

La musique bassari : un parcours obligé

Vincent Dehoux et Monique Gessain



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2424>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1992

Pagination : 17-35

ISBN : 978-2-8257-0456-1

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Vincent Dehoux et Monique Gessain, « La musique bassari : un parcours obligé », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 5 | 1992, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 21 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2424>

LA MUSIQUE BASSARI: UN PARCOURS OBLIGÉ

Vincent Dehoux & Monique Gessain

«Il n'est aucun des procédés, aucune des qualités que nous croirions propres à une musique douée d'écriture qui ne se retrouve un peu dans une musique de tradition orale. Mais en dernière analyse, ce qui oppose ces sortes de musiques serait peut-être moins ce que l'une a et l'autre n'a pas que ce que l'une n'a plus et l'autre a encore».

André Schaeffner

En milieu bassari, la musique se dissout entièrement à l'intérieur de contextes qui l'englobent et lui donnent sa raison d'être. Son rôle s'y trouve toujours établi et mesuré exactement : il n'est que la prolongation, dans le domaine sonore, d'une activité propre à certaines catégories de personnes et incluant des éléments tels que la parole, la chorégraphie ou encore le costume. Il semble bien qu'aucun événement musical n'échappe à cet état de fait, à tel point qu'il n'existe pour ainsi dire pas de circonstance « neutre » où la musique ferait pour le moins preuve d'une certaine souplesse d'exécution. Ainsi, le moindre accessoire sonore admet un nombre précis d'attributions et revêt, suivant les circonstances où il apparaît et les individus qui l'utilisent, des significations fort différentes : son appartenance organologique, ses qualités acoustiques ne suffisent pas à l'individualiser. La valeur profonde d'une telle situation se trouve corroborée par l'existence de précautions et d'interdits : il n'est pas d'instrument de musique dont l'usage ne fasse l'objet d'une prescription, un type de voix qui ne soit l'attribut exclusif d'une catégorie de personnages. Force est donc de reconnaître qu'à travers l'expression musicale, les individus ne font que manifester les prérogatives qui sont les leurs dans la société. Replacée dans le contexte local des musiques à tradition orale et pour paraphraser Schaeffner, cette prégnance radicale de la fonction tendrait à montrer que ce qui distingue la musique bassari des autres musiques environnantes serait que la première a encore ce que les autres ont perdu.

LES BASSARI

Les Bassari sont cinq à six mille au Sénégal, peut-être cinq mille en Guinée, quelques centaines en Guinée Bissau et probablement quelques uns en Gambie. Ils sont apparentés aux Coniagui, Bedik, Badyaranké et Boïn avec lesquels ils constituent le groupe Tenda.

Si aujourd'hui dix pour cent des Bassari vivent en ville, la plupart au Sénégal oriental, la majorité demeure dans des villages situés sur une chaîne de collines – piémont du Fouta Djalon – de part et d'autre de la frontière sénégal-guinéenne : les invasions peul de la fin du siècle dernier les y ont repoussés. Essentiellement chasseurs-cueilleurs jusqu'au début de ce siècle, ils sont aujourd'hui agriculteurs et à moindre titre éleveurs. Les Bassari partagent avec leurs voisins Coniagui un fonds commun de croyances et de représentations, certains rituels ainsi que la majorité de leurs instruments de musique et accessoires musicaux, mais constituent une société plus atomisée.

La vie rituelle bassari s'articule autour de plusieurs axes, pas toujours indépendants : rites agraires, sociétés de masques et confrérie des *khore*, chasse et rituels du caméléon, initiation et classes d'âge.

Les rituels annuels

Au rythme des saisons sont soumis les rites concernant les plantes sauvages et cultivées, les sorties de masques, l'initiation des garçons et les cérémonies en l'honneur de l'esprit-caméléon. Ces rituels sont responsables, entre autres, de la fécondité et de la santé, c'est-à-dire du renouvellement des générations.

L'année commence avec la saison des pluies, en mai-juin. Les masques d'hivernage renaissent alors pour les semailles du champ de sorgho du chef de village. Ils entraîneront les cultivateurs au travail dans les champs sur pente (les masques ne peuvent sortir dans les bas-fonds où sont situées les rizières) et participeront à leurs danses, le soir, autour des maisons, depuis les semailles au poquet (il est interdit aux masques de chanter pour les semailles du fonio qui se font à la volée) et les désherbages, jusqu'aux premières récoltes.

La saison sèche revient en novembre : les masques d'hivernage disparaissent alors, laissant place aux masques *lukuta*. Durant cette saison ont lieu, à l'échelon de la communauté villageoise, de nombreux rituels visant à maîtriser les vents, les pluies, la fécondité des arbres sauvages, des plantes cultivées mais également des êtres humains ainsi que des insectes prédateurs et des oiseaux qui consomment ces mêmes insectes ; la musique a sa part dans la conduite de ces différentes manifestations auxquelles peuvent participer les masques *lukuta* ; en revanche, les rituels pratiqués individuellement par chaque cultivateur pour la réussite de sa récolte de sorgho, de pois de terre ou de fonio ne comportent pas de musique.

Après le temps des récoltes vient celui des fêtes de jeunes gens. La danse des plus jeunes a lieu chaque année en janvier-février sur la place du village, presque

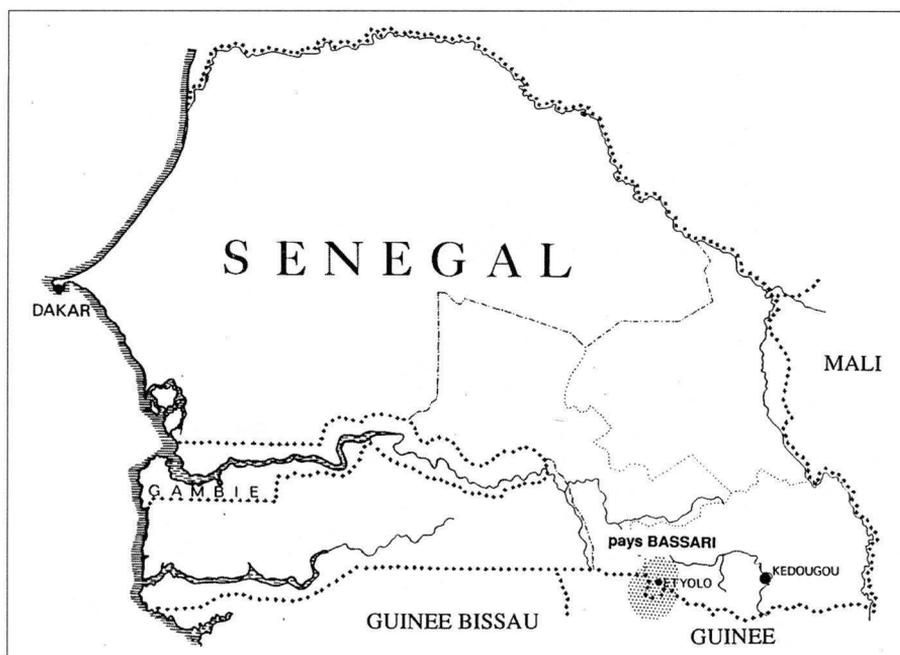


Fig. 1 : Situation du pays Bassari.

sans spectateurs: il s'agit d'un divertissement d'enfants et d'adolescents et de jeunes filles des classes d'âge correspondantes. Les garçons dansent et chantent, faisant alterner les chœurs avec des soli de sifflets, de flûtes droites ou traversières, de flûtes appariées ou de clarinette.

La danse des jeunes initiés, en février-mars, les réunit au même endroit sur les mêmes rythmes, avec les mêmes mélodies et les mêmes instruments que leurs cadets: seules diffèrent les paroles des chants. Enfin, en avril-mai, aura lieu la danse des hommes. Ces danses ont lieu chaque année, si les membres de ces différentes classes d'âge le souhaitent.

En mai se déroule l'initiation des garçons: celle-ci met en jeu de nombreuses classes d'hommes, de membres de la confrérie initiatique *khore* ainsi que des masques «agressifs» *lukuta*, chacun de ces groupes y assurant un rôle musical spécifique.

Enfin, toute l'année, jeunes hommes et jeunes filles participent aux travaux pour le chef le plus souvent avec des *khore* et, en hivernage, avec des masques.

Les classes d'âge et les rituels hexannuels

Les adolescents bassari subissent vers seize ans une initiation qui donne lieu à des cérémonies spectaculaires, mais de l'enfance à la vieillesse l'ensemble de la population est groupé en classes d'âge, dont la complexité et l'importance sont particulièrement manifestes dans les villages du Sénégal oriental.

Pour accéder à la classe suivante, chaque homme doit accomplir un certain nombre d'*atyuin*, c'est-à-dire un ensemble comprenant des prestations envers la classe supérieure ou des journées de travaux agricoles collectifs en hivernage, des brimades par la classe immédiatement plus âgée (coups, insultes), des interdits et divers mauvais traitements, tout ceci fréquemment associé à un rituel. Chaque *atyuin* est obligatoire et collectif, n'a lieu qu'une fois tous les six ans et implique son « remboursement » par la classe suivante. Leur clôture se marque souvent, au cours de la saison sèche suivant les travaux agricoles, par une danse avec consommation cérémonielle de bière de sorgho. Cet ensemble constitue ce que les Bassari définissent comme « toutes les choses que de l'enfance à la vieillesse, on est obligé de faire et que depuis toujours les vieux ont faites avant vous ». Il contribue, dans une population distribuée en petits villages de cent à cinq cents habitants, à assurer une cohésion entre les groupes de villages réunis pour certains de ces travaux agricoles communautaires, de ces rituels et de ces fêtes. Les rituels de classes d'âge forment à la fois un élément dynamique scandant le développement individuel et, grâce à la camaraderie de promotion, un facteur de cohésion au niveau du village et du groupe de villages unis pour les pratiquer.

Les *lug* constituent, contrairement aux garçons non initiés, une classe faste. Leurs *atyuin* sont nombreux à compter un élément musical : *ébet* du mil et du miel (journées de travaux aux champs, boisson cérémonielle et pour le second danse autour de la case commune qui abrite le caméléon initiatique), *opimbi* (journées de culture, boisson cérémonielle, danse au son de la flûte mais aussi d'un xylophone propre à cette fête).

Les *falug* sont la classe la plus dépréciée, celle qui est soumise aux *atyuin* les plus nombreux et pénibles. A l'initiation ils dansent au son de sifflets comme pour la cérémonie *schyagis* durant laquelle ils portent des grelots *ohamana*.

La danse est un devoir pour les *ndyar*, hommes par excellence. En 1968, les vieux d'Etyolo ont à un certain moment retiré le droit de distribuer la bière aux *ndyar* qui ne se conduisaient pas comme la tradition le voulait, ne dansant pas, ne plaisantant pas avec les femmes. Les *ndyar* dansent et chantent lors de nombreuses cérémonies notamment à l'occasion de la bière qui termine leurs *atyuin*. Ils s'accompagnent d'une cloche métallique à battant externe qu'ils sont les seuls à utiliser.

Ainsi la vie quotidienne des Bassari est-elle jalonnée, suivant plusieurs calendriers, d'un nombre important et précis de cérémonies particulières comportant chacune ses propres attributs. Dans la très grande majorité des cas, il s'agit de rituels au cours desquels la musique intervient de manière spécifique et codifiée.

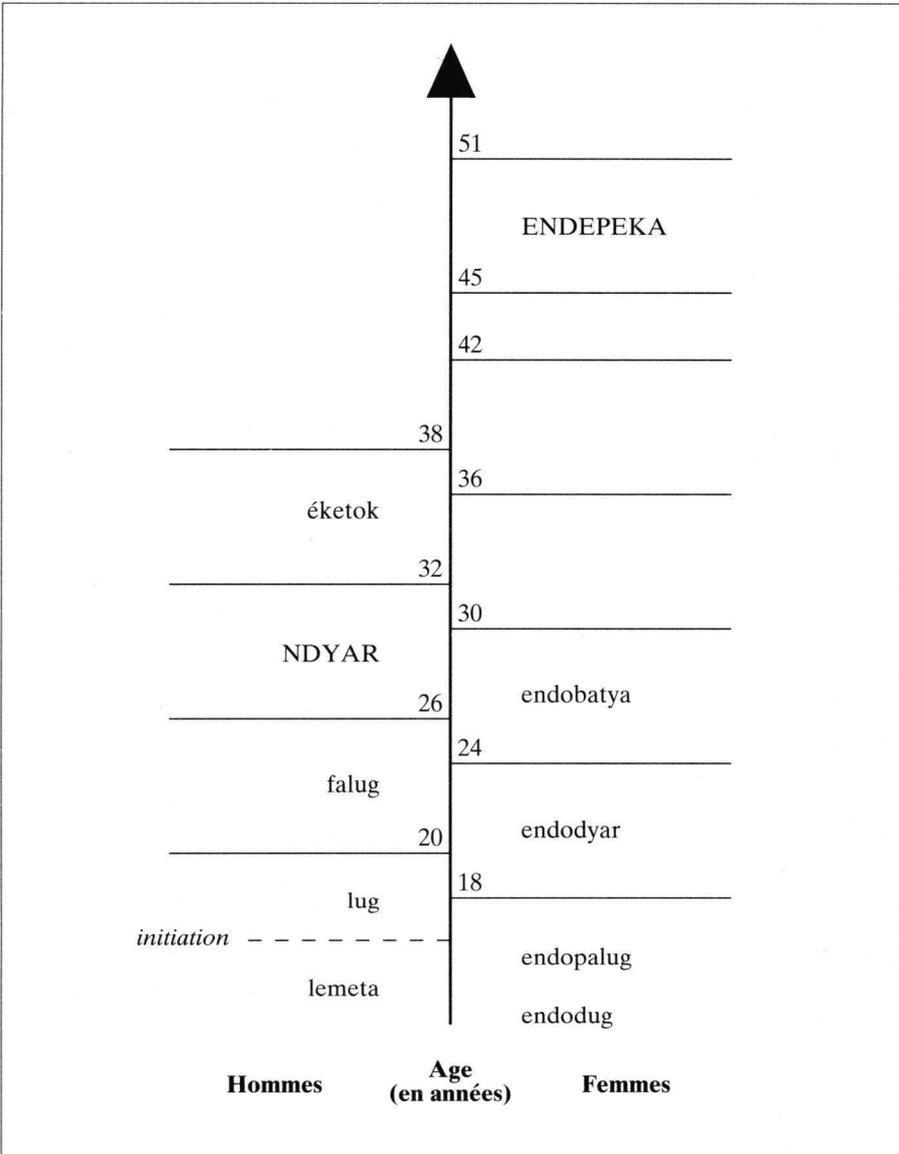


Fig. 2: Principales classes d'âge masculines et féminines chez les Bassari d'Etyolo (âges approximatifs, les classes fastes sont en majuscules).

Ceci est d'autant plus naturel que, comparés aux Coniagui, les Bassari apparaissent dans tous les domaines comme les «grands prêtres» d'un ensemble où les premiers sont plutôt les tenants d'une organisation militaire.

LA MUSIQUE ET LA DANSE

La musique bassari est fortement homogène dans sa forme comme dans son contenu, qu'il s'agisse de celle accompagnant les travaux agricoles, des danses de classes d'âge ou enfin des cérémonies de masques et *khoré*. C'est avant tout une musique vocale de type antiphonal où alternent soliste(s) et chœur. Pour chaque circonstance il existe un répertoire propre constitué d'un nombre plus ou moins important de chants que l'on interprètera en les enchaînant les uns aux autres, leur succession comme la durée de chacun d'eux étant laissées au libre arbitre des participants. Mais la musique bassari n'est pas pour autant une musique purement vocale : à chacun des répertoires est associée une panoplie d'accessoires musicaux. Cependant, il convient de remarquer que la valeur de ces derniers est d'ordre circonstanciel et rituel et non pas réellement musical : entraînés par le mouvement des danseurs ou agités par eux, leur rôle est de « donner à voir » le statut social de ceux qui les portent plutôt que de « donner à entendre » une partie musicale réellement autonome ou personnalisée. Enfin, certains instruments de musique proprement dits (aérophones essentiellement) peuvent intervenir lors de ces différentes manifestations. Leurs modalités de jeu comme les pièces qu'ils sont amenés à faire entendre montrent là aussi, du point de vue musical, un statut d'ordre secondaire. En effet, en dehors de certaines processions particulières, leurs interventions sont limitées et la plupart du temps nullement obligatoires : elles consistent pour l'essentiel à accompagner la danse lors de certaines pauses des chanteurs solistes ou lors des moments de repos des masques.

Ainsi voix et instruments de musique, s'ils participent à l'élaboration de l'édifice sonore, ne peuvent être en aucun cas envisagés de façon similaire, tant leurs statuts respectifs sont éloignés l'un de l'autre, ce que prouve le type de discours y faisant respectivement allusion. Pour la musique vocale, les entretiens portent sur la technique, la qualité de l'émission, sur l'appartenance à un lignage réputé pour ses chanteurs, sur une certaine esthétique vocale différente d'un village à l'autre ainsi que sur la valeur au fil des années des « promotions » successives d'individus. En revanche, pour ce qui concerne l'usage des accessoires musicaux et le jeu des instruments de musique, l'entretien « dérive » d'emblée sur leur place dans le cadre de telle ou telle cérémonie, les moments et les lieux de leurs interventions, les précautions – voire les prescriptions – et les interdits liés aux personnes les utilisant, au calendrier agraire annuel ou encore hexannuel des classes d'âge.

C'est la raison pour laquelle il semble judicieux d'envisager l'expression musicale bassari d'un double point de vue : d'une part la musique instrumentale où chacun est simplement en droit d'agir en fonction de la place qu'il occupe dans la société mais se doit de le faire conformément aux devoirs qui sont les siens, et d'autre part la musique vocale, domaine où la valeur artistique personnelle est reconnue de tous.



Fig. 3: Cérémonie de jeunes gens à Négaré (Guinée). Au premier plan, la jeune danseuse porte des grelots de cuivre au bas de son tablier de perles et à la taille. Photo: Monique Gessain, 1946.

La musique instrumentale

L'usage de la plupart des instruments de musique ou des accessoires musicaux est régi par des interdits portant soit sur l'objet lui-même (il ne doit pas être nommé pendant sa fabrication ; sa perte entraîne une amende infligée parfois à l'ensemble de la classe d'âge qui en a l'usage), soit sur le joueur (qui doit ou ne doit pas appartenir à telle classe, être initié ou possédé par l'esprit *khore*) ou encore sur le moment ou enfin le lieu de son utilisation (l'instrument ne peut être joué que de jour ou de nuit, en telle saison – par exemple pendant la période de floraison d'un certain arbre –, exclusivement à l'occasion de telle danse, fête ou cérémonie). C'est le cas de nombreux aérophones tels que certains sifflets, les flûtes traversières et la clarinette, l'usage de ces dernières étant restreint, en dehors des danses, aux deux mois précédant la floraison d'un arbre au rôle symbolique, comme c'est le cas également de la trompe traversière, interdite de jeu la nuit.

L'utilisation de tel instrument à telle ou telle cérémonie permet d'en mesurer les connotations rituelles respectives. Il en est ainsi des types d'aérophones utilisés au cours des différentes danses des *lug*: le sifflet *ékolikher*, libre de tout interdit et de toute connotation rituelle, n'est joué qu'à l'une d'elles. En revanche, certains instruments ne sont utilisés que par les membres d'une seule classe d'âge ou par des masques ou des *khore*. Ainsi en est-il d'idiophones par percussion (cloche de métal à battant externe des *ndyar*,alebasse des *endodyar* à la seule cérémonie *kwékwurné*, râcleur des *khore okéréghé* les nuits qui suivent l'initiation, et xylophone de la danse *opimbi*), des tambours et des cordophones.

L'usage des instruments de musique est donc sévèrement réglementé dans le cadre de situations contrôlées: l'exemple des grelots *ohamana* servira ici à montrer la fréquence et la variété de leurs utilisations tant profanes que rituelles. Ces grelots de fer fabriqués par le forgeron sont constitués d'une plaque ovale repliée, retenant une ou deux petites billes de fer. Il en existe de plusieurs tailles (les plus fréquents ont aujourd'hui quatre à cinq centimètres de long, mais il y en avait autrefois de plus grands).

Un ou deux de ces grelots peuvent être fixés à la cheville d'un enfant apprenant à marcher: le son produit l'y encourage... En dehors de ce cas bien particulier, les *ohamana* sont soumis à de nombreux interdits. C'est ainsi que leur port est défendu la nuit en dehors des danses, sauf aux masques *lènèr* et aux *falug*, lors de l'initiation. Dans la journée, ces derniers en portent, aux chevilles ou sous les genoux, pour signaler en marchant leur présence aux *ndyar* qui, les entendant, les injurient et leur jettent des pierres. Ces mêmes *falug* les enlèvent en arrivant le soir aux cases communes des jeunes gens afin de ne pas être confondus avec les masques. En outre, les *falug* portent également des *ohamana* à la main en allant à la cérémonie *schyagis*, ou fixés à leurs pilons à la cérémonie *eyuk*.

Pour leurs danses, hommes, masques et *khore* portent également des *ohamana*: les hommes des classes d'âge jeunes, certains *khore* et les masques *lènèr* sous les genoux ou aux chevilles, les masques *lukuta* « de la danse » aux chevilles, les masques *lukuta* « de la bataille », *gwangwuran* des semailles et *péna* sous les genoux, enfin « l'esprit caméléon » aux poignets lorsqu'il joue du tambour.

Parmi les femmes, seules les *endépéka* portent des *ohamana* aux chevilles lors de la danse *épéka* avec les masques *lukuta*. Le terme *épéka*, qui a donné son nom à cette classe de femmes – la plus valorisée –, désigne une chorégraphie particulière : lors de celle-ci, les *endépéka* avancent et reculent l'une derrière l'autre, presque sur place dans le cercle de danse, sans regarder au centre et en silence. Au cours de ce « piétinement glissé », elles ne doivent pas faire entendre les *ohamana* fixés à leurs chevilles, afin, dit-on, de ne pas concurrencer les masques *lukuta* (on dit d'ailleurs « faire *épéka*, c'est chanter »). Il est à noter que comme pour d'autres cas, si l'une des danseuses égare ses *ohamana*, une amende sera infligée à toute sa classe d'âge.

Ainsi, un accessoire musical aussi fréquemment répandu que ces grelots offre-t-il un très large éventail d'utilisations allant des moins musicales et des plus profanes (encourager un bébé à la marche ou signaler la présence d'un *falug* pour permettre à ses « pères » de l'insulter) à la plus paradoxale (marcher sans entraîner la mise en mouvement du grelot en transformant un accessoire sonore en objet muet) et à la plus rituellement marquée : la chorégraphie *épéka* est propre aux *endépéka* dansant avec les masques *lukuta* chez le chef ou à l'occasion de la visite de ces masques à un enfant qui leur a été confié. *Endépéka* et *lukuta* entretiennent en effet une relation privilégiée qui se manifeste à l'occasion de diverses cérémonies sacrificielles et de cette prise en charge de la croissance et de la santé d'enfants malades, relation participant à l'évidence du rituel, voire du sacré.

De ce point de vue, les *ohamana* parcourent l'échelle des valeurs « humaines » dans son intégralité depuis les enfants et les *falug* (classe d'hommes la moins valorisée, devant accomplir le plus de travaux obligatoires et fournir le plus de prestations à leurs aînés) jusqu'aux *endépéka* (classe de femmes la plus valorisée, ayant le plus de responsabilités). Situation qui trouve une analogie dans leur statut musical : ainsi les grelots *ohamana* sont-ils amenés à produire, selon la circonstance, un simple bruit ou un rythme, du son ou du silence ; musicalement, ils peuvent être considérés comme des instruments joués à la main, des accessoires musicaux entraînés par la danse ou des ornements volontairement muets. Cette liste pourrait se prolonger... En effet, la cloche de fer des *ndyar* et les grelots joués à la main par les *falug* et certains *khore*, portés sous les genoux par les *lemeta*, *lug* et *ndyar* à certaines cérémonies ainsi que par les *gwangwuran* danseurs, et fixés à la canne – sonnailles des *lènèr* et *lukuta* de la danse, sont identiques aux *ohamana* par leur matière et par leur forme sinon par leur taille. Un anneau de fer au pouce, des billes métalliques à l'intérieur ou des anneaux aux extrémités en font respectivement une cloche à battant externe, des grelots ou des sonnailles, tantôt utilisés comme accessoires musicaux dont le son est produit par le mouvement corporel des danseurs, ou comme instrument de musique proprement dit lorsqu'ils sont joués à la main ou fixés à la canne du masque frappant le sol en cadence.

La charge rituelle dévolue aux accessoires musicaux n'est cependant pas extensible au jeu des instruments de musique. Ceux-ci – aérophones et membra-

nophones, pour l'essentiel – confirment néanmoins à leur manière l'assujettissement très fort des modes d'expression musicale au cadre social dans lequel ils sont utilisés. Qu'on en juge : les aérophones sont techniquement peu élaborés et leurs répertoires fort limités servent généralement de support à la danse ou d'accompagnement pour certaines processions. C'est ainsi que le critère permettant de classer chacune des pièces constituant ces répertoires se situe sur le plan de leur tempo d'exécution (rapide ou lent) et non pas sur celui de la formulation mélodique propre à chacune d'elles. Il arrive même que l'on nomme certaines de ces pièces par le nom du tempo qu'elles utilisent, *ayand-ayand* (rapide) ou *endémané* (lent), quand le répertoire ne se trouve pas tout simplement composé de deux pièces, «*ayand-ayand*» et «*endémané*». Cette répartition des pièces, fondée somme toute sur un critère d'ordre chorégraphique, se trouve confirmée par une condition particulière d'utilisation des instruments à vent : ces derniers sont toujours joués en solo ; autrement dit, il leur est impossible d'accompagner une quelconque partie vocale, ce qui atteste, si besoin était, leur rôle lié à la danse dans le cadre des manifestations où on les utilise.

Quant aux tambours, leur contribution est, elle aussi – mais pour d'autres raisons – strictement réglée, leur usage se trouvant réservé aux cérémonies en rapport avec la symbolique du caméléon. C'est dire, ici encore, la part de l'interdit puisqu'une catégorie instrumentale entière, les membranophones – et non des moindres, vu le contexte des sociétés environnantes – brille tout autant par son exclusion de la majorité des cérémonies que par sa présence à quelques-unes des principales.

L'instrumentarium des Bassari se trouve donc en quelque sorte détourné de sa fonction musicale : marqué essentiellement par la présence de la prescription – quand ce n'est pas de l'interdit – lorsqu'il s'agit des accessoires musicaux surdéterminés comme on l'a vu par la fonction rituelle, traité «*accessoirement*» et de manière volontairement limitée en ce qui concerne les instruments de musique. Il est bien évident que la pertinence d'un tel usage ne peut s'envisager dans le champ de l'exécution proprement musicale ; par voie de conséquence, il devient tout aussi évident que l'on ne peut parler ici de musique instrumentale : ses ressources, ses modes d'intervention comme ses conditions d'exécution montrent que ce qu'il convient dans tous les cas de préserver n'est pas tant un résultat sonore qu'une conformité gestuelle. Comme l'illustre à sa manière la danse *épéka*, interpréter c'est avant tout accomplir les mouvements préconisés pour chaque cas de figure.

Ainsi, à la limite parfois du vestimentaire, les accessoires musicaux sont le premier jalon d'un continuum qui, passant par les instruments de musique, relie le visuel au sonore puis, avec la voix, au musical dans le cadre du rituel.

Fig. 4: Parmi les ornements (dont beaucoup sont aujourd'hui démodés) portés par cette jeune femme d'Itaor (Guinée), un sautoir et une ceinture faits de très nombreux grelots et clochettes de cuivre. Photo: Pères du Saint-Esprit, entre 1927 et 1935. ►



La musique vocale

S'il est un sujet sur lequel tous les Bassari se rencontrent, c'est bien dans le goût très prononcé qu'ils ont pour l'expression vocale, pour ses qualités importantes comme nécessaires qu'ils savent juger en amateurs chevronnés. La connaissance intime que chaque individu a de la situation musicale locale est sur ce point stupéfiante : sur le plan des qualités vocales, on est au fait non seulement de la valeur de chaque individu à l'intérieur du village que l'on habite, mais encore des groupes que constituent les différentes classes d'âge et ce, à travers l'ensemble des villages environnants. On évalue également très précisément, en fonction des années, la primauté d'un village sur l'autre, d'une classe d'âge sur une autre, des masques d'un village par rapport à ceux d'un autre. Sur ce plan, une foule d'anecdotes personnelles comme d'événements connus de tous démontre la connaissance réellement vivante de la musique dans son évolution passée, de la situation qu'elle occupe sur l'heure, jusqu'à cette manifestation de l'inquiétude ressentie pour son proche avenir. Ce qu'il est important de souligner dans tous les cas, c'est la convergence des points de vue : aucun chauvinisme ne s'y manifeste.

Sur le plan terminologique, un certain nombre de mots désignent la voix d'un point de vue général, la voix parlée et enfin la voix chantée. Pour cette dernière, les expressions distinguent une bonne voix (« liquide », de la gorge) d'une mauvaise (le chanteur « croque » la voix avec les dents). La gradation entre ces deux extrêmes permet de jauger le style propre à chaque village limitrophe, voire celui de lieux plus éloignés comme ceux qu'habitent, par exemple, les Bassari de Guinée. Mais il n'y a pas que le timbre qui entre en ligne de compte ; la qualité d'une voix dépend également du savoir-faire du chanteur : il existe en effet une véritable stratégie de jeu dans l'émission vocale. Sans elle, il serait impossible au chanteur de faire ressortir sa voix par rapport à celle des autres à l'intérieur du chœur, sans pour autant crier. Pour ce faire, plusieurs moyens existent, mais la technique la plus efficace se base sur un procédé d'hétérophonie relative. Celui-ci, comme l'expliquent les musiciens, consiste tout simplement à ne jamais chanter exactement comme son voisin : il faut, pour être un bon chanteur, savoir *changer le goût de la chanson*. Une bonne voix est une voix « *sucrée* », une voix qui ne se trouve jamais à l'unisson de celle du chanteur situé à proximité immédiate. « Si deux personnes vont ensemble sur une route, elles se trouvent l'une derrière l'autre, ou l'une à côté de l'autre. Dans un cas comme dans l'autre, il y en a toujours une qui cache la seconde. En revanche, un bon chanteur est celui qui marcherait à la manière d'un footballeur : il doit savoir *dribbler*, avancer en *zig-zag* ». Comme cette métaphore le suggère, en « *sucrant* » sa voix, le chanteur évite le passage trop direct d'un son à un autre : par l'adjonction de petits mélismes, il apportera à la mélodie de légères mais continues modifications de trajectoire qui auront pour effet de le faire remarquer et de retenir l'attention des auditeurs.

Outre les caractéristiques générales décrites ci-dessus, il existe une technique vocale strictement réservée aux masques : la voix d'eau. Son apprentissage se déroule loin du village, lors de la retraite d'initiation des jeunes gens. Cette voix

se caractérise par un mode d'émission guttural bien particulier qui, de plus, donne lieu à certaines variantes; c'est ainsi que l'on distingue deux types de voix d'eau: l'eau de derrière et celle de devant. Loin d'être des effets de style, ces variantes possèdent des règles d'utilisation précises, qui varient d'un type de masque à l'autre. Enfin, il faut distinguer voix parlée et voix chantée (ainsi les *khore* parlent «à l'envers», c'est-à-dire qu'ils emploient un langage différent de la langue bassari, mais chantent en langue bassari), la voix chantée pouvant être haute ou basse, aiguë ou grave, légère ou lourde, et pour les masques plus ou moins «gluante».

Malgré ce qui peut apparaître comme un «art pour l'art», tant les discussions vont bon train concernant les mérites respectifs de telle ou telle voix, force est de reconnaître une fois de plus combien la musique se trouve inexorablement investie, là encore, de conditions qui la dépassent largement: bien que l'on atteigne des qualités proprement individuelles ignorées dans le jeu des instruments de musique, la voix se trouve malgré tout au service d'une conduite générale pour laquelle le chant joue un rôle de tout premier plan. Pour s'en convaincre, il suffit de voir le nombre de règles qui régissent, par exemple, l'utilisation de la voix d'eau: l'émission gutturale de la voix possède deux variantes, utilisées différemment selon les masques; celles-ci, de plus, concernent aussi bien la voix parlée que la voix chantée et, pour cette dernière, suivent de près la courbe mélodique.

Comme on le voit, l'abondance de l'information transforme peu à peu cette forme d'art en science pour l'application de laquelle le simple fait d'être doué ne suffit plus: il faut apprendre, et c'est là que la société bassari étonne une fois de plus. En effet, cette précision dans la connaissance de la technique vocale impliquerait partout ailleurs une forme de spécialisation volontairement choisie de la part de certains individus; et c'est vrai que pour les Bassari, il semble difficile d'être à la fois bon chanteur et bon cultivateur. Mais cette incompatibilité est en quelque sorte «naturelle» car elle ne relève pas de la volonté individuelle, mais bel et bien d'une appartenance familiale: une belle voix s'hérite. Sans pour autant subir de pression de la part de la société ou ressentir un quelconque devoir envers elle, certaines personnes ont une propension plus marquée que d'autres pour le chant: propension qui, entretenue, donnera naissance à de véritables qualités, ceci entrant pour tous dans l'ordre logique des choses en trouvant là encore une raison d'être sociale. En guise de contre-exemple (et comme pour affirmer s'il en était encore besoin cette réglementation), il semble qu'on ne puisse que rarement parler chez les Bassari de musique de pur divertissement. Le chant lui-même – si valorisé – est entièrement réservé aux occasions «formelles», c'est-à-dire collectives: on entend rarement un individu isolé chantonner pour le plaisir, et le répertoire de musique vocale propre à chaque classe est perdu pour qui accède à la classe supérieure. Chacune a ses devoirs et ses propres plaisirs. De même, il est frappant de voir combien peu variée est la musique s'adressant aux enfants ou celle qui leur est propre: une ou deux berceuses, des jeux chantés qui, contrairement à ce que l'on observe dans les populations voisines, se comptent sur les doigts de la main. Cependant le rôle de cette musique est essentiel, mais c'est bien d'ores et déjà de musique d'adultes qu'il s'agit, à laquelle

participent les bébés sur le dos de leur mère pilant la bière en chantant ou dansant lors des fêtes ou des nombreuses sorties de masques. Plus âgés, les petits garçons imiteront entre eux les chants de dérision de leurs aînés, et aux champs ou le soir, près de la maison paternelle, les masques *lénèr* (il leur est toutefois interdit de s'essayer à « attraper » la voix d'eau), tandis que sur la place du village ils participeront aux fêtes de *lemeta* et *lug*.

Les sociétés égalitaires ont des moyens originaux de classer les individus les uns par rapport aux autres : la compétition entre groupes de villages¹, pour ce qui est de la qualité de voix des chanteurs, en est un remarquable exemple. Institutionnalisée lorsque chaque *lug* chantait en solo pour être jugé par les deux villages concernés, cette compétition reste vivante pour les *felug* et les *ndyar*; elle existait autrefois jusqu'à la classe des *éketok*. Seuls les chanteurs des villages qui ne partagent pas le même autel initiatique rivalisent ainsi. Les chants d'insulte entre classes d'âge sont un autre exemple de compétition. A l'intérieur du village et dans le cadre de villages pratiquant ensemble *atyuin* ou fêtes de classe d'âge, ces chants comme les autres brimades infligées par une classe de « pères » à une classe de « fils » feraient-ils, comme les *atyuin*, partie de ce continuum (prestations et brimades entraînant « remboursement » par la classe des « petits fils » aux « fils ») qui assure la pérennité de la société bassari ? A l'opposé de cet axe vertical, les danses de *lemeta* et *lug*, que nous avons considérées comme non rituelles peuvent être nécessaires à la cohésion « horizontale » des jeunes des différents villages bassari et ce d'autant plus que le groupe des villages dansant ensemble, successivement dans chacun d'eux, diffère du groupe de villages partageant un même autel initiatique ou pratiquant ensemble différents *atyuin*.

La danse

Si les chorégraphies paraissent peu diversifiées, leur très stricte codification revêt, ici encore, une grande importance symbolique. Les filles les plus jeunes ne peuvent danser que sur place, en avançant et reculant face au centre du cercle de danse, mais sans aucun déplacement latéral. C'est seulement après avoir accompli *dyanilémo* (le plus important des *atyuin* féminins) que les *endobatya* auront le droit de tourner comme le font les hommes (dans le sens contraire à celui des aiguilles d'une montre), côte à côte ou bien l'une derrière l'autre. Les femmes plus âgées dansent ainsi en tournant autour du cercle de danse, à quelques exceptions près : les *endobatya* perdent ce privilège lors de certaines danses si les chasseurs ayant tué des animaux prestigieux leur volent leur ornement *étyéba* (tant qu'elles ne le leur auront pas repris, elles devront danser sur place); les *endépéka* dansant *épéka* avancent et reculent l'une derrière l'autre presque sans se déplacer.

1 De tels « concours » entre villages s'observent chez les Sérèr (Dupire).



Fig. 5: Le masque *gwangwuran* d'Etyolo (Sénégal) au visage dissimulé par une cagoule de tissu d'écorce blanc, à la ceinture de feuilles de kapokier et aux ornements de bras en lanières de feuilles de ronier porte sous les genoux des grelots de fer. Muet, il répond aux salutations et rythme sa danse en jouant de cloches métalliques: haute cloche de cuivre européenne à battant interne à la main gauche, cloche de fer à battant externe à la main droite.

Photo: Robert Gessain, 1969.

Les mouvements des différents danseurs sont strictement réglementés et nommés. Ainsi lorsque des *lemeta* initiés et des *lug* participent à la danse *lemeta*, les premiers ne chantent pas mais dansent au son des aérophones, tandis que les seconds chantent et dansent autour des *lemeta*.

Les jeunes filles participent aux danses des jeunes hommes, en dansant, mais elles ne chantent pas. Elles dansent également lors des sorties de masques *lènèr*. En revanche, les plus âgées d'entre elles dansent mais chantent également au rituel *kwékwurné*, et les jeunes femmes *endobatya* chantent seules en cultivant pour gagner le sorgho destiné à la boisson qui clôturera le plus important des *atyuin* féminins. Interlocutrices privilégiées des masques *lukuta*, les *endépéka* dansent et chantent avec eux. Enfin, les femmes les plus âgées dansent, chantent et crient à leur guise avec les masques *lukuta*.

Evolution récente du rituel et de la musique

Chorégraphie, instruments de musique et accessoires musicaux, voix des humains, des *khore* et des masques ont une connotation rituelle plus ou moins marquée. Lorsque l'un d'entre nous, dans les années 1946 à 1949, a parcouru pour la première fois le pays *bassari*, l'omniprésence du rituel et de la musique y était évidente; un autel de pierres marquait chaque carrefour et en dehors de toute cérémonie, les collines bruissaient à la fois des grelots, des bracelets métalliques portés par les femmes et des sifflets, flûtes, cithares et clarinettes joués par les garçons surveillant les troupeaux ou protégeant les récoltes des oiseaux ou des singes.

Aujourd'hui, les participants aux rituels sont moins nombreux qu'il y a vingt ou trente ans. Même si les rituels de changements de classe se sont généralement conservés, les brimades subies par les plus jeunes sont moins sévères et la retraite des initiés peut être écourtée. Certains éléments d'*atyuin* ont disparu – parfois l'élément brimade (jusque dans les années trente, la danse des *lug* était pour les *falug* une occasion de leur infliger une brimade: ils leur couvraient le visage de cendre; cette coutume a disparu), parfois l'élément musical (la danse d'*opimbi* a disparu, avec le xylophone qui n'était joué qu'à cette seule occasion, mais cultures et boisson d'*opimbi* persistent). L'usage de certains instruments de musique, dont les spécialistes étaient encore nombreux dans les années soixante, s'est peu à peu perdu comme la pratique de certaines danses de classe d'âge disparues du village d'Etyolo avant 1970.

On s'accorde généralement à mettre en relation l'abandon de ces danses et les migrations de jeunes gens qui, chaque année à la saison où elles avaient lieu, sont de plus en plus nombreux à être partis dans les villes du Sénégal oriental. Mais dans le même temps, d'autres aspects du rituel et de la musique voyaient leur importance grandir: ainsi le nombre croissant des sorties de masques chanteurs *lènèr* en hivernage correspond à l'agrandissement progressif de la surface des champs sur pente où sont cultivées céréales et légumineuses. Ces deux ten-

dances dans le domaine du rituel et de la musique sont-elles liées ? On pourrait trouver une confirmation de cette hypothèse dans l'évolution de l'usage de certains aérophones qui accompagnaient les danses profanes de jeunes gens, *lemeta*, *lug* et *ndyar*. Dans les villages où ces danses ont disparu, le sifflet *atyiroti* et, en certaines circonstances, les flûtes appariées (à défaut de ce sifflet et de ces flûtes, on jouera de la flûte traversière *andyuré*), comme la flûte traversière *ingwélés-hira* ou encore la clarinette peuvent aujourd'hui accompagner les danses de masques *lénèr*, au rôle moins ritualisé que celui des masques *lukuta*, et dont les sorties sont aujourd'hui plus fréquentes qu'en début de siècle.

CONCLUSION

Sans doute pourrait-on considérer chez les Bassari divers types de musique sans connotation rituelle :

1) des chants de travail ou de divertissement : les quelques berceuses et jeux d'enfants, les chants de travaux agricoles (de garçons, de femmes à leurs corvées d'*atyuin*, d'hommes *ndyar* et plus âgés), les chants de femmes au pilage de la bière (à l'exception toutefois des cas où ce pilage est soumis à interdictions). On pourrait peut-être inclure dans cette catégorie les chants d'insultes des garçons *lemeta* lors des travaux agricoles et ceux des *falug* envers les *lug* le soir aux maisons communes des jeunes gens, lorsqu'ils dansent la danse des *lénèr* ou celle d'*omangaré*, sans accompagnement instrumental.

2) le jeu individuel d'aérophones en certaines saisons par les adolescents, lorsqu'ils surveillent les récoltes et les troupeaux, ou aux maisons communes des jeunes gens pour animer les soirées de danse.

3) les danses de jeunes classes d'âge, quoique la compétition entre chanteurs et les brimades entre classes n'y soient jamais complètement absentes. Ainsi, la danse des *lemeta* en saison sèche nous apparaît sans connotation rituelle et nous serions tentés d'en rapprocher les autres danses de jeunes classes d'âge à la même saison, quand bien même l'aspect « compétition entre chanteurs » demeure institutionnalisé dans la danse *bambéshar* des *lug*, et même si les *falug* injurient les *lug* et leur infligent des brimades quand ils dansent.

Reste à savoir si cette interprétation « profane » conviendrait pour l'ensemble des danses de classes d'âge. Peut-on l'étendre, par exemple, à la danse *oyar* des *ndyar* plus âgés lorsque l'on sait que ces derniers y jouent des cloches à battant externe très proches de celles en noix de rônier de leurs cadets, mais faites par les forgerons dans des plaques de fer et, de ce fait, hautement valorisées. De plus, contrairement aux danses *lemeta* et *lug*, de la bière de sorgho est bue à l'occasion d'*oyar*, bien que celle-ci ait été préparée à l'aide de sorgho récolté en dehors de cultures *atyuin*.

Cette interprétation semble plausible si l'on se souvient que les danses *lemeta*, *lug*, *bambéshar* et *oyar* n'entrent pas dans le cadre des *atyuin* : danses de simple divertissement, elles ne traduisent aucune obligation envers une classe plus âgée, et n'entraînent donc aucun remboursement par la classe suivante. Les danses *éyuk* et *oyar* des *ndyar* donnent un bon exemple de cette séparation entre les danses à caractère profane et celles à caractère plus rituel. Dansées par les mêmes hommes jouant d'un même type de cloche de fer à battant externe, celles-ci sont cependant bien différenciées. A la première, les danseurs portent des grelots *ohamana* à la cheville et les chants n'y alternent pas avec des soli d'aérophones : *éyuk* est un élément d'*atyuin* à l'occasion duquel on boit une bière fournie par celui chez lequel les *ndyar* ont cultivé cet *atyuin*. A la seconde, au contraire, les danseurs ne portent pas d'*ohamana* et la musique vocale alterne avec des soli d'aérophones (sifflet *atyiroti*, flûtes *andyuré*, *ingwéléshira*, ou *okhiman*) : *oyar* est une danse profane à l'occasion de laquelle est bue une bière obtenue en dehors des *atyuin*.

Ajoutons que considérer comme profanes les danses de classes d'âge, c'est exposer aussi un point de vue bassari « actuel ». On dit couramment aujourd'hui en pays bassari que si les danses de *lemeta* et de *lug* n'existent plus dans plusieurs villages, c'est simplement parce que ces danses ne sont pas obligatoires et que les membres de ces classes n'ont plus envie de les exécuter. Précisons que ces danses ne peuvent plus y avoir lieu parce que les *lemeta* et les *lug* de ces villages ont presque tous émigré vers la ville, loin du pays bassari, à l'époque où ont lieu ces danses, alors que la plupart d'entre eux retournent au village pour y accomplir leurs *atyuin* ; ceci montre bien que danses de classes d'âge et *atyuin* s'opposent par un caractère non obligatoire/obligatoire et peut-être non rituel/rituel. Il n'en demeure pas moins que pour qui a assisté à ces danses et admiré la beauté de ces spectacles sans spectateurs, des mouvements de ces danseuses hiératiques, muettes, au regard tourné vers l'intérieur, l'absence de connotation rituelle semble difficile à admettre tant ces manifestations sont en tous points identiques aux autres danses bassari. La limite entre musical et non musical, ou entre rituel et non rituel paraît, ici, bien imprécise.

Mais l'on pourrait, à l'opposé, considérer comme rituelle toute cérémonie et donc toute musique bassari, ceci pleinement dès l'initiation des garçons et dès la cérémonie *dyanilémo* pour les femmes. Il serait alors possible de dresser un tableau qui, du moins rituel au plus rituel, recouvrirait toutes les expressions musicales. A une extrémité se situeraient le jeu individuel des aérophones par les jeunes garçons, puis les fêtes de classes d'âge ; à l'autre les musiques d'*atyuin* et de caméléon, cette dernière regroupant les musiques de chasse et d'initiation. Au premier pôle on trouverait les enfants, garçons non initiés et jeunes filles avant *dyanilémo*, à l'autre les *ndyar* et les *endépéka*. Ce système plus souple serait aussi plus conforme à la réalité bassari dans laquelle tel aérophone est peu rituel lorsqu'il est joué individuellement et très rituel lorsqu'il entraîne les masques à la danse, où les *ndyar* accompagnent la danse *oyar*, peu rituelle, sans *ohamana* mais avec intervention d'aérophones, mais aussi *éyuk*, danse faisant suite à un rituel, avec *ohamana* mais *a cappella*. La voix parlée s'oppose à la voix chantée, la voix

des hommes à celle des masques; parmi ces derniers, certains sont plutôt musiciens, tandis que les autres ont une fonction plus rituelle sans que jamais, dans ce contexte, musique et rituel ne s'opposent.

S'il n'y avait plus de parcours musical obligé, y aurait-il encore des Bassari? C'est la question que posent ceux d'entre eux qui voient dans la disparition des danses de classes d'âge le début de celle de leur ethnie. Ces danses ne paraissent guère avoir eu de fonction rituelle, mais peut-être leur rôle dans la cohésion des groupes de villages s'avèrera-t-il avoir été nécessaire à la survie du groupe?

Bibliographie

DEHOUX Vincent

1986 «Une danse traversière», in: *Bibliographie chronologique et thématique de Monique Gessain: 193-198*. [Documents du CRA du Musée de l'Homme]

DUPIRE Marguerite

1991 «Classes en échelons d'âge dans une société dysharmonique – Sereer Ndut du Sénégal». *Journal des Africanistes*, t. 61, fasc. 2, pp. 5-42.

GESSAIN Monique

1971 «Les classes d'âge chez les Bassari d'Etyolo» (Sénégal oriental), in: *Classes et Associations d'âge en Afrique de l'ouest*, Denise PAULME éd.: 157-184. Paris: Plon.

1991 «La Civilisation. matérielle des Coniagui (Guinée), d'après des collections de musées». *Journal des Africanistes*, t. 61, fasc. 2, pp. 111-143.

de LESTRANGE, Marie-Thérèse, et GESSAIN Monique

1976 *Collections Bassari, Sénégal, Guinée*. Catalogues du Musée de l'Homme, 342 p.

Discographie

Sénégal. Musique des Bassari. Enregistrements et photographies du Centre de Recherches Anthropologiques du Musée de l'Homme, texte de Monique Gessain. Un disque 30cm/33t, collection C.N.R.S/Musée de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 74753.

Sénégal. Masques musiciens d'hivernage. Enregistrements de Vincent Dehoux, texte et photographies de Vincent Dehoux et Monique Gessain. Un disque 30cm/33t, collection Tradition orale ORSTOM-SELAF. CETO 803.