qui renferme – nous dit-il – un lac renommé, le lac de Jeboo – sans aucun doute Djibo, au cœur du Djilgodi, à 130 km au sud de Hombori<sup>61</sup>. Cette dernière ville, dénommée Oonbori, est décrite comme étant située au sommet d'un mont<sup>62</sup>. Quant aux habitants l'auteur anonyme les divise en montagnards, les *Beni-Ham*, de vrais Noirs et en gens des plaines, les *Felan*, c'est-à-dire des Kamites, les Peuls, en effet surnommés *Fullania* par les Maures, *Ifulan* par les Touaregs, *Fula* par les Mandé. La même division est observée par Es-Sa'di qui parle tantôt de « Foulanes » tantôt de « fétichistes habitants de la montagne »<sup>63</sup> : or maintenant encore les Dogons tiennent le plateau et le bord de la falaise tandis que les tribus peules se trouvent dispersées dans les plaines avoisinantes. Du texte arabe recueilli par Clapperton se détache une courte observation touchant l'extrême sécheresse du pays durant la plus grande partie de l'année : « Il n'y a que peu de puits, et cela est au point que dans la saison des pluies, les habitants sont obligés de remplir des troncs d'arbre d'eau pour la conserver »<sup>64</sup>. Ce sont ces sortes d'auges auxquelles un instrument de musique, le tambour-de-bois, autant par sa forme que par son nom dogon (*korro*), a quelque chance de s'apparenter.

Des deux textes arabes, celui d'Es-Sa'di, s'il présente moins de précisions topographiques, est le seul qui fournisse quelques données chronologiques et permette de remonter dans l'histoire des Dogons plus haut même que le XVII<sup>e</sup> siècle. Es-Sa'di nous apprend que l'empereur de Gao, Sonni-Ali, qui régna de 1464 environ à 1492, « s'empara de Tombouctou et de toutes les montagnes, sauf Dom qui lui résista »<sup>65</sup>. Dom ne peut être que les habitants du « pays des pierres », les Dogons, comme le prouvent des mentions ultérieures plus explicites. Un siècle plus tard, sous le règne d'Askia-Daoud (1549-1582), un fils de ce dernier, Mohammed-Ben-Kan, sultan de Kormina (*Kormina-Fari*), c'est-à-dire gouverneur du Gourma, « avait demandé à son père l'autorisation d'entreprendre une expédition pour aller combattre les populations du mont Domma qui avaient résisté au Sonni-'Ali et à Askia-El-Hadj-Mohammed bien que ni l'un ni l'autre n'avaient rien pu contre eux »<sup>66</sup>. Cette nouvelle expédition échoua comme précédemment ; quoique « les gens de Domma » éprouvassent « une crainte de plus en plus vive de la cavalerie du Songhai », Mohammed-Ben-Kan « s'en retourna ensuite sans avoir livré aucun combat »<sup>67</sup>. Les deux expéditions mentionnées par Es-Sa'di et que Maurice Delafosse place approximativement en 1485 et en 1573<sup>68</sup>, peuvent n'avoir pas été les seules ; au XVI<sup>e</sup> siècle une réputation d'invincibilité semble décidément acquise aux gens du Hadjar. Es-Sa'di rapporte à ce sujet un mot du père d'Askia-Daoud, l'empereur Askia Mohammed I, qui régna de 1493 à 1528 (c'est-à-dire après la première campagne malheureuse contre les Dogons) : « Celui-là qui ne s'abstiendra pas de faire des expéditions dans le Hadjar et dans la forêt de Koubo, c'est qu'il n'a d'autre dessein que de décimer ses troupes ou de les anéantir. »<sup>69</sup> Ce n'est qu'à

l'époque d'Es-Sa'di, et particulièrement lors de l'expédition de 1647, que les Dogons ou Tombo subissent quelques échecs : Hombori et Daanka (selon Delafosse, Diankabo dans la plaine, à l'est de Yougo) doivent avoir été occupés à plusieurs reprises<sup>70</sup>. Quoi qu'il en soit, le pays même des Dogons, au moins dans ses limites actuelles, semble n'avoir pas été entamé de longtemps. Maints fugitifs au cours des guerres qui sévissent jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, y trouvent un abri<sup>71</sup>. L'explorateur allemand Heinrich Barth, qui passe par Hombori au début d'août 1853, estime que moins d'un siècle auparavant, il existait encore dans toute cette région « ein wichtige Macht »<sup>72</sup>. Parmi les agglomérations que Barth énumère, on relève les noms de « Tiyaugo » (Tiogu) et d'« Arre » qui, vu l'importance qu'il lui attribue, pourrait bien être Arou, dont les habitants seront encore très redoutés des gens de Sanga lors de nos missions<sup>73</sup>.

Si des chroniques on passe aux traditions orales des Mossi, celles-ci s'accordent à attester l'existence des Tombo et des Dogons bien antérieurement, au début du XI<sup>e</sup> siècle : les Tombo étant déjà dans leurs montagnes ; les Dogons, ou une partie d'entre eux, dans la plaine qui s'étend au sud-est des falaises, exactement dans le pays Yatenga, entre Ouahigouya et Fada-n-Gourma. À cette époque un chef mossi, du nom de Raona, se serait taillé un royaume dans le Yatenga « aux dépens des Nioniossé et des Dogons », qui auraient cherché refuge « les uns du côté de Bandiagara, les autres du côté de Djilgoo sous la protection de leurs cousins, les Tombo des montagnes »<sup>74</sup>. Poursuivis au pied même des falaises par un arrière-petit-neveu de Raona, Ouamtanango, les Dogons auraient tué ce dernier à Bankasso, dans la plaine immédiatement au sud de Bandiagara. C'est de cette région, dans les parages de Kani-Kombole, que la légende dogon fait elle-même partir la dernière migration qui aurait peuplé la falaise, depuis le bas de celle-ci jusqu'à Sanga<sup>75</sup>.

En sorte que d'après les chroniques arabes et les traditions mossi nous sommes assurés qu'entre le XI<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles les Dogons occupent déjà les lieux où ils sont actuellement. En partant d'une trouvaille ethnographique due aux missions Griaule, un autre ordre de déductions permettrait également de faire remonter au moins au début du XV<sup>e</sup> siècle la présence des Dogons au pied de la falaise de Bandiagara, ainsi que l'accomplissement de rites à peu près conformes à ceux que l'on y observe aujourd'hui. Dans la mesure où les cérémonies du *sigi* se seraient reproduites régulièrement tous les soixante ans – ainsi que l'affirment nos informateurs dans la mesure où chacune aurait coïncidé avec la taille d'un grand bois rituel en forme de serpent (« mère des masques ») et où aucun objet de cette espèce n'aurait été transféré d'un lieu à un autre – la présence, dans la caverne des masques du village d'Ibi (au nord de Sanga), de neuf mâts, chacun d'âge apparemment différent, prouverait qu'au bas de la falaise les Dogons célébrèrent un *sigi* dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle<sup>76</sup>.

Quant aux traditions mêmes des Dogons, elles répètent ce que disent – véritable motif folklorique – la plupart des légendes de l'Afrique noire : des gens de haute taille seraient venus s'installer dans un pays qu'occupaient déjà des petits

hommes à grosse tête et à teint plus clair, bref des Négrilles<sup>77</sup>. Peu importe si cette légende recouvre une demi-vérité, si de petits êtres pareils aux *Yebâ* ou *Andumbulu* du panthéon dogon et, par la suite, une population à taille normale tels les Tellem précédèrent effectivement les habitants actuels de la falaise ou du plateau, si les petites constructions en maçonnerie ou en briques crues que nous apercevons encore logées, tels des nids d'oiseaux, dans des anfractuosités inaccessibles de la montagne sont les vestiges de ces premiers occupants<sup>78</sup>. Les Dogons se considèrent comme les derniers héritiers ou, plus exactement, comme les « usufruitiers » d'un monde qui paraît cependant taillé à leur seule mesure, tant la disposition du sol, en particulier dans la région extraordinairement accidentée de la falaise, se prête à leur type d'organisation, s'accorde avec un genre de vie, avec des traits de civilisation qui nous semblent leur avoir été de tout temps essentiels. Leur unique attachement à « la très petite contrée »<sup>79</sup>, le menu morcellement de la nation en camps ou en villages rivaux, tout ce qui ferait songer à une Grèce ramenée à une échelle infiniment réduite, seules les présentes conditions topographiques paraissent y avoir pu contribuer<sup>80</sup>. Et pourtant les Dogons sont venus d'ailleurs, l'horizon de chacun ne fut pas toujours borné par une simple cassure de roche, par un monticule, par une brousse dérisoire ; moins farouches, ils avaient frayé avec d'autres populations. Encore maintenant la variété de leurs types physiques<sup>81</sup>, la bigarrure de leur vocabulaire<sup>82</sup>, les nombreuses mentions de leurs alliances témoignent de contacts et de fusions avec divers peuples dont certains purent émigrer côte à côte avec eux et d'autres subirent le sort ordinaire, mais à retours imprévisibles, de tous les vassaux ou conquis<sup>83</sup>. Aujourd'hui gens de montagne, pratiquement isolés du reste du Soudan, enclins même à se suspecter entre eux et à s'imputer respectivement tel ou tel acte de sauvagerie, volontiers fratricides, les Dogons ont tous afflué de la plaine où, quoique mêlés à quantité d'autres peuples, ils avaient sans doute conservé une notion singulièrement vivace de leur unité puisque, poussés par un danger plus pressant, ils gravirent seuls la falaise de Bandiagara et s'y enfermèrent comme dans une espèce de retranchement. Mais, là encore, la falaise a eu beau marquer une frontière infranchissable, il s'en faut que l'islamisme ne se soit pas infiltré parmi leurs institutions ou leurs croyances : cette étude montrera combien les Habés, ces « païens » s'assimilèrent étonnamment divers traits d'une religion, d'une civilisation contre laquelle théoriquement, politiquement, ils s'insurgeaient en bloc.

Les ancêtres dogons des habitants de Sanga seraient donc venus directement du pied de la falaise, soit à peu près d'est en ouest<sup>84</sup>. Escaladant les éboulis, ils auraient occupé la bordure relativement moins élevée du plateau – aujourd'hui Sanga-du-Bas (*Sana du*) avec ses principaux villages de Gogoli, de Bongo et de Dyami, puis de l'espèce de corniche auraient peu à peu accédé au toit même de ce monde insolite – Sanga-du-Haut (*Sana da* ou *Sagaa*), les villages des Ogol, auprès desquels nous campions, les villages des Engel et ceux des Sagi, à l'extrême ouest, se dressent comme les derniers bastions en regard d'une sorte de maquis

qui ne semble pas avoir été habité sur une profondeur de 10 km. La position serrée des villages le long de la falaise et sur la bordure du plateau constitue encore une preuve que les Dogons, au moins en cette partie du pays, vinrent directement de la plaine. Sensibles à l'étrange beauté ou à la particulière fertilité de la région, les Dogons la dénommèrent Sanga, du mot *sana*, « la parure »<sup>85</sup>.

Quand on va – comme nous le fîmes – de Bandiagara à Sanga, en sens inverse de l'immigration dogon, et qu'on accède sur le haut du plateau par l'unique route aux lacets capricieux, aux plongeurs périlleux, rien ne laisse soupçonner qu'au bout d'un morne fouillis de roches et de maigre brousse on découvrira un foisonnement de villages le long d'une étroite bande de terrain, puis, à la lisière de celle-ci, une grande plaine de sable sur laquelle la falaise tombe à pic, laissant quelques villages au bord du vide, entraînant d'autres à sa suite. Il semble que sur divers points la civilisation dogon soit restée accrochée, après quel cataclysme, de part et d'autre de la ligne d'un gigantesque effondrement. Alors que dans la plaine comme sur le plateau les lieux habitables n'auraient pas manqué, l'espace le plus exigu, le plus incommode, les positions les plus paradoxales ont incité les Dogons à s'y fixer, spectateurs d'un monde qui s'écroule<sup>86</sup>. Que ce soit même à Sanga, considérée par les Dogons comme la « parure » de tout le plateau, les villages se pressent parmi les roches, surplombant quelques-unes, contournant d'autres, parfois confondus entièrement avec la pierre si çà et là quelques greniers coiffés de chapeaux de paille coniques ne pointaient leur bizarre note foraine. Des ruelles étroites, tortueuses, au sol constamment inégal ; des places irrégulières, en pente brusque ou qu'encombre d'explicables quartiers de roche ; des dénivellations telles qu'à l'intérieur même d'un village on peut hésiter sur la voie à suivre. Deux agglomérations se sont étalées relativement, grâce à une disposition plus favorable du terrain : villages jumeaux des Ogol, Ogol-du-Haut (*Ogolda*) et Ogol-du-Bas (*Ogoldonu*), comportant l'un et l'autre 321 et 476 habitants répartis dans 94 et 135 maisons<sup>87</sup>. L'emplacement choisi, de grandes tables rocheuses légèrement en relief, ne présente pas moins sur toute son étendue une surface bosselée ou érodée. C'est donc sur un sol inégal, accidenté que les participants aux diverses cérémonies auxquelles nous assistions gagnaient les lieux désignés et exécutaient leurs évolutions, chorégraphiques ou non. Sur la place principale (*tay*) d'Ogol-du-Bas, parmi les ruelles du village ou aux alentours de celui-ci, sous l'un des décors les plus écrasants de ce « pays des pierres » si bien dénommé par les chroniqueurs arabes, il semblait que toutes les conditions les moins favorables fussent réunies pour tourner à l'avantage de danseurs intrépides, accoutumés à dégringoler des rochers comme à grimper sur les terrasses des maisons donnant chaque fois l'impression de prendre d'assaut le village plutôt que de s'y livrer à d'inoffensifs divertissements. On eût guère trouver théâtre naturel plus singulièrement approprié aux déchaînements d'une de ces *sociétés d'hommes* dont la préhistoire et l'ethnographie ont révélé l'existence et précisé la fonction en diverses civilisations dites primitives.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : ethnomusicologie/ethnomusicology – rythme/rhythm – motif musical/musical pattern – apprentissage/learning – Afrique de l'Ouest/West Africa – Dogon.

1. C'est ainsi qu'en 1935 nous eûmes quelques difficultés à engager des domestiques parmi les Noirs de Gao ou de Mopti, tant le nom de Habés était resté synonyme d'anthropophage. Il est juste de dire que chez les Dogons le même motif de crainte grossit à mesure que l'on s'éloigne vers le nord-est de Bandiagara et se rapproche des régions de Yougo ou d'Arou. Non loin de ce dernier village, en 1935, Denise Paulme et Deborah Lifszyc furent abandonnées par leur escorte. [Cf. Denise Paulme, *Lettres de Sanga à André Schaeffner*, suivi de *Lettres de Sanga de Deborah Lifchitz & Denise Paulme à Michel Leiris*, Paris, Fourbi, 1992.]

2. Les Dogons furent « pacifiés » entre 1893 (prise de Bandiagara par le colonel Archinard) et 1910 (établissement du poste de Sanga). La conquête française mit fin aux guerres intestines ou entre voisins : la dernière expédition des Peuls de la plaine contre les Dogons remonte à 1890 et chez ceux-ci une seule révolte de quelque importance se produisit en 1920 dans la région de Douentza. Néanmoins des faits isolés n'infirmèrent pas notre opinion personnelle. Sans nous arrêter à d'invérifiables rumeurs non plus qu'à des silences inquiétants parmi la population elle-même certains cas attirèrent l'attention de l'administration coloniale. Robert Arnaud cite notamment celui d'un sacrifice humain en 1920, à Sanga, c'est-à-dire dans la région où nous vécûmes onze et quinze ans plus tard : un Noir, frère d'un garde de cercle, disparut, qui sans presque aucun doute fut « tué et mangé rituellement » (Robert Arnaud, « Notes sur les montagnards Habés des cercles de Bandiagara et de Hombori », *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, 1921, 8 : 251, n. 1).

3. Cf. Louis Desplagnes, *Le Plateau central nigérien*, Paris, Larose, 1907.

4. [Le lieutenant Louis Desplagnes, promu capitaine à titre posthume, fut tué au tout début de la Première Guerre mondiale, à Charleroi, en août 1914.] Il était le neveu du maître Widor, que j'eus l'occasion de voir précisément à mon premier retour d'Afrique, au printemps 1932.

5. Robert Arnaud, op. cit., 1921, cf. supra note 2.

6. Cf. Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger (Soudan français)*, Paris, Larose, 1912, t. I & II.

7. « Les trépignements des danseurs, leur détente à ressort, rappelaient la chorégraphie des *Noces*. D'ailleurs, Diaghilev eût aimé la

rareté de tons de ce ballet noir, blanc cru et vieux rose. » (Paul Morand, *Paris-Tombouctou*, Paris, Flammarion, 1928 : 144). Paul Morand se réfère aux notes de Robert Arnaud sur les Habés, qu'il a sans doute consultées après en avoir rencontré l'auteur, alors administrateur de Ouagadougou. On s'étonne néanmoins qu'il qualifie les Habés ou Dogons de « population fétichiste arriérée » (p. 139).

8. Cf. William B. Seabrook, *L'Île magique*, Paris, Firmin-Didot & Cie, 1929, préface de Paul Morand, traduit de l'anglais (États-Unis) par Gabriel Des Hons. Dans *Documents (1929, 6 : 334-335)*, Michel Leiris en fera un compte rendu enthousiaste.

9. Cf. William B. Seabrook, *Secrets de la jungle*, Paris, Jacques Haumont, 1931, traduit de l'anglais (États-Unis) par Suzanne Flour, préface de Paul Morand.

10. Dans une lettre à sa femme expédiée de Sanga, Leiris s'en est pris violemment à l'ouvrage de William B. Seabrook : « C'est une pure saloperie, qui donne une idée absolument fautive de tous les endroits traversés et reflète l'esprit "esthète bohème" américain de la façon la plus ignoble. Il [Seabrook] n'a d'autre part rien vu et, à Sanga, est passé à côté de choses qui crevaient les yeux... Il n'y a rien non plus de courageux dans ce livre, qui ne dit rien contre la colonisation et se borne à faire des Nègres africains des gens aussi délicieux que les Blackbirds et les musiciens de jazz, ce qui est vraiment les rabaisser tous, tant les Africains que les Américains, car, à l'échelle de l'Afrique, le jazz est une ravissante petite polissonnerie artiste, alors que l'Afrique, à l'échelle brillante du jazz, est un amas de choses sombres, plates, parfois clinquantes mais presque toujours misérables (et c'est tout ce qui fait sa beauté) », (in Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996 : 362, n. 24). Il devait, par la suite et après la relecture de cet ouvrage, nuancer son jugement (Ibid. : 381).

11. Paradoxalement j'avais été le premier de la Mission Dakar-Djibouti à avoir vu danser des Dogons masqués. Georges Henri Rivière et moi, nous les avions découverts parmi les Noirs qu'on exhibait à l'Exposition coloniale de Vincennes en 1931. On trouvera des photographies de ceux-ci dans des périodiques illustrés de l'époque : sur l'une d'elles figurent deux porteurs d'un masque surmonté d'une croix à double branche (masque *kanaga*) qui dansent devant des personnages officiels au premier

rang desquels l'on reconnaît Paul Reynaud (cf. le numéro spécial « Exotique » de la revue *Jazz tango*, photo Keystone au bas de la page 5). [*La revue Jazz tango fut lancée en 1930 ; elle prenait la suite de La Revue du jazz créée en 1929 par le chef d'orchestre Grégor (Krikor Kelekian), et qui fut sans doute le premier périodique au monde à traiter du jazz en tant que tel.*] J'eus même à les présenter au cours d'une soirée de gala organisée par Georges Henri Rivière au pavillon de l'Afrique occidentale française le 10 juillet 1931. Les tambourinaires qui les accompagnaient n'étaient pas dogons et improvisaient des batteries sur des tambours jumelés provenant vraisemblablement de la Guinée française. Les danseurs paraissaient s'en accommoder et effectuer sans faillir leurs mouvements habituels. Ils firent l'objet d'un petit film d'« actualité », édité par la maison Paramount. [*L'exposé de présentation de Schaeffner a été publié sous le titre « La musique danse, les chanteurs dansent » dans Gradhiva, 1996, 20 : 104-107.*] Lors de ma première mission, après avoir quitté le pays dogon, je traversai la Haute-Volta, le Dahomey, la colonie du Niger, le Nigeria et séjournai assez longuement dans le nord du Cameroun. Entre mes deux missions, je poursuivis des études de musicologie comparée et continuai à réunir les matériaux qui seraient utilisés dans mon ouvrage sur les instruments de musique. [*Il s'agit de Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire des instruments de musique, Paris, Payot, 1936 ; rééd. : Paris, Éd. de l'Ehess, 1994.*]

12. Cité par René Maunier, *Introduction à la sociologie*, Paris, Alcan, 1929 : 80. [*Promu professeur à la faculté de droit de Paris, René Maunier accepta de diriger la thèse de Denise Paulme sur l'organisation sociale des Dogons qu'elle soutint le 20 mai 1940. En août 1935, à son retour de la Mission Sabara-Soudan, Denise Paulme avait épousé André Schaeffner.*]

13. Je relève dans le célèbre ouvrage de Bronislaw Malinowski, *Trois essais sur la vie sociale des primitifs* [Paris, Payot, 1933 : 151-152] : « [...] l'anthropologie doit être considérée non seulement comme une étude des coutumes et des sauvages à la lumière de notre mentalité et de notre culture, mais aussi comme une étude de notre propre mentalité à travers la lointaine perspective s'étendant à l'âge de pierre. En séjournant mentalement pendant quelque temps au milieu d'un peuple appartenant à une culture plus souple que la nôtre, nous acquérons la possibilité de nous voir nous-mêmes à distance et d'appliquer à nos propres institutions,

coutumes et croyances des critères nouveaux, différents de ceux dont nous avions l'habitude d'user. Et l'anthropologie aurait déjà le droit de prétendre au rang d'une grande science, si elle réussissait seulement à nous inculquer ces nouveaux critères, à changer notre sens des proportions, à affiner notre humour. »

14. Je citerai en première ligne le magistral ouvrage de Percival R. Kirby sur les instruments indigènes de l'Afrique du Sud (*The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Oxford, Oxford University Press, 1934). Voir aussi mon article « Musique » dans le *Dictionnaire des civilisations africaines* [Paris, Hazan, 1968 : 286-289.]

15. Michel Leiris consacra une étude à ces rhombes dans le Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro (1934, 7 : 3-10) : « Rhombes dogon et dogon pignari ». L'ensemble des numéros de ce Bulletin a été édité par mes soins (J. J.) en 1988 (Paris, Jean-Michel Place, « Les cahiers de Gradhiva ») ; l'article de Leiris se trouve aux pages 221-228 de ladite édition.

16. Cf. *Origine des instruments de musique*, op. cit., 1936 : 13-35 et 286-289.

17. Cf. *Origine des instruments de musique*, op. cit., 1936 : 310 : « Des questions encore plus physiologiques, – des tours de mains, des modes de danses, de comportements, ici, plus rythmiques et plus corporels, mais ailleurs, plus vocaux. Toutes choses qui nous séparent foncièrement et entrent selon des dosages infiniment variables dans la musique. »

18. Cf. Henri Delacroix, *Psychologie de l'art : essai sur l'activité artistique*, Paris, Alcan, 1927 : 260.

19. [*début de phrase illisible*] ... le changement pur, ne s'accomplit pas moins par une série d'actes qui sont autant de sons ou de stations. S'arrachant à la pente insensible des sons, la mélodie procède à peu près comme l'Achille que Zénon d'Elée et Bergson mettent en scène et qui, d'un pas, « enjambe la tortue » (Henri Bergson, « La perception du changement », in *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Alcan, 1924 : 182 et 186-187). La mélodie, le rythme ne sont qu'enjambements successifs – dans l'ordre de l'intonation comme de la mesure.

20. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, supplément au III<sup>e</sup> livre, chap. XXXIX (trad. Burdeau, Paris, PUF, 1942, t. III : 263). C'est moi qui souligne. Comparer avec ce qu'écrivait déjà Jean-Jacques Rousseau : « Le Rythme est une partie essentielle de la Musique et surtout de l'initiative. Sans lui

la Mélodie n'est rien, et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours » (*Dictionnaire de musique*, article *Rythme*, édition de Genève des *Œuvres*, t. X : 410). Par la suite, Vincent d'Indy écrira, dans son *Cours de composition* (Paris, Durand, 1912 : 31) que « la mélodie suppose le rythme et ne saurait exister sans lui ; il suffit en effet que deux sons, émis successivement, diffèrent par une seule de leurs qualités intrinsèques (durée, intensité, acuité) pour constituer le rythme. La mélodie, au contraire, suppose l'émission de sons successifs, différant, non plus par une seule de leurs qualités, mais par toutes les trois. »

21. L'erreur, à mon sens, de M. Urbain, dans son étude sur *La Mélodie*, est de faire dépendre le mouvement mélodique, le choix de ses intervalles comme son articulation, presque uniquement de facteurs à la fois phonétiques et harmoniques. Outre que toute mélodie n'est pas vocale et que, même vocale, elle ne choisit pas forcément ses intervalles parmi « les intervalles familiers » du langage, le cours de son arabesque ne reçoit que de loin des injonctions de l'harmonie : la liberté de ses inflexions vers le grave ou vers l'aigu, la répétition de ses incises, sinon leur commun apparentage, leur ordre de succession, rien de cela n'est du ressort de l'harmonie. Il s'agit là de propriétés figuratives soit particulières à la mélodie soit communes à la mélodie et au rythme.

22. Le *phrasé*, en introduisant un système de ponctuations dans le cours mélodique, s'exerce le plus souvent sur et par le rythme, qui acquiert de la sorte un modelé plus subtil. De ce modelé, nos procédés de notation musicale ne sauvegardent à peu près rien. C'est à l'interprète de le retrouver et de le faire ressortir.

23. Voir suggestion harmonique, dans le finale de l'*Histoire du soldat*.

24. Le cas des *Noces* de Stravinsky mériterait ici une mention spéciale : le rythme *battu* par les instruments à percussion ne s'y présente jamais à nu ; il ne se détache point des pianos et des voix qu'il peut accompagner sans répit. Mais, comme nous l'avons écrit ailleurs [cf. *André Schaeffner*, Stravinsky, Paris, Rieder, 1931 : 81], « cette batterie, si nous l'entendions seule, créerait en nous une satisfaction d'ordre mélodique, tant déjà, par sa variété de registres et par son intensité propre, elle préfigure le chant des voix. Cela tient aux timbres des instruments à percussion employés par Stravinsky, à leur variété, à leur extrême pertinence, donnant à tout ce rythme battu un caractère presque vocal ». Ce qui ne peut être le cas pour les batteries dogons,

où, comme je l'ai déjà dit, les sons restent rigoureusement neutres, de timbre unique et indifférent ; leur pouvoir mélodique provient de qualités particulières que je définirai.

25. Cf. Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, (Leipzig, Barth, 1911 : 22) : « Nach der instrumentalen Seit hatte die Ausbildung der Rhythmuskunst nur zum Trommel geführt. Aber eine noch so fein differenzierte Trommelsonate ist noch nicht Musik, wenigstens nicht die Musik, deren Ursprung wir suchen. »

26. Ce problème fit déjà l'objet d'une communication au II<sup>e</sup> Congrès international d'esthétique et de science de l'art (Paris, 1937). [Cf. *André Schaeffner*, « *Musique, danse et danse des masques dans une société nègre* », Actes du II<sup>e</sup> Congrès international d'esthétique et de science de l'art, Paris, Alcan, 1937, t. I : 308-312.]

27. Cela n'a pas été l'un des moindres intérêts des missions entreprises chez les Dogons, population à masques et à peintures rupestres, que d'avoir pu interroger les témoins ou les auteurs mêmes de ces masques et de ces peintures. Certaines des interprétations recueillies, cependant maintes fois recoupées, ne laissèrent pas que de nous étonner par l'écart – à nos yeux du moins – entre la chose signifiée et sa représentation à peu près hermétique. Voir quelques exemples de peintures in Marcel Griaule, *Masques dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, 1938 : fig. 177 à 186. [Rééd. : Paris, Institut d'ethnologie, 1963 et 1983. Pour la revue *Minotaure consacrée à la Mission Dakar-Djibouti* (1933, 2 : 52-56), *Schaeffner* avait rédigé un article sur les *peintures rupestres de Songo, et en particulier sur l'auvent dit Desplagnes qu'il avait exploré et photographié avec Leiris.*]

28. Par la richesse de ses suggestions la théorie de la forme (*Gestalttheorie*) a renouvelé la question. Des formes du domaine visuel ou tactile s'apparentent à quelques-unes du domaine auditif par des propriétés structurelles communes ; pour qu'il y ait implantation d'une chose quelconque à l'aide de sons, il faut que par ces derniers aient pu se conserver certaines particularités formelles de la chose. Cf. Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937 : 185-199.

29. Ce rapport pourrait même s'entendre dans le sens très étroit où le comprend un wagnérien. M'inspirant des lignes de Baudelaire sur la thématique de *Lohengrin* (« chaque personnage est, pour ainsi dire, blasonné par la mélodie qui représente son caractère moral et le rôle qu'il est

appelé à jouer dans la fable » ; [cf. Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1956, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. de Y.-G. Le Dantec : 1067], il m'arrivera au cours de l'ouvrage de parler de *blason rythmique*. Dans une lettre adressée au musicien Peter Gast (21 janvier 1887), Nietzsche compare la clarté, l'« intelligibilité » du travail thématique chez Wagner à la sculpture en relief d'un bouclier : « [...] une netteté de la musique, comme art descriptif, qui fait penser à un bouclier d'une facture achevée et pour finir, un sentiment sublime et extraordinaire, une expérience, une sensation de l'âme dans le fond même de la musique, qui fait le plus grand honneur à Wagner. » [Cf. Friedrich Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, Paris, Bourgois, 1981, éditées par André Schaeffner, traduites de l'allemand par Louis Servicen : 444 ; 1<sup>re</sup> éd. : Monaco, Éd. du Rocher, 1954.]

30. Je relève au cours d'une discussion à la Société de psychologie, discussion qui suivit un exposé d'Antoine Meillet sur le « Genre féminin dans les langues indo-européennes », les déclarations suivantes de Marcel Mauss : « D'abord, s'il est exact que la forme, dans le langage, est profondément séparée du fond de la pensée, si elle en est même relativement indépendante, il faut ajouter que ce n'est pas là un signe particulier au langage, mais bien un signe certain de la plupart des phénomènes sociaux de l'ordre non morphologique, de presque tous les faits de conscience collective. La plupart se reconnaissent immanquablement à ce caractère arbitraire, symbolique, choisi pour ainsi dire sans raisons autres que des raisons historiques. La forme des rites et des coutumes, celles de la monnaie ou des représentations esthétiques est tout aussi dépendante, pourrait-on dire, des volontés et des habitudes collectives et aussi peu nécessaire que celles que revêt le langage. Il y a en tout cas toujours phénomène social quand il y a arbitraire dans le symbolisme, non moins que quand il y a contrainte exercée par ce symbolisme une fois établi » (in *Journal de psychologie*, 15 décembre 1923 : 943-947). Cf. aussi Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1916 : 31, 34, 104-108.

31. Cf. Curt Sachs, *Histoire de la danse*, Paris, Gallimard, 1938 (« L'espèce humaine »).

32. *Cette cérémonie a été longuement décrite par Marcel Griaule et photographiée par lui et ses compagnons, l'ensemble constituant un des documents clés du numéro spécial de Minotaure (cf. Marcel Griaule, « Le chasseur du 20 octobre », Minotaure, 1933, 2 : 31-44).*

33. Cf. Marcel Griaule, « Le chasseur du 20 octobre », *op. cit.*, 1933 ; Id., *Masques dogons*, *op. cit.*, 1938 ; Michel Leiris, *La Langue secrète des Dogons de Sanga*, Paris, Institut d'ethnologie, 1948. [Rééd. : Paris, Jean-Michel Place, 1992, « Les cahiers de Gradhiva ».]

34. Par ailleurs Marcel Griaule enquêtait sur les jeux des enfants et des jeunes gens, aussi bien dans la région de Sanga que dans plusieurs régions avoisinantes (Cf. Marcel Griaule, *Jeux dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, 1938) ; en sorte que là également, nos informations sur les jeux musicaux se recoupaient et se complétaient.

35. Cf. Michel Leiris & André Schaeffner, « Les Rites de circoncision chez les Dogon de Sanga », *Journal de la société des africanistes*, 1936, 6 : 159-160.

36. Sonuno ne fut intronisé qu'après notre départ, exactement le 16 juin 1935 (Cf. Denise Paulme, *Organisation sociale des Dogon*, Paris, Domat-Montchrestien, 1940 : 206-211. [Rééd. : Paris, Jean-Michel Place, 1988, « Les cahiers de Gradhiva ».]

37. *Ce ne fut toutefois qu'après le départ de Schaeffner, en mars 1935, qu'Antandu reçut la paire de ciseaux promise, par colis postal. Denise Paulme n'avait pas manqué de rappeler à Schaeffner son engagement : « [...] Antandu réclame les ciseaux promis » (Lettres de Sanga, *op. cit.*, 1992 : 32 ; lettre du 15 mai 1935).*

38. « Une telle opulence fut d'ailleurs sans lendemain, car deux de ses femmes eurent bientôt quitté Antandou » (cf. Denise Paulme, *Organisation sociale des Dogon*, *op. cit.*, 1940 : 352).

39. D'après Samuel Biarnay, *Notes d'ethnographie et de linguistique nord-africaines*, Paris, Ernest Leroux, 1924 : 163.

40. Joués par Apama et par Antandu (voir photo n°384, Mission Dakar-Djibouti). [Une partie des photos de la Mission Dakar-Djibouti étaient jusqu'à une date récente conservée à la photothèque du Musée de l'Homme ; elles sont désormais intégrées à la médiathèque du musée du quai Branly. Sur cette collection, cf. Anne-Laure Pierre, « Ethnographie et photographie : la Mission Dakar-Djibouti », *Gradhiva*, 2002, 30-31 : 105-113.]

41. Cf. André Schaeffner, Sravinsky, *op. cit.*, 1931.

42. Voir sa photographie reproduite dans Marcel Griaule, *Masques dogons*, *op. cit.*, 1938 : pl. VI c.

43. « De temps en temps, le vieillard [Ambibe] danse. Sous son grand chapeau de paille conique, à la mode soudanaise, avec ses vêtements de vieux soulot ou de vieux singe, il danse divinement. C'est un vieil ours mâtiné de lutin. Grâce inimitable de gnome un peu balourd » (Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, op. cit., 1934 : 110). [In *Miroir de l'Afrique*, op. cit., 1996 : 234.]. Ambibe Babadye, cultivateur et tisserand du village d'Ogol-du-Bas, quartier de Doziu, appartenait à une famille originaire de Dini, à la limite de Sanga-du-Haut. Lui-même avait émigré durant la famine qui avait sévi en 1914 sur toute la région et il était allé s'établir, avec sa femme et ses enfants dans le Seno (au sud-est de la falaise de Bandiagara) où il s'était livré au métier de colporteur. À la mort du chef de famille, Ambibe, étant le plus âgé des fils, revint à Ogol-du-Bas, laissant dans le Seno ses enfants mariés, tous ou cultivateurs ou tisserands ou cordonniers. Son propre frère, Sagu, était cordonnier ou tisserand. Ainsi, sans être casté d'origine, Ambibe s'était trouvé mêlé, soit comme colporteur, soit par divers membres de sa famille, à des gens de caste : d'où sa réputation fautive d'étranger (d'après des renseignements fournis par Denise Paulme). À noter que, parmi les êtres figurés par les masques dogon, la « Cordonnière » (*djamyay*) est souvent présentée dans les textes en langue secrète comme femme ou fille de tisserand. Cf. Marcel Griaule, *Masques dogons*, op. cit., 1938 : 559-560 ; Michel Leiris, *La Langue secrète...*, op. cit., 1948 : 297-299.

44. Cf. supra, n. 11, et la présentation de ce texte, p. 207.

45. Cf. Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, op. cit., 1934 : 97-129. [In *Miroir de l'Afrique*, op. cit. 1996 : 213-273.]

46. Jamais je ne pus voir de *toguna* ou abri-des-hommes, avec en guise de toiture un lit épais, sombre, de tiges de mil et de troncs d'arbres que supportent de bas piliers en pierre, sans songer au bûcher de Siegfried à la fin du *Crépuscule des Dieux* (cf. photo de *toguna* in Marcel Griaule, *Masques dogons*, op. cit., 1938 : pl. IX ; Denise Paulme, *Organisation sociale des Dogon*, op. cit., 1940 : pl. IV). Aussi bien sur la falaise de Bandiagara que dans la région de Songo, cavernes, failles de rochers, plates-formes de pierre, villages haut juchés tels de vieux bourgs, à peu près aucun lieu qui ne me rappelât un décor tétralogique. Et jusqu'au peuple de nains souterrains, les *Yeba*, premiers possesseurs du sol occupé aujourd'hui par les Dogons et dont on disait qu'on pouvait les entendre encore battre le

fer, tels les petits forgerons du Niebelheim, « der Niblungen näch't'ges Heer » (*L'Or du Rhin*, scène III). La musique elle-même, procédant par blasons tambourinés, dont chacun figure un être mythique ou un personnage de la société dogon participait à mon grand étonnement d'un système pas très différent de celui des *leitmotiv*. Par ailleurs c'est au *Sacre*, à sa danse tourbillonnante de la Terre, aux marches et aux conflits grandioses de sa symphonie que s'apparentaient la danse en cercle de la fête des semailles, les cortèges ou simulacres de combat où le beuglement sauvage de deux trompes, sonnait à un intervalle de seconde, dominait par intermittences la batterie répétée, l'*ostinato* des tambours. Même hantise du monde wagnérien chez Michel Leiris, cf. *L'Afrique fantôme*, op. cit., 1934 : 122 et 124. [In *Miroir de l'Afrique*, op. cit., 1966 : 256 et 262.]

47. Entre autres critiques de la théorie de Taine, cf. Charles Lalo, *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Vrin, 1939 : 239-242 ; Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, Éd. de la Connaissance, 1938 (trad. de l'italien par Juliette Bertrand) : 250-252.

48. « Certaines traditions semblent attribuer aux Tombo [les Dogon ou leurs frères de race] une origine mandé ou tout au moins semblent dire que les Tombo – ou une partie d'entre eux – seraient venus des pays mandé et se seraient réfugiés dans les falaises de la Boucle. Je crois que ces traditions ne concernent qu'une faible fraction des Tombo actuels, celle qui habite du côté de Bandiagara et de San entre la montagne et le Bani, et qu'il faut les interpréter en disant que cette fraction est issue d'un mélange de Tombo proprement dits, autochtones de la montagne, avec des Bozo venus, eux, du pays mandé. [...] Mais s'il est permis par suite d'attribuer – au moins en partie – une origine mandé aux Tombo et aux Dogon qui avoisinent le Bani, il semble bien difficile d'en faire autant pour l'immense majorité de la population toambo et dogon » (cf. Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, op. cit., 1912, t. I : 303-304). « Toutefois, beaucoup de Habé déclarent être originaires du Manding, tout en affirmant que leurs ancêtres trouvèrent dans la région des falaises, lorsqu'ils vinrent s'y installer, une vieille population avec laquelle ils se mêlèrent peu à peu et dont on trouverait encore quelques traces à peu près pures dans le canton de Tintam. On pourrait déduire de cela que les Habé actuels proviennent d'unions entre des envahisseurs d'origine mandingue et des

autochtones appartenant à un autre rameau » (cf. Robert Arnaud, « Notes sur les montagnards Habé... », *op. cit.*, 1921 : 241, n. 2). « D'après une tradition répandue dans la falaise de Douentza, les Habé ou Dogon viendraient d'une région du Mandé ou Manding située au Sud-Ouest de Bamako. Deux chefs mandingues se disputèrent, à Kangaba, capitale du Mandé ou Mali, sous le règne de Kankan-Moussa ou Congo-Moussa [début du XIV<sup>e</sup> siècle]. Tant que le plus jeune résolut d'émigrer. Il partit avec sa femme, ses fils et ses esclaves et, après avoir vainement essayé de se fixer dans la région de Bamako, vint s'établir dans la région de Bandiagara. Les Habé eurent à subir les razzias des Mossi, des Touareg, des Peuls. Ils montèrent alors dans la montagne » (*Ibid.* : 270). Le même récit fut donné à Denise Paulme en 1935 « par un vieillard dogon très au courant des traditions de ses ancêtres, le lieutenant Douso Wologyem » (cf. Denise Paulme, *Organisation sociale des Dogon*, *op. cit.*, 1940 : 22, n. 2). À vol d'oiseau, le Mandé est à une distance d'environ 600 km de la falaise de Bandiagara.

49. « Tout au plus est-il permis de penser que les Dogon de la plaine ont été, dans certaines régions, plus ou moins absorbés par les populations envahissantes et que ceux qui habitaient autrefois dans une partie du Yatenga et du Mossi ont dû se replier vers le Nord sous la poussée de la conquête mossi » (cf. Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, *op. cit.*, 1912, t. I : 303). « Les Mossi disent qu'au moment de leur arrivée le pays était occupé par des sauvages vivant nus et tatoués sur le ventre. Ces indigènes se nommaient Suida. Les Mossi prétendent que c'est devant eux que les Habés se sont enfuis dans les montagnes de Bandiagara, et que les Habé, les Kipirsi et les Boussangé sont les survivants de cette race autochtone des Suida » (cf. Lucien Marc, *Le Pays mossi*, Paris, Larose, 1909 : 131). « Avant l'arrivée des Mossi, le pays était occupé par des Ninissi, des Kibissi et des Gouroussi. [...] Quant aux Kibissi ils seraient retirés dans les montagnes – dans la falaise de Bandiagara – et forment aujourd'hui la race connue sous le nom de Habès » (cf. A. A. Dim Delobsom, *L'Empire du Mogho-Naba*, Paris, Domat-Montchrestien, 1928 : 1). Ouagadougou, chef-lieu de l'ancienne Haute-Volta, se trouve à une distance de plus de 300 km de Bandiagara.

50. « Les Tombo et les Dogom semblent avoir habité de tout temps leur pays actuel... » (cf. Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, *op. cit.*, 1912, t. I : 303). On réserve d'ordinaire le nom

de Dogon aux populations de la région occidentale (Bandiagara) et le nom de Tombo aux populations installées plus à l'est (au-delà de Douentza et tout alentour de Hombori). En tous les cas Dogons et Tombo s'opposent aux Peuls et aux Touaregs de la boucle du Niger comme gens de montagne à gens de plaine ; ceux-ci étant musulmans, ceux-là étant restés païens ou n'ayant été convertis à l'islam qu'assez récemment (par exemple les Dogons Pignari de la région de Korikori et de Songo).

51. Cette histoire ou chronique du Soudan a été publiée et traduite en 1899-1901 par O. Houdas, d'après trois copies conservées dont la plus ancienne remonte à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (cf. *Tarikh-Es-Soudan* : XIV-XVI [rééd. : Paris, Éd. de l'École nationale des langues orientales vivantes, 1966]).

52. *Tarikh-Es-Soudan* : 25.

53. *Ibid.* : 158-159, 199, 205, 267, 428-431, 435.

54. Cf. Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, *op. cit.*, 1912, t. I : 129 et 303.

55. *Tarikh-Es-Soudan* : 426-431 ; cf. également Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, *op. cit.*, 1912, t. II : 257-258.

56. *Tarikh-Es-Soudan* : 435.

57. Voir encore *Tarikh-Es-Soudan* : 172, 267, 269, 271, 303. L'explorateur allemand Heinrich Barth qui traverse la région de Hombori deux siècles après (exactement en août 1853) et au sujet duquel nous reviendrons donne de ce pays deux dénominations, l'une arabe, *El Hadjri*, l'autre songoi, *Tondi*, qui signifie également : pays de montagne (cf. Heinrich Barth, *Reisen und Entdeckungen in Nord- und Central-Afrika*, Berlin, 1857, t. IV : 326). Quoique peu élevés, ne dépassant jamais 600 mètres de hauteur, les massifs ou falaises de Hombori et de Bandiagara frappent populations ou voyageurs qui s'y aventurent par leur caractère exceptionnellement escarpé, déchiqueté, chaotique. Il faut remonter jusqu'au Hoggar et jusqu'à la chute du plateau de Tademaït pour rencontrer un désordre comparables de pitons isolés, de tables érodées, d'éboulis indescritibles.

58. *Tarikh-Es-Soudan* : 427. À l'époque d'Es-Sadi, le pays des pierres pouvait quand même être légèrement boisé. « L'assèchement lent du pays d'une part, l'intervention de l'homme d'autre part ont donné l'aspect actuel à ces contrées qui devaient être, il y a quelques siècles, beaucoup plus peuplées en grands arbres

et beaucoup plus garnies de fourrés qu'aujourd'hui » (cf. Marcel Griaule, *Masques dogons*, *op. cit.*, 1938 : 9).

59. *Ibid.* : 428.

60. Hugh Clapperton, *Journal of a Second Expedition into the Interior of Africa*, London, 1829 : 331 ; Id. *Second voyage de l'intérieur de l'Afrique*, Paris, 1830, t. II : 302 ; Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, *op. cit.*, 1912, t. I : 303-304.

61. Hugh Clapperton, *Journal of a Second Expedition...*, *op. cit.*, 1829 : 331 ; Id., *Second voyage...*, *op. cit.*, 1830, t. II : 301-302.

62. Hugh Clapperton, *Journal of a Second Expedition...*, *op. cit.*, 1829 : 331 ; Id., *Second voyage...*, *op. cit.*, 1830, t. II : 303.

63. *Tarikh-Es-Soudan* : 428-430. Venus de l'ouest, des Peuls se seraient infiltrés, au travers des Tombo et des Mossi vers le xv<sup>e</sup> siècle (cf. Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, *op. cit.*, 1912, t. I : 230).

64. Hugh Clapperton, *Journal of a Second Expedition...*, *op. cit.*, 1829 : 331 ; Id., *Second voyage...*, *op. cit.*, 1830, t. II : 302.

65. *Tarikh-Es-Soudan* : 104.

66. *Ibid.* : 181.

67. *Ibid.* : 182.

68. Cf. Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, *op. cit.*, 1912, t. II : 81 et 107-108.

69. *Tarikh-Es-Soudan* : 172.

70. Notamment *Tarikh-Es-Soudan* : 267 et 430-431.

71. C'est dans une caverne de la falaise de Bandiagara, à Dayambere (au sud de Korikori) que le grand toucouleur El-Hadj-Omar se réfugia et meurt, en 1864 (cf. Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, *op. cit.*, 1912, t. II : 323).

72. Heinrich Barth, *Reisen und Entdeckungen...*, *op. cit.*, 1857, t. IV : 569. Heinrich Barth, qui avait précédemment voyagé en Afrique du Nord et en Asie Mineure (où il apprit l'arabe), fut engagé à titre de géographe dans une mission dirigée par un missionnaire écossais, James Richard. Parti de Tripoli fin mars 1850, Barth parcourut le Fezzun et l'Aïr, alla d'Agadir à Kano, atteignit le Tchad auprès duquel il séjourna plus d'une année, puis se tournant vers l'ouest, traversa le Niger à hauteur de Say, passa près des monts Hombori, demeura sept mois à Tombouctou (1853-1854), descendit le cours du Niger, regagna une seconde fois Kano, enfin, après avoir parcouru le Tanezrouft et à nouveau le Fezzun, rejoignit

Tripoli fin août 1855. Barth, quoique mort à l'âge de 44 ans, a laissé un œuvre considérable, outre de nombreuses observations sur les populations riveraines du Tchad et du Niger, divers vocabulaires recueillis chez celles-ci. On lui est redevable d'avoir réhabilité René Caillié, soupçonné de n'avoir jamais été à Tombouctou. Les éditions anglaises et allemandes de ses voyages furent publiées presque simultanément de 1856 à 1857, chacune illustrée un peu différemment, par une traduction française de 1860 à 1861 et dont des fragments avaient été donnés dans trois livraisons de la revue *Le Tour du Monde*. Il n'y a aucun doute que la lecture de ces voyages et la vue de certaines de leurs illustrations (en particulier celles de l'édition anglaise) inspirèrent à Jules Verne son premier roman d'aventures, *Cinq semaines en ballon*, paru dès 1863. Il suffit de comparer à une « Vue des monts Homboris » (*Le Tour du Monde*, 2<sup>e</sup> semestre, 1861 : 229) la description qu'en fait Jules Verne au chapitre XXXII de son roman : « Rien de plus étrange que ces crêtes d'apparence basaltique, elles se profilaient en silhouettes fantastiques sur le ciel assombri, on eût dit les ruines légendaires d'une immense ville du Moyen Âge... Voilà un site des *Mystères d'Udolphe*... ; Ann Radcliff n'aurait pas découpé ces montagnes sous un plus effrayant aspect. » Sur la vie et l'œuvre de Heinrich Barth, cf. *Souvenirs de Barth* (1821-1865), dans un fascicule spécial d'*Acta geographica*, 4<sup>e</sup> trimestre 1967, 69-70, ainsi qu'un gros ouvrage collectif édité par Heinrich Schifffers, *Heinrich Barth : ein Forscher in Afrika*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1967.

73. Heinrich Barth, *Reisen und Entdeckungen...*, *op. cit.*, 1857, t. IV : 570. Sur Arou, cf. Denise Paulme, *Organisation sociale des Dogon*, *op. cit.*, 1940 : 169, n. 1 (« Le Hogon de Arou le plus puissant de tous et le plus redouté »), et, avec force réserves, William Seabrook, *Secrets de la jungle*, *op. cit.*, 1931 : 260-266. Un autre nom d'agglomération qu'on indiqua à Heinrich Barth *Fandjékara* (*Reisen und Entdeckungen...*, *op. cit.*, 1857, t. IV : 570) pourrait bien être Bandiagara : un linguiste allemand Gottlob Adolf Krause, qui y va effectivement une trentaine d'années après le transcriteur *Ban-Djâkara* (voir sa lettre à Henri Duveyrier du 27 avril 1887). Les deux Européens qui semblent avoir pénétré les premiers à Bandiagara sont, à sept mois de distance (fin septembre 1886 et fin juillet 1887), le linguiste allemand Krause et un officier français, le lieutenant de vaisseau Caron. Tous deux prirent contact avec le chef du Massina, Tidiani, l'un des neveux d'El Hadj

Omar et qui avait fait de Bandiagara la capitale de ses États. Krause, parti de Ouagadougou, était allé de Douentza à « Ban-Djâkara » uniquement pour obtenir l'autorisation de poursuivre son voyage jusqu'à Tombouctou ; d'abord accordée, cette autorisation lui fut presque aussitôt retirée (cf. ses lettres à Henry Duveyrier, publiées dans les *Comptes rendus des séances de la Société de géographie*, 1887 : 356, 358, et 1888 : 117, 120 ; ainsi que des lettres dans les *Mittheilungen* de Petermann, 1887 : 217, et 1888 : 89). Un peu plus heureux fut le lieutenant de vaisseau Caron, envoyé en mission politique par le lieutenant-colonel Gallieni, commandant de l'ancien Soudan français (cf. E. Caron, *De Saint-Louis au port de Tombouctou : voyage d'une canonnière française, suivi d'un vocabulaire sonnaï*, Paris, Challamel, 1891 : 151-216). Il rapporte ce mot de Tidiani : « J'ai abandonné le Bourgou pour me retirer à Bandiagara, dans un pays de pierres qui ne produit que des fruits durs comme le sol » (pp. 168-169). À mesure d'ailleurs qu'il s'était approché de Bandiagara, Caron avait remarqué que les gens de son escorte devenaient « froids et réservés » (p. 155), ce qui confirme la fâcheuse réputation qu'avait le pays dogon, dont Tidiani même, comme le remarque Delafosse (*Haut-Sénégal-Niger*, *op. cit.*, 1912, t. II : 335), n'était pas tellement maître. Le tableau que Caron fait de la cour de Tidiani n'offre rien d'attrayant. « Les griots ne chantent ni ne dansent et n'ont guère d'autre occupation que de louer leur maître et ses hôtes. Comme le cheikh a sévèrement proscrit l'usage de tous les instruments de musique et ne veut même pas en voir, Bandiagara est fort triste, on n'y entend que des prières et on s'y croirait dans un couvent retranché » (p. 165). Caron avait également appris sur place qu'un Allemand, qui n'était autre que Krause, l'avait précédé de six mois « marchant pieds nus » et seulement « avec deux Noirs et deux ânes ». Encore quelques années et fin avril 1893 le colonel Archinard s'empare de Korikori et de Bandiagara, installant dans cette dernière ville Agmbou, l'un des fils d'El-Hadj-Omar, qui de 1893 à 1902 conservera sous protectorat français le titre de roi du Massina. Enfin en 1896, des Dogons encore insoumis sont battus à Sanga par le capitaine Georges-Mathieu Destenave, résident à Bandiagara (cf. Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, *op. cit.*, 1912, t. II : 337, 338, 397 et 420). L'exploration de la falaise même de Bandiagara par Louis Desplagnes se place en 1905-1906. Son ouvrage publié en 1907, *Le Plateau central nigérien*, *op. cit.*, 1907, est cité à

six reprises par Leo Frobenius qui parcourt le pays dogon peu après, en septembre 1908, lors de la « Deutschen Inner-Afrikanischen Forschungs-Expedition » que lui-même dirige (cf. *Auf dem Wege nach Atlantis*, Berlin, Vita, 1911 : 233-294). En tout dernier, ayant entendu parler de la puissance du Hogon de Kani Kombole, qui venait de mourir, Frobenius visite sa maison et en photographie, après Desplagnes et mieux que lui, l'administrable façade couverte de figures en haut-relief (cf. Louis Desplagnes, *Le Plateau central nigérien*, *op. cit.*, 1907 : fig. 203 ; Leo Frobenius, *Das unbekannte Afrika*, Munich, Beck, 1923 : pl. 77).

74. Cf. Maurice Delafosse, *Haut-Sénégal-Niger*, *op. cit.*, 1912, t. I : 310 ; également t. II : 138-139.

75. Cf. Denise Paulme, *Organisation sociale des Dogon*, *op. cit.*, 1940 : XX ; Marcel Griaule, *Masques dogons*, *op. cit.*, 1938 : 28.

76. « On peut voir dans la caverne des masques du quartier Damna d'Ibi, neuf Grands Bois dont le plus ancien, complètement délité, ne présente plus guère que la tête et le début du mât. Il a dû lui-même être précédé de trois autres si l'on en juge d'après l'emplacement qui devait leur être réservé sur la roche où repose l'ensemble [...] Ils offrent du point de vue de l'usure du temps une gamme continue depuis la plus vétuste jusqu'à la plus récente. Tous les informateurs affirment qu'il s'agit là de serpents de bois taillés au cours de Sigui successifs ; il s'ensuit que le plus ancien d'entre eux aurait été taillé au début du xv<sup>e</sup> siècle » (Marcel Griaule, *Masques dogons*, *op. cit.*, 1938 : 246-247).

77. Voir parmi les peintures rupestres du rocher de Songo la figuration d'un de ces petits hommes à grosse tête, cf. Griaule, *Masques dogons*, *op. cit.*, 1938 : 690, fig. 224B. Il faudrait reprendre la célèbre page où Maurice Delafosse (*Les Noirs de l'Afrique*, Paris, Payot, 1922 : 11) résume les diverses traditions noires sur les Négrilles : « Partout, mais principalement dans les contrées d'où les Négrilles ont disparu depuis longtemps, les Noirs considérés comme les plus anciens occupants du sol disent que celui-ci ne leur appartient pas réellement et que, lorsque leurs lointains ancêtres, venant de l'Est, s'y sont établis, ils l'ont trouvé en la possession de petits hommes au teint rougeâtre et à grosse tête qui étaient les véritables autochtones et qui ont, moyennant certaines conventions, accordé aux Nègres arrivés les premiers sur une terre donnée l'autorisation de jouir de cette terre et de la cultiver. Dans la suite des temps, ces petits hommes ont disparu, mais leur

souvenir est resté vivace. Généralement, on les a divisés et identifiés avec les dieux ou génies du sol, de la forêt, des montagnes, des grands arbres, des pierres et des eaux ; souvent on prétend qu'ils revivent, sous les espèces d'animaux aux mœurs étranges, tels que le lamantin et des variétés de petites antilope amphibies... »

78. Denise Paulme, *Organisation sociale des Dogon*, *op. cit.*, 1940 : 18-21 ; Marcel Griaule, *Masques dogons*, *op. cit.*, 1938 : 153-160 et 690-691.

79. Marcel Griaule, *Masques dogons*, *op. cit.*, 1938 : 26.

80. « Les cantons sont d'autant mieux délimités qu'ils sont proches du bord du plateau ou des grandes cassures. Ainsi Sanga est nettement séparé de Banani et d'Iréli. Sanga-du-Haut est séparé de Sanga-du-Bas par une grande marche rocheuse annonçant la falaise (fig. 14). Pour aller de Kounnou-du-Haut à Kounnou-du-Bas il faut descendre le long d'une paroi des plus difficiles. Quant aux trois cités du massif de Yougo, elles sont séparées par des escarpements dont certains passages ne se franchissent qu'avec des échelles » (Marcel Griaule, *Masques dogons*, *op. cit.*, 1938 : 26).

81. « L'on trouve chez les Dogon toutes les notes d'une gamme dont les extrêmes seraient d'une part un type échassier, corps élance et musclé, membres allongés, nez mince et droit ; d'autre part un type beaucoup plus trapu, à la peau noire, nez épaté et lèvres saillantes » (Denise Paulme, *Organisation sociale des Dogon*, *op. cit.*, 1940 : 20-21).

82. Selon le classement de Maurice Delafosse, le dogon appartient au groupe des 93 langues nigéro-sénégalaises et à un sous-groupe qui comprend également le *samo*, parlé dans le sud du Yatenga et plusieurs langues, tel le *sia*, parlées dans la région de Bobo-Dioulasso (cf. Marcel Cohen & Antoine Meillet, eds, *Les Langues du monde*, Paris, Champion, 1924 : 545-546). Nous aurons l'occasion ici même de

relever un certain nombre d'emprunts au mandingue (dont le bambara constitue l'un des dialectes les plus répandus), au bosso des riverains du Niger, au peul, enfin à l'arabe.

83. « La tradition locale est formelle quant à l'existence de ces deux éléments occupants et envahisseurs ; elle est beaucoup plus obscure en ce qui concerne leur fusion, et paraît volontairement se cacher derrière des allégories et des réticences ; l'élément victorieux des envahisseurs a effacé le souvenir des occupants antérieurs. L'alliance ne fut sans doute pas conclue sans luttes préalables ; elle fut dans bien des cas scellée par des mariages où le chef des envahisseurs donnait l'exemple en s'unissant à une femme du camp adverse » (Denise Paulme, *Organisation sociale des Dogon*, *op. cit.*, 1940 : 21).

84. Il faut se représenter que la falaise orientée du sud-ouest au nord-est constitue sur le plateau de Bandiagara le versant opposé à la vallée du Niger. Cette falaise barre sur une longueur de 150 km une plaine de sable, le Gondo, qui communique vers le sud avec des plaines de la Haute-Volta. Tout le pays dont il est question en cet ouvrage tourne le dos en quelque sorte au Niger. La différence de niveau entre falaise et plaine varie ici de 300 à 600 mètres.

85. « Parmi les régions dogon, l'une des plus peuplées, des plus riches et des plus vivantes est sans doute celle de Sanga, "la parure". Il semble qu'un accord particulièrement heureux se soit réalisé là entre un sol fertile suffisamment arrosé et vaste, et des habitants travailleurs » (Denise Paulme, *Organisation sociale des Dogon*, *op. cit.*, 1940 : 31).

86. « Ce travail de la falaise est constant ; au début du siècle, le village de Onon (Yanda-du-Bas) a été en partie écrasé par un effondrement de roches » (Marcel Griaule, *Masques dogons*, *op. cit.*, 1938 : 4, n. 1).

87. D'après un recensement effectué par Denise Paulme en 1935.