

Musique et excision chez les Djimini (Côte-d'Ivoire)

Mamadou Coulibaly



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2426>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1992
Pagination : 37-52
ISBN : 978-2-8257-0456-1
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Mamadou Coulibaly, « Musique et excision chez les Djimini (Côte-d'Ivoire) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 5 | 1992, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2426>

MUSIQUE ET EXCISION CHEZ LES DJIMINI (CÔTE-D'IVOIRE)

Mamadou Coulibaly

L'analyse entreprise ici se rapporte au répertoire musical servant de support aux rites d'excision en vigueur chez les Djimini, une fraction du pays sénoufo qui s'étend au nord de la Côte-d'Ivoire, au sud du Mali et à l'ouest du Burkina Faso.

L'aire géographique des Djimini¹, située à l'extrême sud-est du monde sénoufo, couvre une superficie de 8 320 kilomètres carrés limitée au sud par une frontière commune avec les Akan, l'un des grands groupes ethniques ivoiriens.

Du point de vue démographique, les Djimini sont estimés à 59 000 habitants répartis en cent huit villages, qui se subdivisent en dix-huit groupes dialectaux, ayant en commun l'usage d'une variante de l'idiome sénoufo qu'ils nomment bambara². Outre cette langue, le diula³, (une variante du bambara parlée au Mali), l'agni-baoulé (la langue des Akan) et le français occupent une place importante dans leur vie quotidienne.

De toutes ces langues, seuls le sénoufo et le diula se reflètent dans les habitudes coutumières du pays. D'ailleurs les Djimini d'aujourd'hui se distinguent eux-mêmes moins comme des Sénoufo que comme la somme de deux composantes socio-linguistiques⁴: 1) les Djimini-bambara qui parlent le sénoufo et partielle-

¹ Les chiffres relatifs à la géographie et à l'organisation démographique du pays djimini m'ont été fournis à Dabakala, capitale administrative dudit pays, en 1986, par les autorités sous-prélectorales.

² En pays djimini, sont considérés comme Bambara parlant un dialecte bambara, les individus d'ascendance sénoufo qui en réalité parlent une variante de l'idiome sénoufo. Aussi le vocable *bambara* s'applique-t-il aux non-musulmans (animistes et chrétiens). En ce cas, il est uniquement utilisé par les musulmans.

³ Le terme « diula » recouvre trois significations chez les Djimini: 1) il sert à qualifier une langue, une variante du bambara parlé au Mali; 2) il s'applique aux minorités malinké récemment implantées dans le pays; 3) il est enfin utilisé pour désigner les musulmans. Du reste le terme *diula* s'oppose au mot *bambara* dans son acception djimini.

⁴ La population djimini-bambara se compose exclusivement d'individus d'ascendance sénoufo. Ces membres sont hétérogènes du point de vue linguistique et religieux. En effet, parmi eux, certains pratiquent l'islam ou le christianisme. Le diula, que 95 % d'entre eux parlent, semble être un emprunt de longue date. Quant aux Djimini-diula, ils se composent de Malinké, ayant émigré en pays djimini à une période relativement récente, et d'une minorité d'hommes et de femmes d'ascendance sénoufo qui, à la suite de leur islamisation, ne parlent que le diula et vivent essentiellement selon les normes coraniques.

ment le diula; 2) les Djimini-diula qui se caractérisent par l'usage exclusif du diula. De plus, ces deux entités renvoient à des considérations d'ordre religieux. Les Djimini-bambara ont une vie religieuse reposant sur l'animisme, auquel se superposent l'islam et le christianisme, qui ne concernent qu'une infime partie de la population. Pour ce qui est des Djimini-diula, la situation religieuse paraît moins floue, car ces derniers ne pratiquent que l'islam. Mais derrière ce monothéisme se cachent des pratiques animistes exercées par les Djimini-diula, qui dénotent leur origine sénoufo.

Les deux composantes socio-linguistiques ou socio-religieuses résultant de la structuration des Djimini se reflètent dans l'espace. De fait, les dix-huit groupes dialectaux qu'elles forment remontent à l'origine de la société qui ne regroupait que des Sénoufo. La composition actuelle de celle-ci est consécutive à l'islam qui, très tôt, s'est implanté dans le pays. Malgré cette influence, devenue aujourd'hui un phénomène social de grande ampleur, la structure originelle des Djimini demeure⁵. Le groupe dialectal conserve sa dénomination sénoufo, qui sert également à désigner les individus et l'espace géographique qu'ils occupent. En son sein, Djimini-bambara et Djimini-diula se distinguent par des habitats séparés, soit sous forme de villages, soit sous forme de quartiers de villages.

En dépit de leur subdivision en deux entités et malgré l'impact de l'islam, les Djimini restent solidaires des principaux traits culturels sénoufo qui sont le culte de la terre et l'initiation des classes d'âge. Souligner ce lien revient à dire que les rites que j'aborde dans cet article sont pratiqués ailleurs. En d'autres termes, ils sont communs à l'ensemble des Sénoufo qui, à ce jour, sont estimés à un million d'habitants répartis en une trentaine d'ethnies. Aussi sont-ils diversement pratiqués dans d'autres groupes ethniques en Côte-d'Ivoire, au Mali et au Burkina Faso, par exemple, et suivant des modalités variables.

Chez les Djimini-bambara, qui sont les garants de la tradition sénoufo, *sagbara*⁶ est le nom donné aux rites d'excision. De fait, *sagbara* est un terme polysémique s'appliquant en premier lieu à une institution initiatique qui se présente comme le principal vecteur du jeu social djimini. Facteur de cohésion sociale,

⁵ Chez les Djimini, en dépit de l'avènement du monde moderne, les animistes, notamment les Djimini-bambara, conservent le pouvoir traditionnel concernant l'usage du sol. Cet usage obéit à une réglementation faisant apparaître au sein du pays trois espaces géo-économiques régis par des hommes appelés *tra-finin* (terre-proprétaires) en langue sénoufo. Ces hommes sont des descendants des clans fondateurs du pays djimini. Leur fonction consiste à veiller au respect des frontières délimitant les cantons, les groupes dialectaux et les espaces villageois. Dans l'exercice de cette fonction, ils ont sous leur autorité des délégués, en l'occurrence des chefs de groupes dialectaux, des membres de leur lignée chargés de l'application des normes liées à l'usage du sol au sein de leur « territoire ».

⁶ *Sagbara* est autonome de *poro*, une institution commune à l'ensemble du monde sénoufo. le *poro*, pour reprendre l'expression de Bohumil Holas, (1966: 153), est aussi une « université ou tout membre de la société reçoit, par degré, une instruction complète. Le but final de cette institution est de conduire l'homme de son état primitif d'animal à celui de l'unité sociale parfaite, ou, en d'autres termes, de recréer, de réaliser l'homme ».

cette institution se fonde sur le clivage sexuel. Dès lors, on distingue dans la société deux branches du *sagbara* : une branche féminine et une branche masculine qui, on s'en doute, sont consubstantielles, bien qu'elles recouvrent chacune des traits spécifiques.

Ainsi, au sein du *sagbara* féminin apparaît le *ponon*, une structure interne dont les membres, uniquement des femmes âgées, ont la charge des questions touchant à la pratique de l'excision. Cette structure se révèle comme une académie, que dirige une femme spécialisée dans l'acte chirurgical afférent à l'excision que les Djimini appellent initiation, tout comme l'ensemble des rites prenant corps dans le cadre du *sagbara*. *Ponon-fô* (titulaire du *ponon*) est la dénomination de cette femme qui a hérité de sa fonction à la suite de la mort de sa mère ou d'une proche parente qui en était la détentrice. Au sein de la société et dans chacun des dix-huit groupes dialectaux qui la composent se trouve au moins une représentation du *ponon*. Au reste, l'organisation de ce dernier à travers le pays reflète la structuration de la population qui révèle cinq clans. A l'intérieur de chaque clan, il existe autant de *ponon* que de lignages, de sorte que tout sujet à initier l'est parmi les siens.

L'initiation au *sagbara* est donc un rite qui objective tout à la fois une conscience collective, celle de la société globale, et une individualité sociale, notamment le lignage. En effet, ses règles et ses modalités pratiques sont identiques pour toutes les Djimini, et ce, malgré l'islamisation systématique des femmes djimini-diula. Ce facteur religieux explique sans doute pourquoi, dans la plupart des villages ou quartiers de village que ces femmes habitent, il n'existe aucune représentation du culte initiatique. Mais, comme chaque habitation de Djimini-diula est sous tutorat d'un village djimini-bambara, les femmes diula se déplacent chez des consœurs animistes de leur clan qui détiennent le *ponon*, à l'occasion des cérémonies d'excision.

Le temps initiatique des femmes djimini s'ouvre à l'occasion de funérailles qui conditionnent les rites d'excision. Il s'ensuit une période de réclusion, de durée variable d'un *ponon* à l'autre (un à six mois), au terme de laquelle intervient une cérémonie réhabilitant les initiées à la vie normale. Dans la tradition djimini, les rites d'excision se déroulent en un cycle initiatique comportant deux parties. La première et la seconde sont respectivement consacrées à la mutilation partielle du clitoris et des petites lèvres vaginales des sujets à initier. Du reste, cette subdivision coïncide avec deux catégories d'initiées que les Djimini nomment *sagbafire* et *sagbagboro*.

La première catégorie forme une classe d'âge composée de jeunes enfants et d'adolescentes qui ouvrent le cycle initiatique. La seconde, notamment *sagbagboro*, regroupe des adolescentes et les filles ayant atteint l'âge de la puberté, qui sont concernées par la mutilation des petites lèvres vaginales. La vie musicale servant de support au cycle initiatique se compose essentiellement de pièces dansées accompagnant soit *sagbara-yoro* (danse funéraire), soit *sagbana-yoro* (danse de recluses). De quoi s'agit-il ?

La danse funéraire

La danse funéraire des femmes djimini concerne uniquement la communauté animiste, car chez les musulmans la prescription coranique exclut une telle pratique. Elle se présente comme un ballet circulaire opposant un groupe de danseuses à un ensemble réduit de percussionnistes. Elle consiste en une marche ponctuée de manière intermittente par un mouvement ondulatoire des épaules que les participantes effectuent à l'unisson, le buste penché en avant⁷. Sa configuration révèle deux files concentriques de danseuses, qui se referment sur trois à cinq joueuses de timbales assises à même le sol et deux chanteuses solistes, et dont la plus petite rassemble des recluses, notamment les filles qui accomplissent la fin du cycle initiatique, qui se distinguent ainsi des « anciennes » (les femmes ayant déjà effectué la totalité des rites d'excision imposés par le *ponon*) formant l'autre file. Dans le déroulement de la musique, les deux solistes, issues du groupe des « anciennes », s'opposent au reste des participantes qui forment le chœur.

La nature et le nombre des instruments accompagnant la danse varient d'un lignage à l'autre. En règle générale, ils se composent d'au moins trois timbales en poterie accordées différemment qu'on appelle *djapin'gele* (tambours de femmes), et de membranophones exclusivement détenus et joués par les femmes dans le cadre de leur institution initiatique. Dans certains lignages, on rencontre cinq timbales et un idiophone métallique.

Le répertoire vocal de la danse funéraire associe deux types de pièces : des pièces initiatiques et d'autres, spécifiques au contexte des funérailles. Les premières, de caractère métaphorique, se réfèrent exclusivement aux différents aspects du *ponon* ; les secondes, dédiées à la mémoire d'une défunte, interpellent la conscience collective sur l'idée de la mort. Les deux chants transcrits ci-dessous illustrent cet aspect de la musique funéraire féminine. Les transcriptions qui en résultent, tout comme celles qui vont suivre plus loin, se limitent aux textes, car ces derniers apportent plus de lumière sur le contenu idéologique de leurs déterminants sociaux que les mélodies qui les véhiculent.

CHANT N° 1 :

- 1 *djèlè / krô / ton / ho*
femmes / porte / fermer / ho
(savez-vous qui les femmes ont-elles cloîtré, ho ?)
- 2 *djèlè / krô / ton / fên'gè / na / kprô.*
femmes / porte / fermer / pénis / sur / *kprô*
(eh bien les femmes ont cloîtré les hommes)

⁷ Cette attitude (la position courbée) n'est pas exclusive à la danse funéraire féminine. On la retrouve partiellement dans toutes les danses initiatiques des animistes. De fait, elle correspond à une manière de danser que les animistes appellent *poro-gbon* (*poro-frapper*), terme qui signifie : danser en mettant en relief le mouvement des épaules.



Fig. 1: Jeunes initiées du Sagbafire (première phase du cycle initiatique) et leur monitrice. Assise à même le sol, l'une des initiées tient une timbale en poterie entre les jambes. Photo: Mamadou Coulibaly. Dabakala, 1986.

Ce chant est le seul du répertoire initiatique féminin qui évoque explicitement le sexe de l'homme, un élément qui, on s'en doute, est chargé de symbolisme. En effet, il dénote une tradition ancienne, aujourd'hui disparue, imposant aux hommes de se barricader dans les maisons pendant le déroulement de la danse funéraire des femmes, qui autrefois associait un masque. Selon la chronique orale, ce dernier était sonore, et sa vue était interdite à la fois aux non-initiées et aux hommes. L'interprétation de ce chant souligne donc une perte de pouvoir des femmes dans la pratique de leur danse funéraire qui, de nos jours, se présente comme un concert public. Mais, il n'en demeure pas moins que cette interprétation rappelle à la fois la spécificité féminine et les limites de l'implication masculine dans le fonctionnement du *ponon*, d'autant plus que les rites du *sagbara* des hommes restent fermés aux femmes.

Du point de vue formel, le texte de ce chant se compose de deux strophes énoncées en sénoufo. Outre les termes explicites du point de vue sémantique qu'elles comportent, la première se termine par une interjection (*ho*), souvent utilisée dans le répertoire vocal de la musique djimini. Le terme *kprô*, qui apparaît à la fin de la seconde, se réfère au bruit occasionné par la fermeture de la porte.

CHANT N° 2⁸ :

Refrain

gnin'galaba / ho / nan / we / he
 destin / ho / mère / we / he
 (le destin m'a pris ma mère)

Couplets

- 1 *nan / ho / nan / we / nan / we / nan / ye*
 mère / ho / mère / we / mère / we / mère / ye
 (ma mère, il s'agit de ma mère)
- 2 *nan / ho / nan / Mun'dalé / nan / Mun'dalé*
 mère / ho / mère / Mun'dalé / mère / Mun'dalé
 (ma mère, elle s'appelait Mun'dalé)
- 3 *ni / nan / banan / kon'go / bènan*
 moi / mère / décédée / faim / j'ai
 (ma mère est décédée, alors que j'avais encore besoin d'elle)
- 4 *djaga / gnin'galaba / banan / nan / milan / m'vè*
 eh bien / destin / finir / mère / prendre / me
 (eh bien, le destin n'a pas hésité à me la prendre)

⁸ Dans le processus d'élaboration de ce type de chant, chaque soliste agence les couplets selon son inspiration, couplets construits à partir de formules stéréotypées. Ainsi, leur nombre et leur succession peuvent varier d'une interprète à l'autre.

- 5 *ahe / file / siri / nan / togo / nan*
vous / cercueil / attacher / mère / nom / mère
(enterrez ma mère comme il se doit)
- 6 *eh / saya / djonan / nan / milan / m've*
eh / mort / précoce / mère / prendre / me
(la mort m'a pris ma mère prématurément)
- 7 *ni / nan / ma / fani / siri / nan / togo / nan*
moi / mère / n'a / pagne / attacher / mère / nom / mère
(alors que ma mère n'avait pas réalisé tous ses projets)
- 8 *welere / gnin'galaba / banan / nan / milan / mvè*
et puis / destin / finir / mère / prendre / me
(et puis le destin l'a emportée)
- 9 *nan / kafignongon / ra / nan / gnongon / n'dè*
mère / promotionnaire / parmi / mère / aucune / n'dè
(parmi les femmes de sa promotion, ma mère était la plus douée)
- 10 *nan / n'go / m'bora / kon'go / nan / logo / wèna*
mère / je dis / je viens / champ / mère / envie / j'ai
(ma mère me manque, lorsque je reviens des champs)
- 11 *nan / n'go / m'bora / logo / ra / nan / logo / wèna*
mère / je dis / je viens / marché / ra / mère / envie / j'ai
(ma mère me manque, lorsque je reviens du marché)
- 12 *nan / n'go / m'bora / ko / ra / nan / logo / wèna*
mère / je dis / je viens / marigot / ra / mère / envie / j'ai
(ma mère me manque, lorsque je reviens du marigot)
- 13 *nan / n'go / koladia / nan / nan / soro / lo*
mère / je dis / réussite / me / mère / grâce / c'est
(toutes les joies que j'ai vécues, c'est grâce à ma mère)
- 14 *m'bê / furu / kè / ra / nan / soro / lo*
je / mariage / faire / ra / mère / grâce / c'est
(je dois ma vie conjugale paisible à ma mère)
- 15 *welera / saya / djonan / nan / milan / m've*
et puis / mort / précoce / mère / prendre / me
(et puis la mort n'a pas hésité à me la prendre)
- 16 *eh / gninan / djoni / fô / nan / logo / ya / ba / nan*
eh / vais-je / qui / saluer / mère / envie / se / finir / moi
(désormais qui pourra me donner ce que ma mère me donnait).

Énoncé en dioula, ce chant dénote une lamentation à travers laquelle son auteur déplore la mort de sa mère nommée Mun'dalé. De fait, c'est moins la mort elle-même, qui est admise comme la destinée de tout individu, que la

manière dont elle survient qui est récusée. Il s'agit là d'un usage courant lors des funérailles féminines djimini, où la mort est toujours décrite comme un élément intervenant de façon prématurée.

Outre cette idée, le texte relate une série d'actions, dont l'enterrement (couplet 5), un aspect de la vie quotidienne des femmes (couplets 10, 11, 12) et le mariage (couplet 14).

1) ici, le mot « enterrement » est utilisé dans un sens large ; il évoque tous les rites consécutifs à un décès, c'est-à-dire l'enterrement proprement dit et les funérailles qui s'ensuivent. En d'autres termes, le couplet 5 signifie : « célébrez la mort de ma mère selon l'usage, de sorte que son âme repose en paix ». Pareille recommandation est une mise en garde contre deux facteurs : la colère des ancêtres qui peut se manifester à la suite de rites tronqués ; d'après les représentations collectives, ce même motif suffit à perturber l'ascension de l'âme. Dans un cas comme dans l'autre, il peut résulter des conséquences graves pour les vivants, telle qu'une très mauvaise récolte, une épidémie, etc.

2) Pour ce qui est de la vie quotidienne des femmes, le chant N°2 en rappelle trois activités majeures à travers les mots « champs », « marché » et « mari-got ». En effet, le couplet 10 souligne le rôle de la femme dans les travaux agricoles, un rôle complémentaire à celui de l'homme. Le couplet 11 évoque une activité spécifique aux femmes : les courses au marché et la cuisine. Le couplet 12 se réfère aux allées et venues que les femmes effectuent plusieurs fois par jour, entre l'enceinte habitée et la brousse, où elles puisent l'eau nécessaire à la vie de leur ménage. Ici, ces trois activités sont moins évoquées pour ce qu'elles sont que pour ce qu'elles représentent : un labeur.

3) Dans le couplet 14, la référence à la vie conjugale constitue un rappel de la condition féminine. De fait, ce couplet se rapporte au mariage qui, chez les Djimini, se présente comme une nécessité aussi bien pour la femme que pour l'homme.

Dans la tradition des Djimini-bambara, les funérailles interviennent, en règle générale, un an après l'enterrement et se déroulent durant huit jours, aussi bien pour un défunt que pour une défunte. Elles coïncident toujours avec une période de récolte, car elles sont l'occasion de rassemblements qui entraînent une grande consommation d'aliments et de bière de maïs et de mil, une boisson indissociable de leur célébration. Celle-ci comporte deux moments capitaux associant une intense activité musicale : 1) *kuhon-gninguinguin* (mort-ouverture), la cérémonie initiale, qui a lieu en fin d'après-midi, dans bien des cas, soit un mercredi, soit un jeudi ; 2) *wonlonhon-pranhan* (sommeil-veillée), la veillée funéraire, qui commence le soir du septième jour et se prolonge jusqu'à l'après-midi du huitième jour.

À l'occasion de funérailles féminines, deux cas de figures peuvent se présenter : soit elles se déroulent sans rites initiatiques ; soit elles donnent lieu à l'excision d'une promotion de jeunes filles. En ce cas, lorsque le village organisant les cérémonies ne possède pas une représentation du *ponon*, c'est le culte initiatique le plus proche géographiquement, notamment un *ponon* appartenant au lignage de la défunte, qui s'y déplace pour la circonstance.

L'ouverture des funérailles est consacrée à l'accueil des participantes venant des villages voisins et aux rites consécutifs à la réactualisation du *ponon*. En effet, ce moment venu, le lieu funéraire voit sa population s'accroître de manière considérable. Parmi les arrivantes figurent des tenantes du *ponon* et des jeunes filles ayant déjà été excisées en d'autres lieux et n'ayant pas encore terminé leur cycle initiatique. Ces dernières viennent se joindre à leurs camarades du village hôte, pour le débroussaillage du sanctuaire, qu'elles effectuent en fin d'après-midi, et pour d'autres préparatifs liés à la réactualisation de l'initiation à venir. Appelé *logo* (rivière), le sanctuaire se situe aux confins de l'espace habité et près d'un cours d'eau. Ce lieu nettoyé et circonscrit, le village se vide de sa population féminine à l'exception des non-initiées. Ainsi, toutes les «anciennes» se rendent au *logo* pour accomplir un rite interdit aux hommes, qui indique l'ouverture officielle des funérailles. De retour du sanctuaire, et après le dîner, commence la première danse qui se tient au domicile de la défunte, durant toute la moitié de la nuit.

Le jour suivant l'ouverture des funérailles, très tôt le matin, le village se vide à nouveau de sa population féminine qui se retire dans son «bois sacré» et qui, cette fois, associe les nouvelles recrues devant effectuer la première initiation. De fait, ce jour coïncide avec le début des rites d'excision, rites qui concernent à la fois les *sagbafire*, la première classe d'âge que forment les nouvelles recrues, et les *sagbagboro*. Celles-ci sont les jeunes filles qui vont accomplir leur deuxième initiation, marquant ainsi la fin du cycle initiatique, à la suite de laquelle elles acquièrent le statut de femmes accomplies pouvant désormais fonder un foyer et participer aux différents aspects du jeu social. Quant aux *sagbafire*, qui vont effectuer leur première initiation, elles vont entrer dans le cercle du *ponon*, où elles occuperont une position périphérique jusqu'à leur maturité, car ce rite ne leur confère pas les mêmes droits que les *sagbagboro*; tout au plus leur enlève-t-il l'image d'androgynes qu'elles incarnent avant l'initiation, selon les représentations collectives.

Le retour du «bois sacré» a lieu au lever du jour. Il s'accompagne de chants successifs ponctués par des rythmes intermittents d'une timbale que porte une *sagbagboro* marchant en tête du long cortège formé par l'ensemble des femmes ayant participé aux rites. Au terme de la «descente aux enfers», les invitées regagnent leur village jusqu'au jour de la veillée funéraire. Les jours précédant cette date, la danse funéraire intervient tous les soirs et dans les mêmes conditions que lors de l'ouverture des cérémonies, réunissant les filles qui viennent de subir leur seconde initiation et les «anciennes» du village. Dans la journée, l'ensemble des recluses forme un chœur dont l'activité musicale quasi-permanente sert de support, entre autres, à certains déplacements. Par exemple, lorsqu'elles vont récolter du bois mort en brousse, qui servira à la cuisson de la nourriture et de la bière nécessaires à la veillée à venir, elles rentrent dans l'enceinte habitée en chantant de manière continue jusqu'à leur destination finale.

A partir du cinquième jour des funérailles commence la préparation de la bière. Celle-ci sera prête pour le clou des cérémonies. Dès le matin du septième jour, l'espace funéraire voit sa population doubler, voire même tripler, par l'arri-

vée des membres des *ponon* internes au lignage de la défunte. Le soir venu, et après le dîner, il s'ensuit un grand « concert » dont les chants, les rythmes des timbales, les battements de mains et les cris se feront entendre toute la nuit et se dérouleront jusqu'au début de l'après-midi suivante, moment de la clôture des funérailles.

La danse des recluses

Les illustrations des faits qui précèdent s'inscrivent dans un contexte qui, comme je l'ai déjà mentionné, recouvre deux activités interdépendantes, les funérailles et l'initiation. Aussi révèlent-elles la participation d'une catégorie d'initiées à la danse funéraire aux côtés des « anciennes ». La raison en est que ce rite est célébré en hommage à une défunte ayant occupé de son vivant une place importante dans l'académie que forment les membres du *ponon*. Dès lors, les jeunes filles qui accomplissent la fin du cycle initiatique et qui, de ce fait, feront désormais partie du cercle des « anciennes », bénéficient d'une dérogation leur permettant de prendre part à la danse funéraire, activité de membres privilégiées du *ponon*. Par ailleurs, s'il est vrai que funérailles et excision procèdent du même cadre socio-rituel, en l'occurrence le *ponon*, il n'en demeure pas moins vrai que ces deux activités ont chacune leur spécificité aussi bien du point de vue musical que dans leur déroulement chronologique.

La danse de recluses concerne les « novices », c'est-à-dire l'ensemble des jeunes filles ayant subi l'initiation à l'ouverture des funérailles. Elle reflète une musique que les initiées exercent quotidiennement au cours de leur retraite, sous la direction des « anciennes ». Dans la tradition du *ponon*, musique et danse de recluses se déroulent tant dans le sanctuaire, où elles servent de support à des rites interdits aux hommes, que dans l'enceinte habitée, où elles sont publiques.

La réclusion occasionne un répertoire musical établi en fonction de l'emploi du temps des initiées. Au réveil, ces dernières jouent de leurs timbales à l'heure du petit déjeuner que leur apportent leurs « monitrices ». Parfois, elles se déplacent dans le village, de porte en porte, pour quémander leur nourriture, chantant de courtes pièces en guise de remerciement aux provisions qu'elles recueillent.

Deux à trois fois par jour, les initiées, accompagnées de leurs « monitrices », se rendent au sanctuaire. Au cours de ces allées et venues, elles forment une longue file à la tête de laquelle se tient une joueuse de timbale. Cette initiée porte l'instrument à hauteur d'épaule, comme c'est le cas dans tous les déplacements de ce type, et joue de l'autre main des rythmes intermittents, accompagnant les chants des membres du cortège. De même, lors de leurs départs au marigot, pour s'approvisionner en eau, et en brousse, pour récolter du bois mort servant à leur besoin quotidien, les initiées signalent ainsi leur passage. Le répertoire musical des novices repose essentiellement sur des chants responsoriaux opposant une soliste au reste des participantes. Leurs textes se réfèrent toujours au *ponon*, comme en témoigne le chant suivant :

CHANT N° 3:

- 1 *ahe /ahe / ahe / ahe / ponon / manchara*
ahe /ahe / ahe / ahe / ponon / merci
 (merci *ponon*)
- 2 *a / manchara / ho / a / manhara / ho / ponon / manchara*
toi / merci / ho / toi / merci / ho / ponon / merci
 (merci ô toi notre institution vénérée)

Ce chant en langue sénoufo occupe une place centrale dans le répertoire servant de support à la vie initiatique des novices. En effet, ces dernières l'exécutent quotidiennement, à la fin de chaque repas, comme l'exige la tradition du *ponon* qui en fait l'hymne des initiées. De fait, la pratique de ce chant se déroule uniquement au sein du *sagbana-go* (initiées-maison), la maison habitée par les initiées durant leur réclusion.

Outre les éléments que je viens d'énumérer, la vie initiatique comporte des séances d'apprentissage d'une danse que les novices exécuteront le jour de leur «sortie». Cet apprentissage se déroule de jour, tout au long de la réclusion, entre les initiées qui révisent ainsi les pas de danse que leur enseignent des «anciennes», le soir après le dîner.

À l'approche de la fin du temps initiatique, les recluses, déjà préparées pour leur «sortie», se livrent à un rituel organisé autour d'un objet appelé *lom'bi*. Ce rituel consiste en un jeu itinérant que les *sagbafire* pratiquent à travers leur village, s'arrêtant aux endroits les plus fréquentés. Là, elles déposent le *lom'bi*, une bourse, à même le sol, de manière très visible. Cette bourse remplie de monnaie et de billets de banque, apparaissant comme un objet égaré, constitue un «piège» tendu aux passants. Au terme de sa mise en place, les initiées se dissimulent derrière un arbre ou font semblant d'ignorer le *lom'bi* que surveille en réalité l'une d'entre elles. Lorsqu'un passant ramasse l'objet, elles courent s'attrouper autour de lui et chantent une strophe qu'elles répètent autant de fois qu'il faut, jusqu'à la satisfaction de leur vœu. Par ce chant, les initiées invitent leur victime à payer une amende sur le champ, consistant en une pièce de monnaie symbolique. Le jeu est connu de toute la société qui en respecte les règles. Le texte de la strophe lui servant de support est en langue diula :

CHANT N° 4:

lom'bi / e / banan / lom'bi / ta / ho
lom'bi / toi / finir / lom'bi / prendre / ho
 (*lom'bi*, tu viens d'être capturé au *lom'bi*)

Le *lom'bi* annonce la fin prochaine de la réclusion. L'évènement tant attendu de ce moment est le concert public des initiées, clôturant les cérémonies dites *sagbana-welige* (initiées-toilette), un rite intervenant le dernier jour de la réclusion. Ce rite est consacré, entre autres, à l'unique bain auquel les initiées ont droit après leur excision, une tradition de moins en moins observée de nos jours, notamment dans les centres urbains du pays où certaines familles dérogent à la norme en faisant la toilette à leurs enfants lors de la réclusion. Mais, pour tous les

ponon, *sagbana-welige* reste un grand moment qui signifie à la fois la fin d'une période initiatique et le retour des initiées à la vie normale.

Le dernier jour de la réclusion, très tôt le matin, les initiées se rendent au sanctuaire pour y préparer leur « sortie » en milieu d'après-midi. Au moment du retour, elles entrent au village en file indienne, précédées de leurs « monitrices », chantant des pièces qu'accompagnent les rythmes d'une timbale. Elles se rendent ainsi sur la place publique du village, où les attend toute la communauté réunie. Parvenues à ce lieu, elles se prosternent les unes après les autres devant les hauts dignitaires du *ponon* pendant que des percussionnistes, quatre à cinq initiées au *sagbagboro*, prennent place au centre de l'espace circonscrit par l'assistance. La danse qui s'ensuit dure environ une heure sans discontinuer ; c'est alors que les initiées exécutent la suite des pas de danse qu'elles ont appris durant leur retraite. A la fin du spectacle, toutes les participantes se touchent mutuellement les genoux, geste de reconnaissance qu'elles effectuent les jambes légèrement fléchies, avant de regagner leur domicile respectif. Désormais les *sagbafire* font partie du cercle des initiées. Cependant, pour devenir des « femmes accomplies », elles devront retourner au sanctuaire, quelques années plus tard, pour terminer leur cycle initiatique.

Dans la plupart des lignages, l'activité musicale se prolonge au-delà de la « cérémonie de sortie ». En ce cas, elle concerne des jeunes filles venant d'accomplir leur première initiation, qui se regroupent par famille, constituant des formations de trois à six danseuses. Ainsi, elles entreprennent une tournée musicale à travers des villages où elles ont des liens de parenté, pour y présenter leur chorégraphie. Dans ce contexte, l'activité musicale repose sur un corpus de pas de danse élaborés pendant la retraite initiatique et elle intègre de nouveaux éléments.

En effet, la danse initiatique qui suit la « cérémonie de sortie » prend la forme d'une activité de réjouissance. Traditionnellement un seul membranophone, un long tambour appelé *pindrin*, joué par un homme, accompagne la danse⁹. Mais il arrive que d'autres instruments, le plus souvent des hochets en calebasse, soient également utilisées. A l'occasion de chaque représentation de la danse, les initiées se distinguent par le port d'un ensemble de parures dont des colliers en argent et en perles, un pendentif dorsal, une ceinture sonnailles en grappe de perles et de pièces de calebasse, un cache-sexe, deux queues de cheval et deux paires de grelots, auxquels s'ajoutent une peinture corporelle à base de kaolin et de plantes, une coiffure (des cheveux postiches soutenus par un ruban) et parfois un soutien-gorge. Cet ensemble d'éléments ornementaux, que portent les dan-

⁹ La présence d'un homme dans la danse des femmes revêt un certain nombre de significations : d'abord elle se justifie du simple fait que la danse s'inscrit hors du cadre strict de la période de réclusion des initiées ; ensuite elle est liée à la nature même de l'instrument, en l'occurrence le *pindrin*, un membranophone dont l'usage est exclusif aux hommes ; enfin elle révèle l'existence de points communs, notamment sur le plan musical, entre le *sagbara* des femmes et celui des hommes.



Fig. 2a et 2b: Prestation d'une formation de trois danseurs lors d'une tournée musicale, au terme de la « cérémonie de sortie »: un musicien jouant du *pindrin* (long membranophone), une joueuse de hochet en calabasse et l'assistance, qui forme le chœur. Photos: Mamadou Coulibaly, Koffila, 1986.



seuses à chacune de leur prestation, contraste, par sa richesse et par sa diversité, avec le collier et le cache-sexe, entrelacé autour d'une ceinture-sonnaillles, qui sont les seuls attributs vestimentaires des initiées lors de leur réclusion.

La danse « post-initiatique » est circulaire; elle se déroule dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, et à l'intérieur d'un cercle que forment les participants. Les danseuses, disposées en file, se succèdent suivant le droit d'aînesse: les plus âgées en tête et les plus jeunes en queue de file. Tout au long de la prestation, la plus âgée détermine les pas de danse que ses compagnes reproduisent à l'unisson. Dans la plupart des pièces, les pas effectués à l'unisson alternent avec des solos qui donnent l'occasion à chaque danseuse de montrer sa bonne connaissance du répertoire.

La chorégraphie se compose d'un ensemble de figures, variant d'une pièce à l'autre¹⁰. Ce sont les chants qui en déterminent les contours, par leur contenu sémantique. Ils forment un répertoire associant deux catégories de pièces: les pièces exclusivement initiatiques et celles liées à d'autres activités musicales, qui sont énoncées aussi bien en langue bambara qu'en langue diula.

Les pièces exclusivement initiatiques se réfèrent à la fois au ponon et au monde animal. Concernant ce dernier, *berekun'de* est l'exemple le plus courant. Il s'agit d'un chant dont les pas de danse expriment l'attitude d'un oiseau appelé *berekun'de*, pendant la saison sèche. Dans la réalité, cet oiseau chante vers la fin de la période de sécheresse, annonçant ainsi, selon les croyances djimini, l'approche de la saison des pluies. Le chant comporte une seule phrase en langue diula:

CHANT N° 5:

berekun'de / kom'bo / sandje / ko / ra / ho
berekun'de / pleure / pluie / cause / c'est / ho
 (*berekun'de* appelle la pluie).

Les pas de danse associés à cette pièce, consistent en une description symbolisant l'attitude nonchalante du *berekun'de* durant la saison sèche. Au cours de celle-ci, en effet, cet oiseau affiche une apparente fragilité, pouvant conduire à sa mort lorsque les conditions atmosphériques impliquées par la sécheresse se prolongent longtemps.

Outre les chants d'ordre initiatique, le répertoire de la danse intègre une diversité de pièces en vigueur dans d'autres activités musicales du pays, notamment dans une danse de divination et dans une danse de masques, deux activités associées à un contexte religieux. Tel est le cas du chant suivant qui est énoncé en langue diula et qui figure dans le répertoire de la danse de masques, où il occupe une place importante:

¹⁰ Dans les lignages qui pratiquent une tournée musicale à la fin de la réclusion, la chorégraphie comporte des pas de danse exclusifs à cette circonstance. Aussi ces pas de danse sont-ils spécifiques à ces lignages qui les élaborent durant le temps initiatique.

CHANT N° 6:

eh / n'golo / bo / ra / tu / ra / n'golo / ye / nan / ho

eh / n'golo / sortir / ra / forêt / ra / n'golo / lui / venir / ho

(le masque, qui vit dans la forêt, va entrer dans le village).

Ce chant évoque, entre autres, *n'golo*, la désignation d'une danse de masques et le nom donné à l'un des deux masques que celle-ci caractérise. Dans le contexte de la danse des initiées, il est interprété en référence à des aspects que recouvre la symbolique du *n'golo*. En effet, la parure des initiées, lors de leur tournée musicale, apparaît comme un masque. En outre, leur danse marque un retour à la vie normale, qui s'oppose à l'univers réclusionnaire qu'elles viennent de quitter. Pareille opposition reflète le champ d'action du *n'golo*, qui couvre à la fois la brousse, en l'occurrence la forêt, sa «résidence permanente», et l'espace habité où le masque se rend épisodiquement pour rappeler à la société les mythes associés à son existence. Ainsi, telles des masques, les jeunes initiées rappellent, à travers leur parure et la danse accompagnant ce chant, un aspect du mythe qui est à l'origine de l'excision.

Dans les lignages djimini-bambara qui perpétuent la tradition de la danse «post-initiatique», celle-ci couvre une période d'un mois en raison de deux prestations quotidiennes: une le matin et une l'après-midi. Ces prestations, tout comme la tournée musicale qui les occasionne, peuvent être annulées pour cause de décès ou pour des raisons graves touchant à l'équilibre de la vie sociale des villages hôtes. Tel n'est pas le cas des rites intervenant lors de la période de réclusion, qui se déroulent sans discontinuer, jusqu'à leur terme.

Conclusion

Les illustrations de liaison entre faits musicaux et faits sociaux qui précèdent montrent que, chez les Djimini, la cérémonie d'excision et la musique qui lui sert de support sont très structurées. En effet, dans cette société, l'excision se déroule dans un cadre socio-rituel, notamment le *ponon*, que recouvre une institution globale appelée *sagbara*. Le fonctionnement de celle-ci repose sur le clivage sexuel, et il attribue à la femme la gestion de sa féminité sociale. En d'autres termes, les règles et les comportements qui conduisent à l'éclosion de la femme socialement reconnue par les Djimini sont une spécificité féminine. Dans le processus menant à cette identité, la musique joue un rôle de catalyseur. Au travers des rites d'excision, elle permet la cohésion féminine. Telle une horloge, elle indique, par ses apparitions successives, les différents événements rituels qui jalonnent le temps initiatique.

Bibliographie

ARIÈS Philippe.

1983 *Image de l'homme devant la mort*. Paris: Seuil.

AUGÉ Marc

1979 *Symbole, fonction, histoire*. Paris: Hachette.

CAILLOIS Roger

1950 *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard.

COULIBALY Mamadou

1982 *Le krubi, une musique pour l'islam*. (Mémoire de maîtrise). Tours, Université François-Rabelais, 120 p.

1983 *Rôles et fonctions musicaux dans les sociétés à tradition orale*. (Mémoire de D.E.A). Tours, Université François-Rabelais, 55 p.

1988 *Musique et vie sociale chez les Djimini (Côte-d'Ivoire)*. (Thèse de Doctorat). Tours, Université François-Rabelais, 336 p.

HOLAS Bohumil Théophile

1966 *Les Senoufo (y compris les Minianka)*. Paris: P.U.F (1^{re} éd. 1957).

TAUZIN Aline

1986 «La femme partagée. Contrôle et déplacement de la sexualité féminine en Mauritanie» in: *Côté femmes: approches ethnologiques*: 147-157. Paris: L'Harmattan.