

## Le sens de la musicalité chez les Peul Jelgooe du Burkina Faso : la catégorie de puissance vocale

In: Journal des africanistes. 1999, tome 69 fascicule 2. pp. 67-86.

### Résumé

À partir de l'exemple d'un répertoire de musique vocale peul, cet article illustre la façon dont les catégories musicales vernaculaires qui caractérisent une réalisation canonique du genre, permettent à l'ethnomusicologue d'appréhender la forme musicale, non seulement en restituant l'intentionnalité esthétique de ses dépositaires, mais également en rendant compte des conceptions culturelles qui la sous-tendent et la motivent.

### Abstract

By drawing on a repertory of Peul vocal music, this article shows how an account of the vernacular musical categories used to characterize a genre's canonical production allows for a grasp of musical form, not only in terms of the performers' aesthetic intentions, but also in terms of the cultural conceptions that underlie and motivate it.

---

Citer ce document / Cite this document :

Loncke Sandrine. Le sens de la musicalité chez les Peul Jelgooe du Burkina Faso : la catégorie de puissance vocale. In: Journal des africanistes. 1999, tome 69 fascicule 2. pp. 67-86.

doi : 10.3406/jafr.1999.1209

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr\\_0399-0346\\_1999\\_num\\_69\\_2\\_1209](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-0346_1999_num_69_2_1209)

---

Sandrine LONCKE \*

# Le sens de la musicalité chez les Peul Jelgoobe du Burkina Faso : *La catégorie de puissance vocale*

## *Résumé*

À partir de l'exemple d'un répertoire de musique vocale peul, cet article illustre la façon dont les catégories musicales vernaculaires qui caractérisent une réalisation canonique du genre, permettent à l'ethnomusicologue d'appréhender la forme musicale, non seulement en restituant l'intentionnalité esthétique de ses dépositaires, mais également en rendant compte des conceptions culturelles qui la sous-tendent et la motivent.

## *Mots-clefs*

Peul, musique vocale, catégories vernaculaires, esthétique, conceptions culturelles.

## *Abstract*

By drawing on a repertory of Peul vocal music, this article shows how an account of the vernacular musical categories used to characterize a genre's canonical production allows for a grasp of musical form, not only in terms of the performers' aesthetic intentions, but also in terms of the cultural conceptions that underlie and motivate it.

## *Keywords*

Peul, vocal music, vernacular categories, aesthetic, cultural conceptions

➊ *Voir les plages musicales 10 et 11.*

---

\* INALCO, UMR 8574 du CNRS.

« Le *doohi* des jeunes du village de Soboullé ne vaut pas celui des jeunes du village de Kouyé, parce qu'à Soboullé, leurs voix manquent de puissance »<sup>1</sup> : c'est en ces termes qu'un informateur du *Jelgooji*<sup>2</sup> (Nord Burkina Faso) apprécie et compare les jeux vocaux appelés *doohi* auxquels s'adonnent les jeunes bergers peul de cette région. Il ne s'agit pas là d'un commentaire isolé.

Les Peul Jelgooße sont unanimes à affirmer qu'une réalisation de *doohi* réussie se caractérise par la « puissance vocale » (*sembe daade*). Autrement dit, celle-ci constitue le critère essentiel de conformité aux règles canoniques d'exécution de ce genre musical. Et c'est toujours sur la base de ce critère que les Jelgooße évaluent l'aptitude et la qualité de prestation des différents groupes de jeunes pratiquant le *doohi*. Mais que recouvre au juste ce concept ? Peut-on en cerner les contours d'un point de vue strictement musicologique, ou sommes-nous en présence d'une catégorie purement qualitative, relevant de l'ordre de l'interprétation musicale, de l'ordre de l'expressivité ? En d'autres termes, et si l'on peut se permettre cette comparaison, la « puissance du *doohi* » tient-elle du simple procédé vocal ou participerait-elle d'un effet tout aussi saturé en matière de critères musicologiques et à la fois aussi indéfinissable que peut l'être par exemple le fameux « swing » du jazzman ? Si les catégories endogènes permettent de rendre compte d'un style musical en restituant la perception interne qu'en ont ses dépositaires, encore faut-il dans un premier temps parvenir à cerner toutes les implications sémantiques et symboliques de la terminologie recueillie. Ce sera donc le propos de cet article.

## PRÉSENTATION GÉNÉRALE

### *Un jeu musical collectif*

Précisons d'abord que le *doohi* est considéré comme un « jeu » musical (*fijo*), dépourvu de toute implication rituelle ou religieuse. Il est exclusivement pratiqué par les jeunes bergers. Même s'il arrive que les femmes joignent leur chant au chœur des hommes, les deux répertoires demeurent

<sup>1</sup> *Doohi Sobulle hewtataa doohi Kuye, sabo daade sukaabe Sobulle ngalaa sembe.*

<sup>2</sup> La région traditionnelle du *Jelgooji*, du nom de ses habitants les Peul *jelgooße*, correspond approximativement à l'actuelle province du Soum. Elle est limitée par les provinces du Séno et de l'Oudalan à l'est, et par le royaume mossi du Yatenga au sud-ouest.

nettement distincts du point de vue de la typologie musicale peul<sup>3</sup>. Par ailleurs, une formation de *doohi* ne peut réunir que les membres d'un même groupe d'âge. Et la règle de relais générationnel est stricte : tout individu ayant des enfants en âge d'entrer dans le *doohi* cesse définitivement de chanter.

Les jeunes gens forment une ligne et se mettent à proférer, de façon alternée et sur un tempo vif, des sons gutturaux dépourvus de toute signification linguistique. Au milieu de la chaîne, l'un des participants tient à hauteur de poitrine unealebasse qu'il martèle de ses doigts bagués. Suivant la cadence des voix, la ligne de danse se déplace d'avant en arrière, en balançant le buste à l'unisson. Du bras droit, chacun enserre la taille ou l'épaule de son voisin tandis que, de la main gauche, il maintient fermement son bâton de berger appuyé contre l'épaule. De temps à autre, les danseurs s'agenouillent et chantent face contre le sable. Le son devient alors plus étouffé.

Ils chantent volontiers ainsi de la tombée de la nuit jusqu'à l'aube, chaque fois que l'occasion est donnée de se réunir : à la saison oisive d'hivernage, mais aussi lors des regroupements autour des points d'eau pendant les transhumances, à l'occasion des fêtes religieuses (fin du Ramadan et Tabaski), des cérémonies de mariage ou d'imposition du nom aux nouveaux-nés.

Mais c'est lors d'une fête annuelle appelée *sofoodu* que le *doohi* trouve sa place d'honneur. Après la première récolte de mil, les femmes ont coutume de se rassembler durant sept jours autour d'une mare pour la cueillette d'une herbe avec laquelle elles fabriquent les vans. Chaque soir, les jeunes gens les rejoignent pour chanter et danser avec elles. Une vingtaine de villages participent à ces réjouissances. Les Jelgoobe évoquent ce moment de rassemblement comme une fête des campements, qui précède la longue saison de dispersion des communautés pour la recherche de l'eau. Elle est l'occasion d'une véritable compétition entre les groupes de *doohi* qui rivalisent tant dans la maîtrise du chant que dans l'art de la séduction.

### *Les « voix » du doohi*

Les Jelgoobe expliquent en premier lieu que la puissance du *doohi* ne peut s'obtenir sur tous les sons du répertoire. Pour comprendre ce qu'ils entendent par là, il nous faut d'abord considérer la structure générale du *doohi*.

<sup>3</sup> Cet article ne porte donc que sur le répertoire chanté par les hommes, c'est-à-dire le *doohi* à proprement parler.

Le *doohi* est un genre musical fondé sur l'émission d'un répertoire défini de sons articulés, que les Jelgoobe dénomment de façon générique « les voix du *doohi* » (*daade doohi*). Chacune de ces « voix » est désignée par une appellation unique : son « nom » (*innde daade*) sera par exemple [humo], [hije] ou [hemma] <sup>4</sup>.

Les Jelgoobe distinguent, au sein de ces « voix », deux catégories de sons : ceux qu'ils appellent les *caldi* (littéralement embranchements, fourches, bifurcations), à savoir le [hɛ], le [humo], le [hije], ou le [hemma] à proprement parler, et les *masal caldi* (litt. vocalisation des embranchements), c'est-à-dire les dérivations vocaliques réalisées à partir du « tronc » consonantique que constituent ces embranchements (les *caldi*) <sup>5</sup>.

Par ailleurs, le même terme de « voix » est également employé pour désigner les deux parties constitutives du chœur : la réalisation du *doohi* implique en effet la profération d'un « embranchement » par une partie exposante (que l'on appellera la « voix » A, pour reprendre la terminologie peul), et la reprise alternée du même son ou de l'une de ses variantes vocaliques par une partie répondante (la « voix » B). Ce que les Jelgoobe formulent en ces termes : le *doohi* est constitué de « deux voix faisant la même chose, mais les uns reprennent leur respiration au moment où les autres chantent ».

Voici un exemple de la façon dont le son [humo] est exposé par les voix A et B et des différentes variantes vocaliques par lesquelles il peut être décliné.

|            |             |
|------------|-------------|
| Voix A     | Voix B      |
| EXPOSITION | RÉPONS      |
| [humo]     | [humo]      |
|            | [‘umō]      |
|            | [‘umɔ]      |
|            | [‘umĉ]      |
|            | [‘umã]      |
|            | [hime] etc. |

‘ = occlusion glottale sur le souffle, produisant un bruit de gorge.

Les voix se répondent ainsi et se succèdent dans le temps en se juxtaposant légèrement, selon le procédé dit de tuilage.

<sup>4</sup> Les termes entre crochets sont transcrits de façon phonétique.

<sup>5</sup> Cette interprétation nous est clairement indiquée par l'étymologie du mot *masal*, terme emprunté à l'arabe et qui désigne à l'origine les signes diacritiques de vocalisation ajoutés à l'écriture de cette langue.

L'ensemble exposition-répons correspond à une unité structurale que nous désignerons du terme de « segment ». Chaque segment est ainsi réitéré par le chœur durant ce que l'on appellera une « séquence de son », ou dans le cas précédemment cité, « séquence du son [humo] », dont la durée dépend de l'appréciation du meneur. Ce dernier décidera le moment venu d'introduire un nouveau son, à son tour repris par les deux parties vocales selon le même schéma d'alternance. Et ainsi de suite jusqu'à ce que la fatigue ait raison des chanteurs.

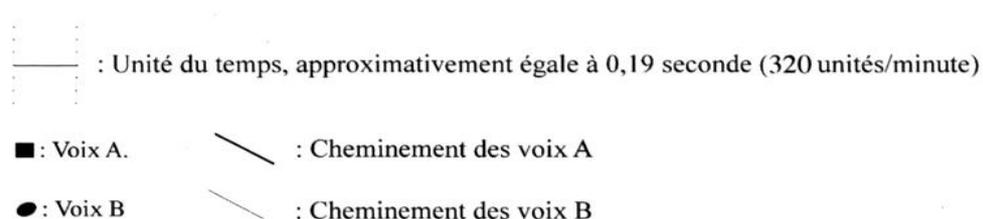
## LA « PUISSANCE »

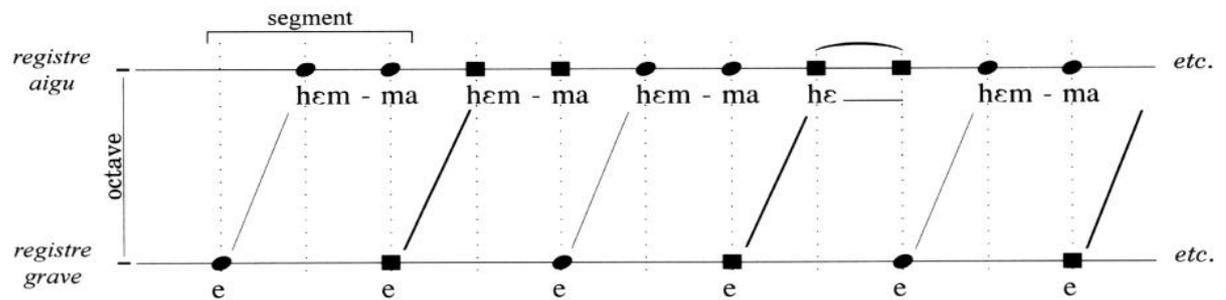
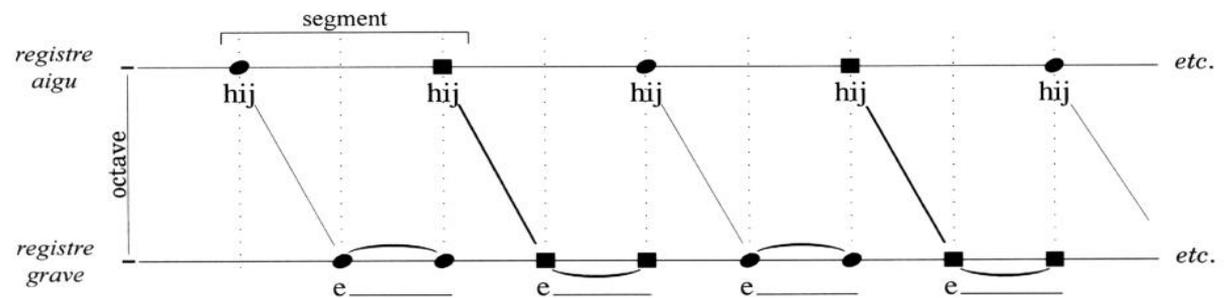
### *Une catégorie musicologique*

Ce sont donc ces différents sons de *doohi* enchaînés par séquences répétitives que les chanteurs hiérarchisent selon leur puissance respective. Ils affirment par exemple que le son [hɛ] n'a aucune puissance. Il s'exécute recto tono et permet simplement de s'« échauffer la gorge, ou de la reposer » en début de chant ou entre l'émission de sons jugés plus difficiles. De même, « le [hɛmma] est facile. Tout le monde peut le faire, même les enfants ». Quant au [hije] et au [humo], « ce sont les voix les plus puissantes. Tout particulièrement le [hije]. Les enfants ne peuvent le faire. Le [hije] fait mal : il provient des côtes jusqu'à la gorge. Si l'on a faim, on risque de s'évanouir en le faisant ». La « puissance » relative des différents « embranchements » et de leurs variantes vocaliques est ainsi fonction de leur difficulté de réalisation, et cette difficulté repose sur des critères musicologiques parfaitement identifiables.

Considérons par exemple le cas des sons [hɛmma] et [hije] :

### *Légende*



*Son [hemma]**Son [hije]*

La réalisation de ces sons implique toujours pour les chanteurs le passage d'un registre vocal appelé « bas » (*ley*) à un registre dit « haut » (*dow*), ou inversement <sup>6</sup>. Ce saut doit être exécuté sans discontinuité de son, donc legato et dans une seule unité de souffle. La difficulté croît bien évidemment avec l'importance de l'intervalle, mais dans le cas du [hemma] et du [hije], il est identique : c'est l'octave.

Cependant, le changement de registre exigé par le [hemma] s'effectue dans le sens ascendant, du [e] au [hɛ], soit, vers une plus grande ouverture vocalique (*cf.* sa réalisation en [e - hemma] ; schéma ci-dessus).

En outre, l'émission de voyelles ouvertes comme le [a] ou le [ɛ] nécessite beaucoup moins de tension vocale que le [õ] ou le [ã] du [humo], décliné avec

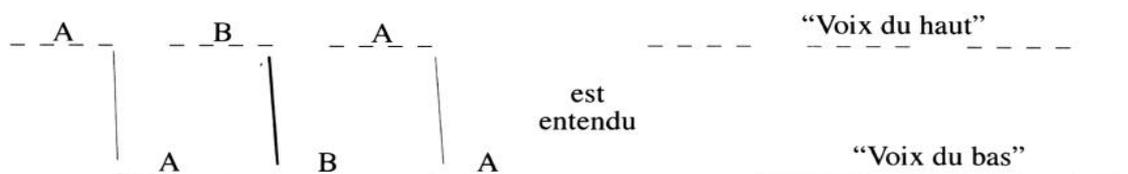
<sup>6</sup> Il faut préciser que je n'ai pas pu élucider une ambiguïté terminologique concernant le concept peul de hauteur. Il m'a semblé que lorsque les Jelgoobe parlent de « haut » et de « bas », ils ne désignent pas le registre de la voix ou la hauteur des sons, mais le lieu de provenance du souffle (*henndu*) et, par conséquent, les organes qui entrent en résonance. Les sons expirés ([hi], [hu], [hɛ]) que, par comparaison avec les autres, nous situons dans le registre aigu, sont physiquement localisés « en bas » (*ley*) par les chanteurs, à hauteur de poitrine. À l'inverse, le [e] ou le [o] de la voix grave sont entendus comme des sons « qui montent » (*kam toowi*). Et de fait, l'effort musculaire part cette fois de la gorge, avec même une résonance nasale sur certains sons : [õ], [ã]. Ce que je transcris donc respectivement dans les registres grave et aigu est vraisemblablement pensé à l'inverse par les Jelgoobe.

nasalisation, ou surtout, que le [i] et le [e] du [hije], voyelles toutes deux très fermées.

Les Jelgoobe sont très conscients du rôle de la composition vocalique dans la difficulté de réalisation des « voix » de *doohi*, puisqu'ils font débiter les enfants sur des sons comme le [hɛ], le [haga] et le [hewa], considérés comme n'étant que des parodies du *doohi* ou « des sons pour apprendre ». Mais ils mentionnent également l'importance du timbre vocal : « la voix d'un enfant est trop mince (*sewi*), elle n'a aucune puissance. » Pour le jeune berger, l'accès à la pratique du *doohi* est, de fait, étroitement lié à une mutation physique, la mue vocale. Tant que sa voix n'aura pas suffisamment de basses ni de grain, il ne pourra exécuter de façon canonique le [hije]. Ce son, dont les voyelles sont plus fermées, exige en effet un saut de registre descendant d'autant plus délicat que la semi-consonne /j/ rend la transition entre le grave et l'aigu particulièrement abrupte. L'intensité dynamique de l'impulsion y est fondamentale : le /h/ de [hije], effectué dans le registre aigu, doit être violemment expiré et immédiatement suivi d'un blocage du souffle. Les chanteurs recherchent un effet explosif sur l'attaque, qu'ils dénomment le « souffle de la voix » (*henndu daande*, litt. vent, émanation de la voix). En revanche, sur la deuxième syllabe passée au registre grave, la voix doit « traîner » (*yaara eese eese*). Les chanteurs disent : « la bouche fermée, on l'entend monter. » Autrement dit, le (j)eee de [hije] et le (m)ooo de [humo] doivent résonner avec suffisamment de puissance pour se détacher en un bourdon grave, plus ou moins continu selon la rapidité du tempo.

Lorsque ces critères d'émission vocale sont respectés, les Jelgoobe disent alors que « le *doohi* est puissant, car on entend de loin ce qui est en haut (*ko toowi*) et ce qui est en bas (*ko leydi*). Les voix sont devenues lourdes (*teddi*) ». Et comme elles se succèdent en tuilage sur un tempo vif, on entend finalement les deux registres avec une telle clarté qu'il devient impossible, selon les propres termes des chanteurs, de « démêler les voix », de savoir que registre aigu et registre grave sont assumés par une unique voix A alternant avec une unique voix B. Les identités s'effacent et deux « voix » se détachent, « celle du bas et celle du haut », telles deux entités indépendantes. Le *doohi* a alors atteint sa puissance maximale.

Sur l'axe des ordonnées figure la hauteur du son, en abscisse, la temporalité :



La catégorie de puissance ne désignerait-elle rien de plus ni de moins que la somme des procédés formels mis en œuvre pour parvenir à cet effet ? Nous avons établi que les chanteurs utilisent les ressources de la vocalisation, du timbre, de l'intonation, des contrastes de registre et du tuilage pour faire émerger sur le plan sonore deux cheminements vocaux horizontaux, alors même que le parcours effectif des voix relève d'une logique contraire, non pas horizontale, mais verticale. Il est apparu que ces procédés sont intrinsèquement liés à la composition phonétique des « voix » de *doohi* : le [hemma], plus long à prononcer de par sa morphologie, et surtout beaucoup plus ouvert et consonantique, ne permet par exemple pas une dissociation sonore très marquée. Avons-nous toutefois réellement épuisé la somme des critères susceptibles de caractériser un *doohi* puissant ?

Il n'en est rien puisque cet effet n'est nullement obtenu de façon systématique par les différents groupes de *doohi*. Les Jelgoofe vous diront par exemple : « le [hije] est la voix de *doohi* la plus puissante, mais cette nuit, les chanteurs de Kouyé n'ont pas bien chanté. Ils n'avaient aucune puissance, même sur le [hije]. » Nous abordons là un tout autre niveau de discours, qui semble bien plus relever du domaine du « bien chanter » que de critères musicologiques invariables. Nous quittons en fait le champ de la systématique musicale pour entrer dans celui de l'art de l'interprétation, où la puissance revêt avant tout une dimension émotionnelle.

### *Une catégorie « musicale »*

Du point de vue perceptuel, la puissance du *doohi* procède d'une illusion auditive, au sens où le résultat vers lequel tendent les chanteurs ne coïncide pas avec ce qu'ils font réellement : la somme des sons émis produit finalement un ensemble vocal autre. Or, il est intéressant de noter que cet effet, qui tient, dans l'esprit des Jelgoofe, à cette fameuse « puissance » d'interprétation, a fait l'objet d'études expérimentales de la part des acousticiens et des psychologues de la musique<sup>7</sup>. Ce type d'illusion relève d'un phénomène de perception auditive qu'ils dénomment le mécanisme de la « fission ».

Le but de ces recherches était de déterminer les procédés cognitifs qui permettent à l'individu d'isoler et de distinguer des ensembles de sons au sein d'un événement sonore global. Il ressort que les trois grands principes qui gouvernent cette aptitude à isoler et distinguer, sont la proximité (on attribue à une même source les éléments les plus proches du point de vue

<sup>7</sup> Voir notamment Deutsch, 1982, p. 118-119.

spatial), la similarité et la bonne continuité (les éléments qui se suivent du point de vue directionnel sont perçus ensemble). Dans le cas précis du mécanisme perceptuel de la « fission », Diana Deutsch montre qu'il découle en premier lieu du principe de la proximité fréquentielle, ce qui, pour le *doohi*, correspond à ce que nous avons précédemment mis au jour : l'oreille identifie les « voix du haut et du bas » comme deux ensembles autonomes parce qu'elles sont chacune constituées de sons se succédant à la même hauteur. Mais la prééminence du principe de proximité fréquentielle implique également une série d'autres conditions, que nous allons examiner à la lumière des discours recueillis. Ces conditions sont les suivantes :

#### *La proximité temporelle*

Dans le *doohi*, c'est le tuilage entre les deux parties du chœur qui confère cette proximité aux sons constitutifs de chaque voix.

Les Jelgoobe précisent cependant que l'obtention de la puissance, autrement dit du mécanisme de fission, demande une parfaite coordination rythmique : si un seul individu se décale, l'ensemble est compromis. L'expression qu'ils utilisent pour rendre ce concept de synchronisation rythmique est *daande wootere*, ce qui signifie « une seule voix ». L'expression parle d'elle-même.

#### *La similitude des timbres*

Elle est certes liée, dans le cas du *doohi*, à la répétition au sein de chaque voix d'une seule et même syllabe, émise sur un mode d'intonation et dans un registre vocal toujours identiques.

Mais ici encore, cette recherche exige une volonté commune d'homogénéité qui tient à la capacité des chanteurs, non seulement à s'écouter mutuellement, mais surtout à ne pas tenter de s'individualiser en couvrant la voix des autres.

#### *La répétitivité*

Le processus de séparation des voix en deux courants détachés s'élabore d'autant plus que la séquence est répétitive et qu'elle est donc enchaînée sur une certaine durée.

Or, les Jelgoobe insistent sur le fait que la tenue d'une séquence de son sur une durée respectable dépend étroitement de l'ordre d'enchaînement donné aux séquences en question et de la recherche d'une progression dynamique. Les chanteurs doivent en effet savoir tenir compte du degré d'échauffement de leurs voix pour entonner plus ou moins rapidement les

sons qu'ils considèrent comme étant les plus difficiles d'exécution. S'ils ne parviennent pas à doser leur effort, ils ne pourront tenir dans la durée et risquent très rapidement de se casser la voix. Auquel cas, il ne leur reste qu'à sortir de la danse.

### *La continuité dans la dynamique*

Si l'un des registres est chanté plus ou moins fort, et de façon irrégulière, il ne saillira pas de façon homogène.

Comme pour le critère de la répétitivité, nous sommes ici encore dans l'art du bon dosage, de la nuance et de la constance.

À ce sujet, un vieux Peul déplorait le fait que « ceux d'aujourd'hui n'ont plus de puissance. Ils commencent immédiatement très haut et finissent en bas <sup>8</sup>. On sent qu'ils étouffent parce qu'ils veulent aller très fort tout de suite. Ils finissent vite (le *doohi*). Peut-être parce qu'ils ne mangent pas à leur faim comme avant ».

### *Le tempo*

Il existe évidemment un certain seuil dans la lenteur d'exécution à partir duquel le processus de fission n'opère plus.

Or, seule la dynamique collective permet de garder un tempo élevé sur la durée. Car, dans le cas des sons les plus puissants, cette gageure relève de l'épreuve physique. Elle implique, outre une excellente technique vocale, une véritable volonté d'endurance, notamment sur le plan du souffle. Et c'est effectivement ce critère de la résistance qui consacre en dernier ressort la puissance d'un groupe de *doohi* par comparaison avec un autre. Pouvoir chanter un *doohi semmbe* sur un tempo vif pendant des heures — parfois du soir jusqu'à l'aube — assoit une réputation. Les Jelgooŋe se plaisent d'ailleurs à mentionner les cas d'individus qui se sont mis à cracher le sang pour avoir trop longtemps forcé leur voix !

Outre les données de la forme musicale elle-même, la dimension interprétative joue donc un rôle non négligeable pour qu'un groupe de *doohi* soit à même de faire entendre sa puissance.

Si l'on tente de synthétiser cette liste de critères, on s'aperçoit qu'elle se résume finalement à deux grands traits : la capacité de cohésion du groupe et l'émulation dans ce qui semble représenter une véritable performance physique. Cette perspective apporte un éclairage nouveau, tant sur la nature de l'émotion musicale recherchée que sur les valeurs socio-culturelles qui ani-

<sup>8</sup> Dans ce contexte, les termes « haut » et « bas » désignent le niveau d'intensité sonore et sont donc synonymes de « fort » et « faible ».

ment un tel choix esthétique. En appréhendant le concept de « puissance », non seulement du point de vue musicologique, mais aussi en tant que catégorie expressive, nous avons ainsi basculé du champ musical à celui de l'humain qui produit et écoute la musique.

### *Une catégorie culturelle*

« Lorsque tu écoutes un bon *doohi*, tu ne dois plus savoir qui fait quoi. Aucune voix individuelle ne doit ressortir. » Pour l'auditeur, le *doohi* doit donc ressembler à un véritable tissu sonore, où l'événement musical est global et les individus non dissociables. Cette impression est renforcée par le positionnement alterné des chanteurs au sein de la chaîne de danse. Spatialement, les voix A et B sont en effet totalement imbriquées, selon le schéma suivant <sup>9</sup> :

... B A B A B1 A1 B1 A B A B ...

Le meneur A1 (*puddoowo* : litt. celui qui commence), qui donne l'impulsion des changements de son, se place toujours au centre de la chaîne formée par les danseurs. Les B1 répondent, l'ensemble des A reprend, puis l'ensemble des B... : le chœur est lancé. Du centre aux extrémités de la chaîne s'élève ainsi le dialogue entremêlé des voix. La cohésion de l'ensemble tient donc pour une grande part à la proximité physique des chanteurs, qui se tiennent par les épaules et se balancent unanimement à la cadence des voix.

Sur le plan visuel, ils semblent ne former qu'un seul corps. Cet effet est d'ailleurs clairement exprimé par le mot qui désigne la chaîne de danse : *sekko*. Un *sekko* est, dans l'acception la plus courante du terme, une natte de sol faite de brins de paille alignés côte à côte et assemblés par des entrelacements de ficelle. Notons que, dans la fabrication d'un *sekko*, on retrouve finalement cette même imbrication de lignes horizontales et verticales qui caractérise les voix du *doohi*.

Mais c'est en se positionnant au cœur de la danse que l'on perçoit véritablement les principes sensitifs qui conditionnent la qualité d'interprétation du *doohi*. Les corps se touchent et les sons doivent s'enchaîner à la cadence des rythmes primordiaux : les tenants de la voix A projettent le son dans une unité de souffle, tandis que ceux de la voix B, spatialement intercalés, reprennent leur souffle. Les uns inspirent tandis que les autres expirent. Nous sommes dans une durée musicale binaire qui prend directe-

<sup>9</sup> Les lettres A et B ne désignent plus ici les deux parties vocales du chœur, mais les individus qui prennent l'une ou l'autre partie.

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 1 : Burkina Faso ; Peul Jelgoobe.

Chaîne de danse des hommes et des femmes. De temps à autre, l'un des chanteurs sort de la ligne de danse pour venir virevolter entre les deux rangs.  
(Cliché Patricia Dulu).

ment forme à partir de l'expérience interne des mouvements énergétiques contraires, tels que la respiration (inspirations / expirations délimitant l'émission vocale), la marche (lever / poser du pas de danse, symbolisant dans l'esprit des chanteurs la marche du transhumant), les rythmes naturels de tension / détente (sur lesquels se base l'alternance de phases de repos et de paroxysme, du point de vue de l'intensité et de la dynamique), voire à un niveau plus inconscient, les battements du cœur (systole / diastole). Par essence, le *doohi* est un langage corporel. Les protagonistes doivent parvenir à s'insérer sans heurts dans cette relation quasi organique, qui semble d'ailleurs les plonger dans un état de conscience différent, sûrement lié à la suroxygénation.

Nul doute que l'émergence du mécanisme perceptuel de la fission et l'émotion musicale qu'il procure aux chanteurs comme aux auditeurs, sont étroitement liées à ce climat de symbiose que les premiers auront su ou non instaurer.

La puissance du *doohi* est donc l'expression esthétique d'une expérience unitaire et foncièrement égalitaire : celle de jeunes bergers qui, vivant dispersés la majeure partie de l'année, font ensemble l'apprentissage de leur

appartenance et de leur intégration au sein d'un même groupe d'âge, fondement de l'organisation sociale en vigueur chez les Jelgoobe.

Dans ce jeu musical, la personne n'a aucune marge pour l'expression de son univers intérieur, ou même simplement de son individualité : le *doohi* n'est pas une forme narrative et l'égalité des rôles y est totale <sup>10</sup>. Le collectif en est le principe absolu.

S'il est finalement donné à l'individu de se distinguer, c'est en tant que représentant, au même titre que les autres, des vertus qui caractérisent l'homme peul, dans l'idéal consensuel de la société. En effet, nous avons vu que l'effort vocal imposé par la recherche de l'effet de fission est vécu par les chanteurs comme une réelle épreuve physique : épreuve d'endurance du souffle, épreuve de maîtrise de soi dans le dosage de ses capacités sur la longue durée, épreuve même de résistance au sommeil <sup>11</sup>, à la faim et à la soif, puisque lors des rassemblements de *sofoodu*, qui durent sept jours et sept nuits, la modération, voire l'abstinence en cette matière, est de rigueur <sup>12</sup>. Les jeunes gens doivent apprendre à se dépasser tout en dissimulant leur extrême tension derrière une expression toujours sereine, impassible. Or, la maîtrise vocale qu'exige une telle épreuve est présentée dans le discours des Jelgoobe comme l'expression métonymique de l'accès à la maturité physique : il faut que sa voix ait mué, autrement dit, être pubère, pour pouvoir pratiquer le *doohi* comme il se doit. Il n'est pas rare que, sur le ton de la plaisanterie qui règne entre camarades d'âge, les chanteurs dont la voix manque de puissance soient comparés à des femmes. Ainsi, la maturité vocale consacrée au sein du *doohi* est perçue comme l'expression sensible de la virilité.

Mais elle est également le signe d'une certaine maturité sociale. En effet, les aptitudes morales requises pour cet exercice collectif s'inscrivent en parfaite conformité avec les normes de comportement tout particulièrement valorisées par les Peul, principalement fondées sur le critère de la maîtrise de soi <sup>13</sup>. En parvenant à l'esthétique canonique du *doohi*, les chanteurs, dans toute la vigueur de leur jeune âge, participent donc non seulement à l'expression de l'unité et de la vitalité du groupe, mais concourent à la perpétuation de ses valeurs identitaires les plus fondamentales.

<sup>10</sup> Si le meneur donne le signal des changements de son, sa partie n'en est pas moins semblable à celle des autres chanteurs.

<sup>11</sup> Pour se galvaniser, les chanteurs de *doohi* ont d'ailleurs recours à quantité d'excitants, traditionnels (cola, tabac, thé), mais aussi chimiques (amphétamines).

<sup>12</sup> Toute manifestation publique d'un besoin corporel ou d'un épanchement émotionnel est interprétée chez les Peul comme un manque de pudeur et un signe de faiblesse morale.

<sup>13</sup> Une abondante littérature ethnographique est consacrée à cet idéal de comportement identitaire que les Peul regroupent sous le concept de *pulaaku*, « l'art et la manière de se comporter en Peul ». Cf. notamment Riesman 1974.

La catégorie endogène de puissance traduit donc bien plus qu'un simple procédé musical. Elle est le reflet stylisé, la mise en forme artistique d'un véritable idéal culturel de représentation de la maturité chez l'homme peul et de l'harmonie sociale censée régner entre camarades d'âge. On peut dire qu'elle symbolise tout à la fois un modèle de « puissance masculine », de « puissance morale » et de « puissance communautaire », et que la relative adéquation de l'ensemble formé par les chanteurs à ces modèles conditionne en dernier lieu la « puissance émotionnelle » du genre.

Une telle conception de l'esthétique musicale explique à nos yeux le fait que la puissance du *doohi* constitue, pour chacune de ses interprétations, une réalité stylistique toujours fluctuante et aléatoire, chaque fois unique et tellement insondable. Elle est finalement à la mesure des qualités musicales et humaines de chacun, à la mesure aussi du vécu partagé par le groupe.

En explorant dans toute son étendue la catégorie peul de puissance musicale, nous avons été amenés à distinguer les différents niveaux sémantiques de la notion : le premier relevait de la systématique musicale, le second avait trait à sa dimension interprétative, ou « musicale » au sens fort du terme, nous livrant en même temps le mode de perception esthétique que les Jelgoobe ont de leur propre production musicale, le troisième nous permettait d'accéder à la qualité émotionnelle de cette esthétique, et par là même, aux conceptions culturelles qui la sous-tendent. La séparation entre ces différents modes d'appréhension d'un répertoire n'était pas aisée : dans le discours des chanteurs, ils se révélaient être tout aussi imbriqués que le sont les voix du *doohi*, et comme celles-ci, ils se résumaient toujours par ce sempiternel même mot : la « puissance ». Mais au fur et à mesure que nous avons démêlé cet écheveau sémantique, il est apparu que nous épuisions peu à peu le contenu musical et symbolique du *doohi*, au point que la description que nous en donnons correspond finalement à une réalisation idéale, vers laquelle toutes les versions du *doohi* ne feront jamais que tendre. Peut-être est-ce tout simplement parce que la catégorie de puissance ne désigne pour les Jelgoobe ni plus ni moins que ce qu'on pourrait appeler leur « sens de la musicalité ».

## Bibliographie

DEUTSCH, Diana (1982), *The psychology of music*, London, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, Academic Press Series in Cognition and Perception.

- DUPIRE, Marguerite (1970), *Organisation sociale des Peuls*, Paris, Plon.  
 LONCKE, Sandrine (1997), notice du CD, *Burkina Faso : la voix des Peuls*,  
 CNR 274 1079, Paris, CNRS-Musée de l'Homme, coll. Le Chant du  
 monde.  
 RIESMAN, Paul (1974), *Société et liberté chez les Peul Djelgôbé de Haute-  
 Volta*, Paris-La Haye, Mouton, coll. Cahiers de l'Homme.

### *Annexe* <sup>14</sup>

#### EXTRAIT MUSICAL N° 10

Dix chanteurs de *doohi* du village de Soboullé et deux enfants exécutent le répertoire des femmes, en formation responsoriale. Contexte de veillée d'hivernage.

#### *Enchaînement des séquences de son*

La hauteur du registre grave est identique tout au long de cet extrait.

#### *Légende*

— : Unité du temps, approximativement égale à 0,19 seconde (360 unités/minute)

⬜ : Voix A.

— : Cheminement des voix A

● : Voix B

— : Cheminement des voix B

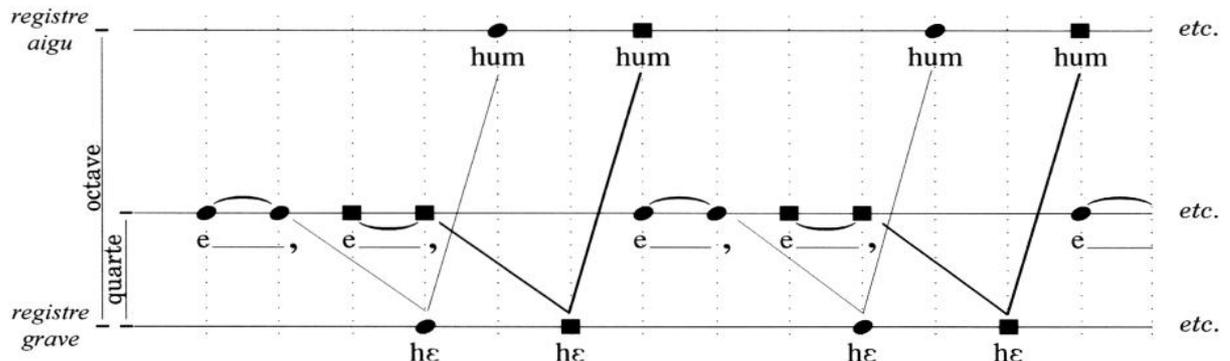
⋈ : Glissando

“œ,” : Interruption sans respiration

<sup>14</sup> Cf. aussi le CD : *Burkina Faso : la voix des Peuls*, CNR 274 1079, Paris, éd. CNRS-Musée de l'Homme, coll. Le Chant du monde, 1997.

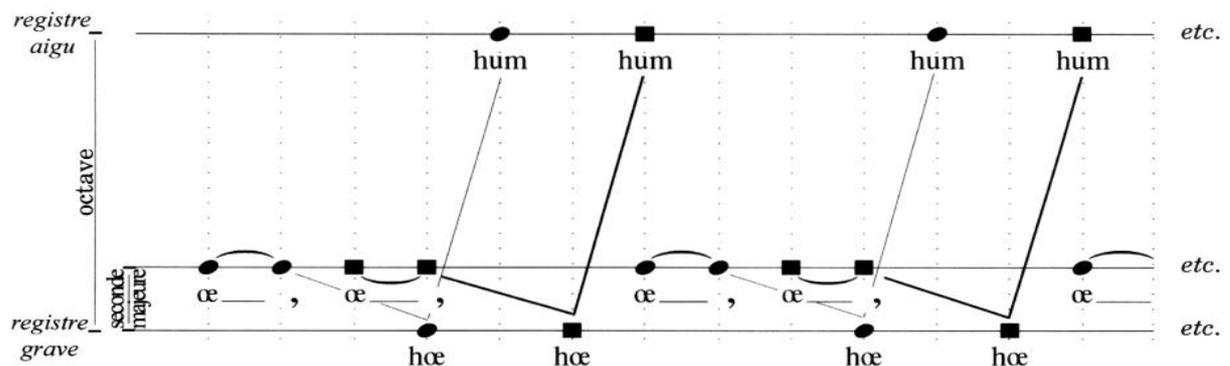
*Premier son : [hum]*

Variante de [hemma] qui se réalise : [e hɛ hum]. Durée de la séquence (sur enregistrement) : 28 secondes.



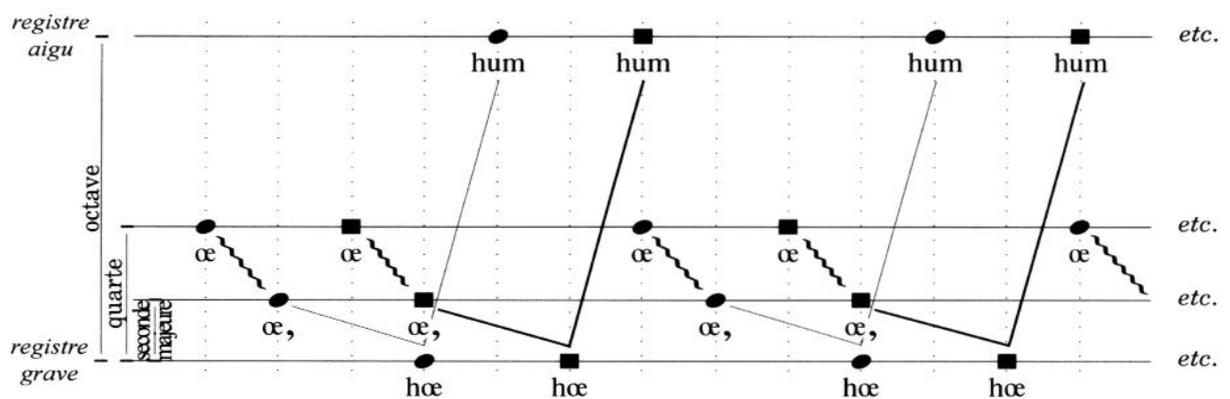
*Deuxième son : [hum]*

Variante de [hemma] qui se réalise ici différemment : [œ hœ hum], avec non plus un saut d'intervalle de quarte et d'octave, mais de seconde majeure et d'octave. Durée de la séquence : 16 secondes.



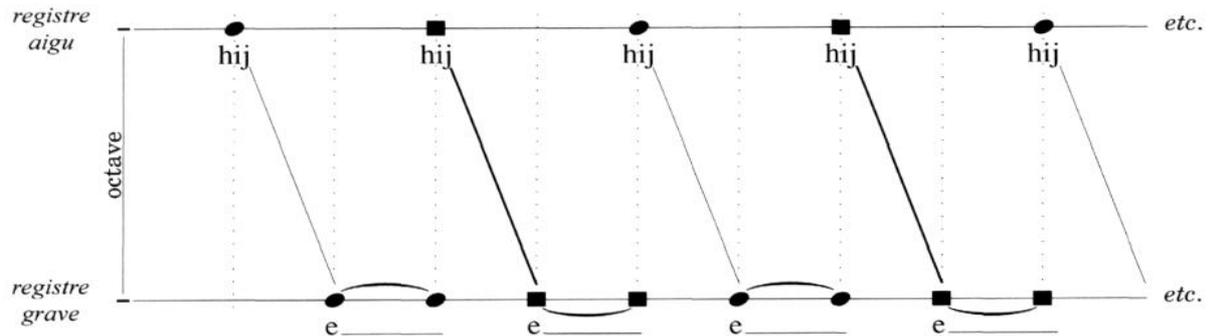
*Troisième son : [hum]*

Variante de [hemma] qui se réalise ici également : [œ hœ hum], avec non plus un saut d'intervalle de seconde majeure et d'octave, mais avec un glissando de la quarte à la seconde majeure, avant de réaliser le même saut d'octave que précédemment. Durée de la séquence : 18 secondes



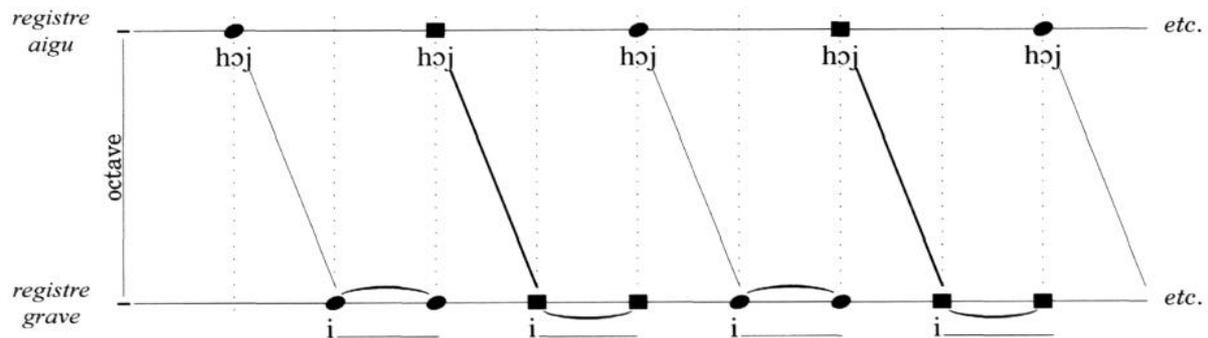
*Quatrième son : [hije]*

Un adulte venu surveiller le bon déroulement de l'enregistrement (en temps normal, les personnes d'âge mûr demeurent à l'écart des veillées musicales) encourage les jeunes : « *dow, dow, sukaabe !* » (en haut, prenez en haut, les enfants !). Durée de la séquence : 35 secondes



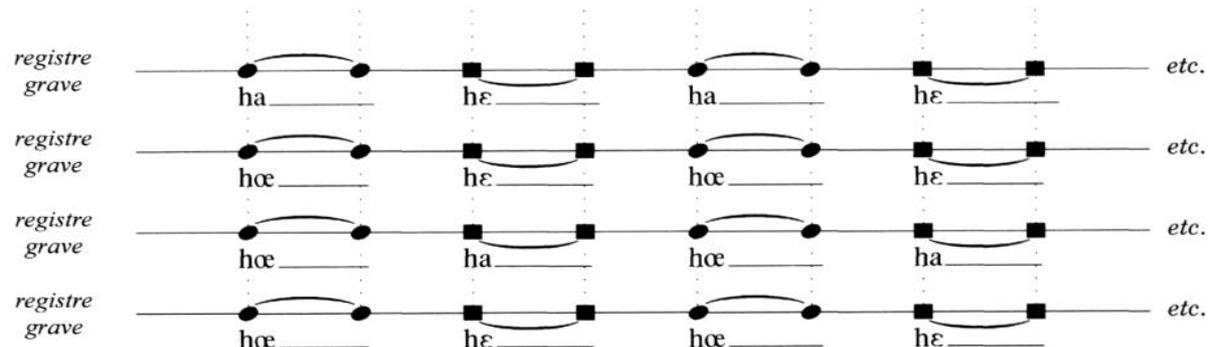
*Cinquième son : [hɔ'ji]*

Variante de [hije]. Durée de la séquence : 13 secondes.



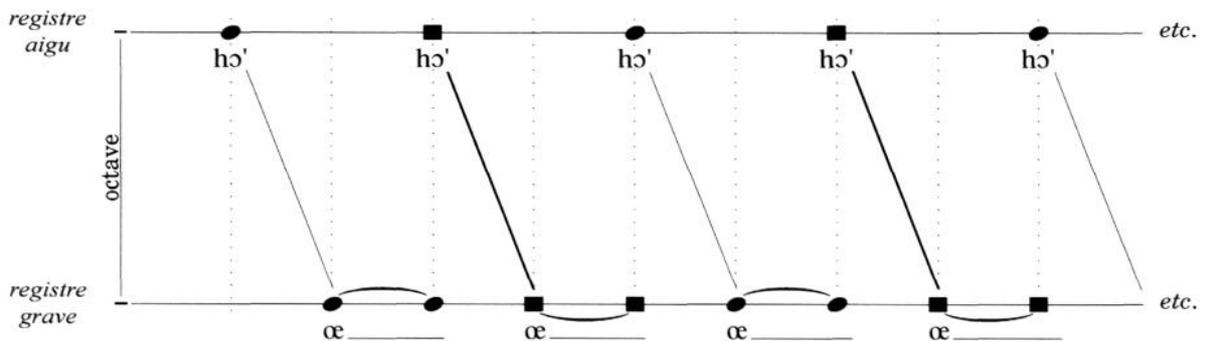
*Sixième, septième, huitième et neuvième sons*

[hɛ], et ses variantes en [ha] et [hœ]. Ce son, exécuté recto tono dans le registre grave, permet de « reposer la voix ». Durées respectives des séquences : 13, 28, 34 et 16 secondes.

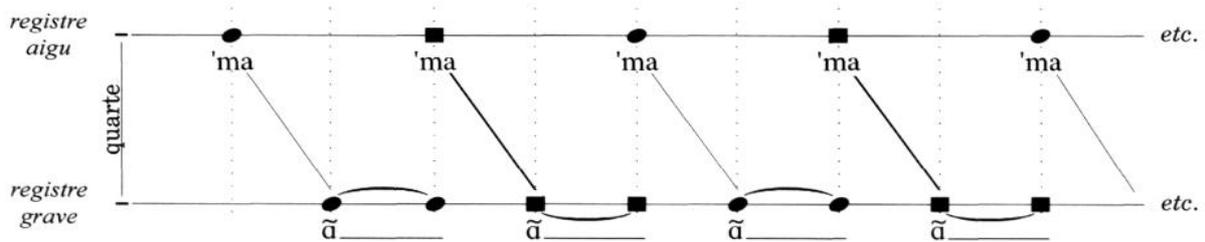


*Dixième son : [hɔ'æ]*

Variante de [hije]. Durée de la séquence : 10 secondes.

*Onzième son : ['mã]*

Variante de [humo]. Durée de la séquence : 14 secondes.

*Douzième son : [hæ]*

Variante de [hɛ]. Durée de la séquence : 10 secondes.



## EXTRAIT MUSICAL N° 11

Cinq chanteurs de *doohi* du village de Kouyé et deux femmes en formation responsoriale. Contexte de veillée d'hivernage.

*Enchaînement des séquences de son*

Unité de temps approximativement égale à 0,21 secondes (288 unités / minute).

— Suivant le même schéma que précédemment, les chanteurs entonnent d'abord le son [humo] et sa variante [hime], mais les deux syllabes constitutives de ce son sont ici réalisées à un intervalle de quinte, et non de quarte. Durée de la séquence : 57 secondes.

— Puis, ils enchaînent sur le [hɔ'œ], variante de [hije], et sur le [hije] à proprement parler. Durée de la séquence : 43 secondes.

— Pour revenir sur le [hime] / [humo]. Durée de la séquence : 29 secondes.

— Retour sur [hɔ'œ] / [hɔji]. Durée de la séquence : 29 secondes.

— Et phase de repos sur le [hɛ] / [ha], chanté recto tono dans le registre grave, avant de repartir pour un nouveau cycle de séquences... Durée de la séquence : 12 secondes.

Comme on peut l'entendre, les chanteurs de Kouyé sont particulièrement réputés pour la puissance de leur *doohi*. Ils ne sont ici que cinq, mais ils parviennent très rapidement sur les sons les plus difficiles de réalisation, et les tiennent généralement plus longtemps que la plupart des autres groupes de la région.

Par ailleurs, la hauteur de leur registre grave se situe une quinte au dessous de celui des chanteurs de Soboullé, indice de la « maturité » de leurs voix, qui vient d'ailleurs faire contraste avec celle des enfants, ou des femmes, lorsqu'elles sont présentes.

Sur la réalisation du [hije] et de ses variantes, on entend clairement les « voix du haut et du bas » qui se détachent, à une octave d'intervalle.