

Etude sur quelques manifestations musicales observées en Haute-Guinée Française

par CH. JOYEUX (1)

La région d'Afrique occidentale française où j'ai eu l'occasion d'observer quelques manifestations musicales est constituée par les cercles voisins de Kankan et de Kouroussa; ils ont fait successivement partie du Soudan et de la Guinée. Les habitants font partie de la race Malinké; la venue du chemin de fer et le développement commercial ont favorisé l'arrivée d'indigènes appartenant à d'autres races. Ce n'est donc pas, à proprement parler, une contrée neuve et si l'on ne peut que se réjouir de son essor économique, il faut, d'autre part, reconnaître que la civilisation apporte de sérieux obstacles aux études ethnologiques: de nouvelles habitudes remplacent les anciennes traditions locales, le culte fétichiste disparaît devant l'islamisme qui s'étend sur tout le pays, la musique indigène se métisse d'airs européens. Aussi, serait-il nécessaire d'étudier les manifestations de cet art primitif avant leur complète disparition. Lorsque mes occupations professionnelles me l'ont permis, je me suis efforcé de noter ce qui m'a paru le plus intéressant, avec les moyens dont je disposais. Un récent voyage en Afrique du Sud (Angola, Transvaal, Mozambique) m'a permis d'observer quelques fêtes indigènes, d'une façon malheureusement trop rapide, et de les comparer à ce que j'avais vu dans notre Afrique occidentale.

Si ce petit travail a quelque mérite, il le devra à M^{me} Béclard d'Harcourt, qui a bien voulu accepter la tâche ingrate de noter des phonogrammes souvent médiocres et les a fait suivre d'intéressantes remarques (2), même lorsque ces phonogram-

(1) Conférences faites à l'Institut français d'Anthropologie (19 décembre 1923) et à la Société de Géographie de Paris (14 mars 1924).

(2) Ces observations de M^{me} Béclard d'Harcourt sont fusionnées avec mon texte, mais imprimées en caractères italiques.

mes, en raison de leur extrême imperfection, ne pouvaient être transcrits. M. M. Delafosse, professeur à l'École Coloniale, a mis à mon service sa grande compétence en ethnographie soudanaise, je lui en exprime mes vifs remerciements.

En Haute-Guinée, les manifestations musicales sont généralement accompagnées de danses ; c'est ce que les Européens ont l'habitude de désigner sous le nom de tam-tam. Ce tam-tam peut être réduit à sa plus simple expression et se composer seulement de quelques amis réunis pour s'amuser ; lorsque ceux-ci sont fortunés, ils font venir des musiciens professionnels dont nous allons parler, pour animer la fête, qui prend alors plus d'envergure et parfois attire de nombreux invités. On a vu, dans la chaleur communicative du tam-tam, se réconcilier des familles brouillées depuis plusieurs générations. Ce sont là des manifestations de ce que j'appellerai la musique banale : celle qu'on entend dans les villages, le soir au clair de lune, à l'occasion de diverses fêtes, lors de la réception de personnages officiels. Les chansons qu'on y exécute contiennent d'hyperboliques louanges à celui qui organise le tam-tam, accompagnées de claires allusions à sa générosité. Tout chant indigène de cette catégorie peut être ainsi schématisé : un compliment suivi d'une demande d'aumône.

Dans une deuxième catégorie, nous placerons la musique composée pour certaines circonstances : mariage, mort, circoncision, guerre, culte fétichiste, elle est de beaucoup la plus intéressante pour l'ethnographe ; mais, pour les raisons que je disais tout à l'heure, elle tend à disparaître et l'on aura énormément de peine à l'étudier d'ici quelques années.

Dans toutes les fêtes, le peuple danse et reprend les refrains en chœur ; mais il y a, en outre, de véritables musiciens professionnels, les griots, qui jouent un rôle important dans cette civilisation primitive. Ils forment des castes spéciales, hiérarchisées elles-mêmes, et rappellent assez exactement nos troubadours du moyen-âge. Ils vont chantant les louanges de ceux qui les paient, se mettant au service des chefs qu'ils flattent par leur langage obséquieux et auxquels ils adressent les compliments les plus outrés, toujours acceptés avec plaisir, tant est grande la vanité naïve des nègres. Ces castes de griots ont été longuement étudiées par les ethnographes, je n'ai pas à y insister ici. En Haute-Guinée, ils s'appellent *diéli*, qui signifie littéralement griot en malinké, mais n'est pas un diamou. On admet, généralement, comme diamou pouvant comprendre des membres griots, dans cette région, d'après Arcin (1907) :

Gueïta ou Koïta.

Dongounoro ; ramification des précédents, seraient plutôt sorciers ;

Kouyate. D'après P. Huinblot (1918), ce nom aurait été donné, dit la légende, à un joueur de bala d'une grande habileté, qui avait touché à l'instrument de Soumahourou, roi de Sosso, malgré sa défense et qui fut pardonné et récompensé, à cause de son talent ;

Dioubaghate ;

Konde, mais partiellement ;

Kourouma ou Doumbouya ;

Fina, caste inférieure, même pas digne d'être griot. Fina est un nom de caste mais pas un diamou ;

N'gaoulo, plus inférieure encore, représentent l'ultime degré de la hiérarchie sociale ; c'est également un nom de caste et pas de diamou.

Les griots sont généralement assez mal vus de leurs concitoyens, on leur reproche leur bassesse, leur flagornerie. Je ne saurais mieux comparer cet état d'esprit qu'au mépris dans lequel on tenait les comédiens d'autrefois.

Parfois, des griots forment des associations, véritables troupes artistiques, de chanteurs, musiciens et danseurs. Ils ont à leur fête un chef jouissant d'une réelle autorité.

D'après Arcin, « les peuplades primitives ne semblent pas connaître les griots. Ainsi en est-il chez les Baga et les Mendeyné. Mais il y en a partout chez les Yoloff et les métis de F'oula ». Ils ne paraissent pas exister au Mozambique ; aucun ouvrage n'en fait mention et tous les renseignements que j'ai recueillis concordent à ce point de vue : les musiciens sont tous des amateurs ; les solistes ou premiers sujets de la danse sont élus par leurs concitoyens.

Pour se faire une idée exacte de ce qu'est la musique de ces primitifs, il faut se garder de la juger avec notre mentalité européenne : l'harmonie, les formules d'accompagnement, les accords qui nous sont familiers n'existent pas. L'écriture musicale n'est pas connue, pas plus d'ailleurs que l'écriture ordinaire. En Europe, tous les instruments sont établis conformément à la gamme tempérée, ce qui leur permet de se réunir pour former l'orchestre symphonique ; là-bas, chacun d'eux a son échelle et son répertoire spécial qu'il est seul capable d'exécuter. La musique d'ensemble est donc forcément impossible, exception faite pour les airs très connus qui se jouent et se chantent avec toutes les ressources dont on peut disposer et ce, naturellement, avec de désagréables dissonances.

Par contre, les instruments d'une même espèce donnent généralement les mêmes notes : au moment de leur construc-

tion, ils sont accordés les uns sur les autres et le musicien qui instruit un élève lui fabrique un instrument semblable au sien.

L'orchestre indigène ne se compose donc que d'instruments d'une seule sorte, sans compter les voix qui s'y mêlent, auxquels est adjointe une batterie composée de diverses façons. Cette dernière paraît remplir deux rôles bien distincts : tantôt, elle accompagne les instruments ou les voix et fait, pour ainsi dire, sa partie dans le morceau, comme en musique européenne, c'est le cas surtout pour les airs populaires et connus. Tantôt, au contraire, elle est entièrement indépendante ; elle marque le rythme qui est suivi par les danseurs ; mais, pendant la danse, divers chants ou morceaux sont exécutés qui n'ont rien de commun avec ce que joue la batterie. Ceci existe non seulement en Afrique occidentale, mais aussi au Mozambique ; j'ai assisté à plusieurs fêtes indigènes (batuque) données par des indigènes de race dite Landim, présentant nettement cette dissociation des chants et du rythme de batterie marquant le pas.

Chaque musicien ou groupe de musiciens exécutant son répertoire spécial, il s'ensuit une cacophonie facile à comprendre lorsque un grand nombre d'entre eux se trouvent réunis à l'occasion d'une grande cérémonie. Cela rappelle un peu nos fêtes foraines d'Europe, où chaque baraque joue pour son propre compte ; les cris et le tapage de la foule augmentent encore cette illusion.

Nous allons d'abord étudier le matériel sonore : vocal et instrumental, nous parlerons, ensuite, de quelques coutumes ayant des rapports avec la musique, enfin de quelques associations de musiciens.

I. MATÉRIEL SONORE UTILISÉ PAR LES INDIGÈNES

Voix. — La voix des indigènes est difficile à classer, surtout celle des hommes. C'est bien à eux que devrait s'appliquer l'aphorisme : crier n'est pas chanter. Ils s'égosillent, en effet, à hurler de toutes leurs forces, spécialement les professionnels. Aussi acquièrent-ils rapidement un timbre rauque et désagréable. Lorsqu'elles ne sont pas encore fatiguées, les femmes émettent quelques notes justes du registre moyen de soprano. Les enfants sont plus faciles à observer ; leur voix a la même étendue que celle des enfants européens. C'est l'effet que produit également l'audition phonographique : *les voix crient plutôt qu'elles ne chantent ; les intervalles ne sont pas constants, ainsi qu'on peut s'en rendre compte à l'audition de nombreuses reprises du même motif, et semblent, dans beaucoup de cas,*

indifférents ; aussi les notations des chants sont-elles souvent épineuses et parfois impossibles. Mais, cette réserve faite sur la justesse, je suis convaincue que les chants ou airs d'instruments emploient les intervalles auxquels nous sommes habitués, et aucun n'est plus petit que le demi-ton (Voir ex. 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21 voix d'adultes ; 23, voix d'enfants).

BALA. — Cet instrument est improprement appelé balafon par les Européens. Fô ou fon, suivant les dialectes, signifie : parler, faire parler un objet qui a de la voix, c'est-à-dire jouer de. Bala fon veut donc dire : jouer du bala.

Le bala est très connu dans les pays tropicaux et se trouve souvent mentionné dans les travaux d'ethnographie. C'est essentiellement un xylophone ; il porte divers noms suivant les pays : marimba (Afrique équatoriale), timbila (Mozambique), etc. Le prototype du xylophone, d'après C. Sachs (1915), serait dans les îles de la Sonde et la presque île de Malacca. Le plus simple est le Konkon. Il consiste essentiellement en quatre fragments de bois de forme convexe taillés à leurs extrémités, que deux instrumentistes tiennent entre leurs jambes et sur lesquelles ils frappent. L'auteur cite diverses variétés, notamment le tjalun de Java : onze à quatorze touches de bois sont placées les unes au-dessous des autres et maintenues par des ficelles ; le tout ressemble un peu à une échelle de corde. Une extrémité est accrochée à un support, l'autre est tenue par le genou de l'instrumentiste (Montandon, 1919).

En Afrique, le xylophone est plus perfectionné. Voici les types dont j'ai connaissance :

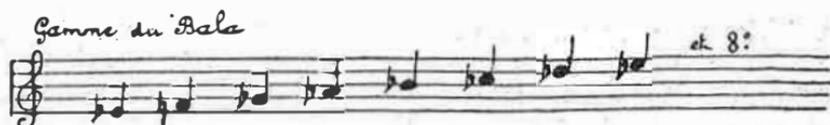
Dans un premier type, dont j'ai vu seulement une photographie prise au Congo français, les touches sont disposées obliquement : le musicien est assis par terre devant elles comme devant un pupitre. Elles sont au nombre de dix, mal régularisées, ne paraissant pas posséder de caisse de résonance. Les détails du cadre se voient mal. Le musicien tient deux baguettes de chaque main, terminées par une boule. Dans tous les autres types que j'ai observés, il n'y a qu'une baguette pour chaque main.

Dans les autres modèles, les touches sont horizontales. Parfois, elles reposent sur deux troncs de bambous formant caisse de résonance. Un xylophone de ce type est figuré par R. Avelot (1905), chez les Pahouins. Il possède, dit l'auteur, sept notes qui donneraient la gamme de do majeur. Les baguettes qui servent à frapper sur les touches sont simples. A un stade plus avancé, on observe la forme d'un usage courant

en Afrique occidentale. Les touches reposent sur un châssis de bois et portent chacune une petitealebasse (fruit d'un *Lagenaria*, cucurbitacée) qui sert de caisse de résonance. Cettealebasse est percée artificiellement d'un trou, obturé ensuite avec une membrane, qui n'est autre que la paroi d'un nid d'araignées. Ici donc, chaque touche a sa caisse de résonance, tandis que, dans le type précédent, il n'existait que deux troncs de bambous pour tout le clavier. Les deux baguettes qui servent à frapper sur les touches de bois portent, à leur extrémité, une boule de caoutchouc faite en coagulant le latex de lianes (*Landolphia*, Apocynées). Une histoire, dont je ne garantis aucunement l'authenticité, raconte que c'est en examinant ces baguettes qu'un explorateur découvrit le caoutchouc de Guinée, qui devint plus tard une source de richesse pour cette colonie. Pour construire un bala, on prend modèle sur un autre. On commence par se procurer le bois nécessaire à faire les touches, j'ai vu utiliser le M'Gouin (*Pterocarpus erinaceus*, Légumin. papilion.). On y taille des touches ayant les dimensions de celles de l'instrument modèle, puis on les fait sécher aussi complètement que possible au-dessus d'un foyer de charbon. Cette opération dure une quinzaine de jours. Pendant ce temps, on prépare le châssis et les calebasses. Les touches étant bien sèches, on les pose sur le châssis sans les attacher et on accorde le bala. Pour cela, le constructeur se place entre les deux instruments : le modèle et celui qu'il fabrique (fig. 1). Il tient une baguette de chaque main et frappe doucement alternativement sur l'un et l'autre. A coups de hachette, il amincit la touche jusqu'à ce qu'elle sonne à l'unisson de celle de l'instrument modèle. Dans les cas douteux, il s'aide en essayant sur l'instrument modèle la note à l'unisson et à l'octave supérieure en même temps. Il n'utilise jamais l'accord de quinte. Pendant cette opération, il fait preuve d'une oreille exercée et arrive à une justesse équivalente à celle qu'obtiendrait un musicien européen. Cependant, il lui est impossible d'accorder plusieurs notes connaissant l'une d'elles, il ne peut saisir que l'unisson et l'octave.

L'accord étant terminé, on fixe solidement les touches sur le châssis au moyen de ficelles et l'instrument est prêt à servir. Il peut, d'ailleurs, se démonter pour le voyage. Une corde permet de le porter en bandouillière, ou devant soi lorsqu'on en joue debout. Généralement, il est posé par terre et le musicien s'assoit derrière.

Le bala donne la gamme suivante (ex. 1) :



Comme on peut le voir, c'est une gamme naturelle de la, transposée en mi bémol, soit un mode hypodorien ou éolien. Cet accord existe dans tous les balas que j'ai eu l'occasion d'examiner, excepté un seul qui donnait notre gamme chromatique. Mais le musicien finit par m'avouer qu'il avait été élevé par des missionnaires catholiques et qu'il avait accordé son instrument sur leur harmonium ; cela ne l'empêchait pas de jouer avec d'autres balas donnant la gamme hypodorienne.

Généralement, le bala donne deux octaves, soit quinze notes. De la main droite, le musicien frappe les notes aiguës, de la main gauche, les basses ; en langage indigène, on les appelle notes mères (basses) et notes filles (aiguës) (1). Les deux mains n'ont d'ailleurs pas de territoire bien défini et dans les traits de virtuosité auxquels se prête l'instrument, elles chevauchent et s'entre-croisent (voir ex. 6, 9, 22, 24).

L'enfant apprend à jouer sous la direction de son père qui lui tient les mains, il se sert souvent d'un bala à dix ou douze notes et n'aborde l'instrument à quinze notes qu'après des études préliminaires.

Nous avons dit que cet instrument était répandu dans toute l'Afrique tropicale. J'ai eu l'occasion d'en voir récemment en Angola, mais sans pouvoir les entendre. L'instrument, qui s'appelle ici marimba, diffère de celui du Soudan, parce que le cadre est cintré. Cette marimba a la forme d'un arc. Les deux extrémités sont relevées et parfois une liane, représentant la corde de l'arc, maintient le châssis. Les notes extrêmes sont ainsi plus à portée de la main, car cet instrument est plus grand que celui du Soudan, il a dix-neuf touches, ce qui impliquerait d'assez grands déplacements de bras, nuisant à la virtuosité, si le clavier était horizontal. C'est peut-être la raison pour laquelle la forme courbe a été adoptée. Lesalebasses formant caisse de résonance sont plus allongées que dans le bala.

En Mozambique, l'instrument s'appelle Timbila. Ce mot est, à proprement parler, un pluriel. D'après H.-A. Junod (1897), il est surtout usité chez les Ba-Tchopi, peuplade du littoral au nord de l'embouchure du Limpopo. Ici, l'instrument a dix touches seulement ; le châssis est horizontal comme celui du bala. Les caisses de résonance sont formées non par desalebasses, mais par les fruits à écorce ligneuse d'un arbre

(1) Comparer à cette dénomination la flûte masculine grave et féminine aiguë des anciens Grecs (Hérodote, CLIO, XVII).

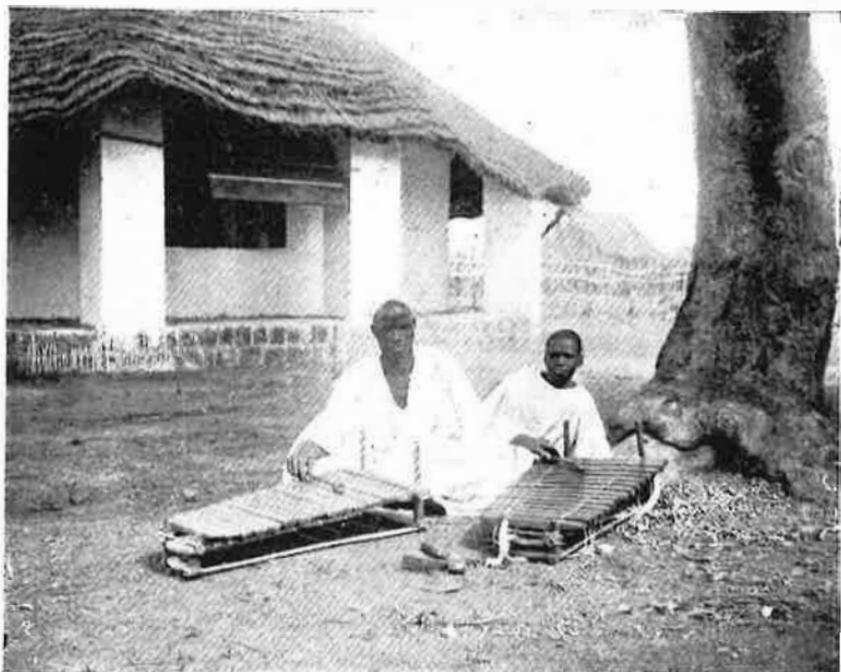


Fig. 1. — Construction d'un bala, accord de l'instrument



Fig. 2. — Joueurs de trompes

appelé *massala* (*Strychnos*, Loganiées); ce qui, d'ailleurs, revient au même. Chacun de ces fruits est percé de deux ouvertures qui sont obturées, non plus avec la paroi d'un nid d'araignées, mais avec la membrane de l'aile d'une chauve-souris. Chose curieuse, ici encore, nous trouvons exactement les mêmes notes que sur le bala soudanais; les cinq degrés supérieurs manquent, nous avons donc une octave et deux notes.

Enfin, chez les indigènes de Mozambique employés aux mines d'or de Johannesburg, j'ai eu l'occasion d'entendre un véritable orchestre de xylophones, formé d'une trentaine de musiciens. Il y a trois sortes d'instruments: aigus, moyens et graves. Ceux-ci ne comptent que cinq notes, à l'octave grave des précédents; les divers objets formant caisse de résonnance sont beaucoup plus grands, le châssis est bien plus élevé, montant jusqu'au niveau de la ceinture du musicien, qui joue debout. Les instrumentistes sont disposés sur trois rangs, les basses derrière, comme dans un orchestre européen; j'ai même vu une photographie représentant un chef d'orchestre, une baguette à la main, dirigeant ses musiciens; mais je crois qu'il y a là une influence européenne. Ces musiciens sont d'ailleurs remarquablement disciplinés, ils ont une franchise d'attaque et observent des nuances qu'on ne s'attendrait guère à trouver chez les indigènes; je ne serais pas étonné d'apprendre que ce résultat a été obtenu par de laborieuses répétitions sous la direction d'un Européen. Quoi qu'il en soit, tous ces xylophones sont encore accordés dans le même mode et donnent les mêmes notes que les balas soudanais.

Lorsque nous avons étudié la construction du xylophone, nous avons dit qu'on l'accorde toujours sur un modèle et que le père ou le maître fabrique un instrument à son fils ou à son élève. On sait, d'autre part, que le noir considère ses instruments de musique comme faisant partie de son bagage indispensable et qu'il les transporte partout avec lui. Il est donc probable que le xylophone a dû être ainsi emmené par ses propriétaires dans leurs complexes migrations. Arrivant en pays nouveau, les musiciens ont, sans doute, fabriqué de nouveaux instruments avec les ressources locales, en les accordant sur celui qu'ils avaient apporté. On peut de cette façon expliquer l'uniformité de l'échelle du bala soudanais et de la timbila de Mozambique. Resterait à compléter ces études en observant des xylophones d'autres pays et surtout en recherchant leur origine (1).

(1) On s'aidera utilement, pour ces diverses recherches, d'un instrument européen à sons fixes. Le piano est d'un transport difficile et tient mal l'accord sous les tropiques. Je conseille plutôt un petit harmonium démontable qui peut être porté à tête d'homme; on en trouve facilement dans le commerce.

TROMPE. — La trompe est également répandue dans toute l'Afrique tropicale ; on en trouve de nombreuses représentations dans les travaux d'ethnographie. Elles sont faites soit avec une corne d'animal, soit avec une défense d'éléphant, soit en bois. En Haute-Guinée, celles de bois sont les plus répandues (fig. 2). L'instrument s'appelle boudou en malinké. Il a une embouchure latérale et ne donne généralement qu'une note. L'orchestre indigène se compose de plusieurs musiciens : celui que j'ai observé comptait sept personnes, dont les trompes donnaient respectivement les notes suivantes (ex. 2) :



Comme on le voit, la trompe basse donnerait théoriquement trois notes. En réalité, le musicien fait un espèce de *glissando* en essayant d'attaquer le la et arrive finalement au si plus ou moins juste. Quant au fa dièze, il l'obtient difficilement et s'en sert rarement. J'ai le regret d'ajouter que cette trompe basse est jouée par le chef d'orchestre qui est incontestablement le plus mauvais exécutant de la compagnie.

La deuxième trompe donne un do dièze assez juste ; la troisième et la quatrième, de même taille, donnent le mi à l'unisson, juste. La cinquième et la sixième, également de même taille, donnent un fa juste. La septième, plus petite, porte un trou à son extrémité. En obturant ou débouchant ce trou avec le doigt, on obtient la bémol ou si bémol.

Voici comment se fait l'exécution. L'instrument joué par le chef fait entendre quelques notes ; les musiciens reconnaissent le morceau et la trompe aiguë attaque, puis les autres partent chacun donnant sa note. Ils arrivent ainsi à jouer des morceaux dont chaque note est faite par un musicien différent. Mais le mi est donné par deux trompes (troisième et quatrième) qui jouent toujours ensemble ; il en est de même pour le fa (cinquième et sixième). Aussi, ces notes dominant-elles dans la mélodie, au milieu d'un brouhaha général, dans lequel percent les notes de la trompe aiguë.

Ils jouent debout, en ligne, ou en tournant. Dans le premier cas, la batterie se place à l'extrême droite, puis vient le chef jouant de la trompe basse, ensuite, la trompe aiguë, l'instrumentiste donnant le do dièze, ceux qui donnent le fa, et, enfin, ceux qui produisent le mi à la gauche. Ils ont naturellement besoin d'être toujours au complet pour jouer, aussi ont-ils dans leur village des élèves qui les remplaceraient en cas de

besoin. Les morceaux ne peuvent être que de caractère lent. Les indigènes paraissent les reconnaître ; en tous cas, les femmes de ces musiciens, qui chantent pendant que jouent leurs maris, distinguent les morceaux, comme j'ai pu m'en assurer en les interrogeant séparément. Toutefois, il est impossible de saisir le rapport entre ce qu'elles chantent et ce qu'exécutent les trompes ; cette grotesque fanfare réalise la plus épouvantable cacophonie qu'on puisse imaginer. Cependant, le chef prétend reconnaître les moindres défaillances dans l'exécution.

Le son de ces trompes ressemble assez exactement à celui de nos cuivres. La basse rappelle le tuba et le trombone ; les autres, nos divers types de saxhorns.

Ces musiciens sont improprement appelés par les colons « trompes de Samory ». Ils existaient bien avant les expéditions de Samory et celles dont ce guerrier se servait étaient beaucoup plus grandes et s'entendaient beaucoup plus loin. Les musiciens que j'ai observés se voient surtout dans la province de l'Ouassoulou. Ils firent leur éducation artistique au conservatoire de Bougouni, si j'ose m'exprimer ainsi, où ils restèrent trois mois. Lorsqu'ils revinrent dans leur pays et voulurent donner leur premier concert, ils s'aperçurent avec stupeur qu'ils avaient complètement oublié les leçons de leur maître et étaient incapables de tirer le moindre son de leurs instruments. Le chef de la province, sans s'émouvoir autrement, les renvoya à Bougouni où ils réapprirent ce qu'ils avaient oublié. Mais, cette fois, ils eurent soin, pendant le voyage de retour, de jouer tout le long du chemin et purent alors donner une brillante audition à leur arrivée.

Le répertoire des trompes n'offre rien qui puisse intéresser l'ethnographe : airs pour leurs chefs, pour les mariages, les circoncisions, forment, à peu près, tout leur bagage et il est impossible actuellement d'en tirer autre chose.

FLUTE. — Nous avons dit qu'en Haute-Guinée, comme dans tout le Soudan, les musiciens professionnels, les chanteurs, les danseurs, appartiennent à des castes spéciales, ce sont les griots. Cependant, les flûtistes prétendent généralement n'être pas griots. La flûte serait donc plutôt l'apanage des amateurs. En effet, elle n'offre pas l'uniformité de type des autres instruments ; j'en ai vu à deux trous, à trois trous ; j'en possède une à quatre trous qui donne les notes suivantes (ex. 3) :



La plupart du temps, le musicien octave involontairement. Je n'ai jamais observé que des flûtes traversières : l'embouchure est tantôt un simple trou, tantôt elle est évasée et forme une espèce d'entonnoir sur lequel l'instrumentiste applique ses lèvres. Les sons rappellent ceux d'une flûte européenne jouée par un médiocre exécutant (voir ex. 7, 8, 14, 15).

Généralement, les flûtistes sont au nombre de deux ou trois, avec ou sans batterie. Ils jouent toujours à l'unisson, excepté quand l'un des deux octave. Le chef attaque l'air et les autres jouent dès qu'ils le reconnaissent. J'ai pu observer plusieurs de ces associations, différant d'ailleurs d'habileté. L'une, attachée à un chef de province du cercle de Kankan, ne savait jouer que sept airs. Pour arriver à ce résultat, il avait fallu un an et demi de travail sous la direction d'un maître habile, paraît-il, possédant un très riche répertoire, mais qui avait renoncé à l'inculquer complètement à ses indociles élèves. Pour apprendre un morceau, on le joue *pianissimo*, mais sans ralentir le mouvement, fragment par fragment, jusqu'à ce qu'il soit su par cœur.

Une autre association, provenant du cercle voisin de Kissidougou, est beaucoup plus habile. Ses membres disent également n'être pas griots (fig. 3). Ils sont au nombre de deux, auxquels s'adjoignent trois instruments de batterie, qui, d'ailleurs se séparent parfois d'eux (probablement lorsque le cachet en perspective n'est pas suffisant). Primitivement, ils jouaient sans batterie, instruits par un maître commun, décédé depuis une trentaine d'années ; un chef indigène se les attacha et leur ordonna de s'adjoindre la batterie. Après six mois de répétition, sous la direction du chef flûtiste, ils arrivèrent à jouer ensemble. Mais, maintenant encore, ils ont un répertoire différent, suivant qu'ils se produisent en public avec ou sans batterie.

Ce qu'on appelle improprement « flûte des chasseurs » est un sifflet destiné à se retrouver dans la forêt. C'est souvent un simple tube fermé à une extrémité ; on y souffle comme dans une clé ; certains sifflets de chasseurs donneraient deux notes, je n'en ai jamais vu.

Les instruments à cordes peuvent être rangés sous trois rubriques :

Le type konimésin, de petite taille, à cordes pincées ; on peut, avec le doigté, raccourcir plus ou moins les cordes et ainsi leur faire rendre plusieurs notes. Ce sont donc des instruments de la famille de nos guitares et mandolines.

Le type soron, de grande taille. Ici, la corde pincée à sa



Fig. 3. — Flûtistes du Cercle de Kissidougou
avec les instruments de batterie



Fig. 4. — Joueurs de sorons avec leurs enfants danseurs

partie médiane ne donne qu'une seule note. C'est, en somme, une harpe primitive.

Le type soko, où la corde est mise en vibration par un archet. C'est, par conséquent, un instrument de la famille du violon.

KONIMÉSIN. — Cet instrument a des formes variées, rappelant plus ou moins celles de nos mandolines. La caisse sonore peut être hémisphérique, formée simplement par une petitealebasse, sur laquelle est tendue une peau de mouton ; parfois, elle est entièrement faite en bois, et plus allongée. Elle est munie d'un manche, généralement long par rapport à la caisse. Le konimésin porte quatre cordes : deux grandes et deux petites. Les deux grandes sont attachées aux deux extrémités, comme dans un instrument européen, les deux petites ont seulement la longueur de la caisse sonore et s'arrêtent à la naissance du manche. Il s'ensuit qu'on ne peut les toucher par le doigté et qu'on les joue toujours à vide. La cheville n'est pas connue, pas plus d'ailleurs que dans les autres instruments à cordes, elle est remplacée par une bague de cuir enserrant fortement le manche et qu'on fait glisser pour tendre plus ou moins la corde. Les quatre cordes, à vide, donnent (ex. 4) :



Les deux notes inférieures sont fournies par les deux grandes cordes, les deux autres à l'octave supérieure, par les petites cordes. Le doigté permet, en outre, de remplir les intervalles entre les deux mi bémols. L'instrument s'étend, en somme, du mi, première ligne, au fa, cinquième ligne.

Pour attaquer la corde, le musicien se passe à l'index une bague de cuir dans laquelle est enchâssée une petite griffe de panthère qui gratte la corde comme la plume d'une mandoline (le trémolo de celle-ci est inusité). Avant de jouer, l'instrumentiste vérifie soigneusement l'accord de son konimésin. Il exécute ensuite son morceau et, de temps à autre, attaque deux cordes à la fois, l'une avec la griffe de sa bague, l'autre avec le pouce. Il obtient ainsi deux sons simultanés.

La sonorité est grêle et peu agréable, rappelant un peu celle de la guitare, mais beaucoup plus faible.

L'instrument porte sa batterie sur lui-même. C'est une plaque métallique, enchâssée à l'extrémité du manche, percée de trous dans lesquels passent de petits anneaux. Les secousses

imprimées pendant l'exécution font vibrer ces pièces. Souvent, même, pour renforcer, le musicien frappe la caisse sonore avec la paume de sa main portant la bague.

DOUNSOUKONI. — Cet instrument est analogue au précédent, mais il est réservé aux griots qui accompagnent les chasseurs (dounsou = chasseur). Nous y reviendrons à propos de la chasse. Il m'a été impossible de noter son accord.

SORON. — Cet instrument a à peu près 1^m,50 de haut et se compose d'une grossealebasse hémisphérique à laquelle est adapté un long manche courbe. Le long de ce dernier sont tendues les cordes à des hauteurs inégales. Des bagues de cuir enserrant le manche tiennent lieu de chevilles. Les cordes sont disposées sur deux plans verticaux, de telle sorte que le musicien, s'asseyant en face de l'instrument, a ces deux plans à portée de chacune de ses mains (fig. 4). Il pince alors ses cordes, une ou plusieurs à la fois, avec le pouce et le médus. La position des mains rappelle un peu celle de nos harpistes. Les sons ressemblent à ceux de la guitare.

Tout en jouant, il maintient le soron en place avec ses cinquièmes doigts et ses pieds croisés.

Le manche est garni de petits ornements métalliques qui font entendre un cliquetis désagréable lorsque l'instrument est mis en branle.

Il y a huit cordes à droite et sept à gauche, voici les sons qu'elles donnent (ex. 5) :



Les musiciens prétendent qu'il faut dix ans d'apprentissage pour arriver à jouer du soron convenablement.

BOLON. — C'est un instrument analogue au précédent, je n'ai pu l'observer longuement ; le nombre de cordes paraît plus petit que dans le soron.

Il existe de nombreux autres instruments à cordes pincées, construits sur le même principe, leur énumération serait trop longue ici. Ils sont généralement moins perfectionnés et peuvent être joués par des amateurs, non griots. Il n'y a, bien entendu, aucune règle absolue à cet égard.



Fig. 5. — Joueur de soko



Fig. 6. — Mandiani en grand costume

SOKO. — C'est un violon monocorde avec archet (fig. 5). Le musicien arrive à donner cinq ou six notes. Cet instrument se voit souvent chez les anciens captifs de Foulahs. La caisse de résonance est encore formée par un demi-calebasse, la corde est maintenue par une bague de cuir formant cheville et enserrant le manche ; l'archet est un arc. Aucun des artifices des violonistes européens n'est employé. Le son est assez grave, rappelle un peu celui d'un alto mal joué. Le coup d'archet est relativement correct et assez franc. Le musicien attaque la note en tirant et exécute toujours en lié (voir ex. 10).

BATTERIE. — Les instruments de batterie sont nombreux. Souvent, ils sont improvisés, le musicien frappe avec un bâton sur un objet sonore quelconque se trouvant à sa portée. Lorsque les indigènes chantent en chœur, ils frappent généralement dans leurs mains. Il est intéressant d'observer que, lorsqu'on leur fait entendre un air européen à rythme bien marqué, par exemple lorsqu'on leur joue au piano un pas redoublé en indiquant fortement la mesure, ils frappent au deuxième temps et non au premier, comme nous le ferions, décalage rythmique provenant de leur goût pour la syncope.

Je ne puis songer à citer ici tous les instruments de batterie. On frappe des membranes tendues sur un cadre, soit avec la paume des mains, soit avec une seule baguette, comme dans notre tambourin provençal. Un simple mortier à piler le riz peut servir à cet usage ; il suffit de recouvrir son orifice d'une peau tannée, qu'on fait tenir en place par une ligature, et de taper dessus. C'est le Tadoumou, frappé avec une baguette, ou le bara, frappé avec les mains, le giembe également.

Le tamba est un peu plus compliqué : deux petits mortiers dont le pied a été supprimé sont attachés par leurs extrémités inférieures. L'instrument a une forme de sablier et porte deux peaux tendues correspondant aux orifices des deux mortiers. On frappe indifféremment sur l'un ou l'autre.

Outre ces tambourins, il existe bien d'autres instruments de batterie : des noyaux de fruits agités dans un espèce de filet avec une calabasse rappellent le cliquetis des castagnettes ; des pièces métalliques s'entre-choquant font entendre un bruit de grelots. Nous avons dit que divers instruments, notamment ceux à cordes, sont munis de semblables accessoires, qui résonnent lorsqu'on en joue.

Mentionnons aussi la tabala qui a la forme et les dimensions de notre timbale d'orchestre. Elle est portée par deux hommes qui la tiennent d'une main, tandis que, de l'autre, ils frappent

avec une espèce de mailloche. C'est un instrument, non de musique, mais plutôt d'appel, comme la cloche de nos églises ; elle se trouve chez le chef du village et lui sert à donner divers signaux à ses administrés.

Si les instruments de batterie sont peu intéressants au point de vue musical pur, ils sont, par contre, très importants pour l'ethnographie. Toutes les cérémonies magiques, fétichistes, sont accompagnées par les instruments de batterie. Ce sont eux qui règlent les pas des danses ayant probablement une origine très ancienne et leur rythme serait des plus curieux à approfondir.

Enfin, il faut noter l'absence de l'arc musical, qui n'est d'ailleurs pas mentionné pour cette région, dans la monographie de H. Balfour (1899). On ne trouve pas non plus la *sanza*, planchette sur laquelle sont fixées des lames métalliques vibrantes, qui se rencontre en Afrique équatoriale et australe.

II. CÉRÉMONIES ACCOMPAGNÉES DE MUSIQUE

RÉPERTOIRE MUSICAL INDIGÈNE

MUSIQUE BANALE. — Sous cette rubrique, je range le répertoire le plus fourni de tous les musiciens indigènes. Ce sont, comme nous l'avons dit plus haut, des formules banales laudatives à l'égard de celui qui paye, terminées par une demande d'aumône. On vante les qualités du personnage, la beauté de ses habits, la façon habile dont il monte à cheval, l'élégance de son coursier (généralement une pauvre haridelle atteinte de trypanosomose ou de lymphangite épizootique), etc.

Souvent, la chanson est chantée par le griot, musicien professionnel, ou jouée par lui sur un instrument et reprise en chœur par la foule. Dans certaines, il existe un refrain bien caractérisé avec couplets. Voici un exemple de chanson à refrain.

Le commerçant syrien Michel ayant sans doute payé le griot Boun Diallo Saran pour vanter sa marchandise, celui-ci a composé la chanson suivante qui se chante avec un soliste et le chœur :

Solo chanté par Boun Diallo Saran : « Allez dire à Michel que Boun Diallo Saran a annoncé qu'il avait beaucoup de pagnes ».

Refrain en chœur : « C'est Boun Diallo Saran qui l'a dit ».

Solo : « Allez dire, etc. ...beaucoup de mouchoirs ».

Refrain : *Ibid.*

Solo : « Allez dire, etc.... beaucoup de colliers ».

Refrain : *Ibid.*

On peut ainsi multiplier les couplets.

La plupart du temps, sans être aussi caractéristiques, les chansons sont une longue énumération de qualités suivant une même formule, comparable à des couplets. Ces chansons sont improvisées partiellement, c'est-à-dire que le griot utilise des formules plus ou moins connues ; il change le nom du personnage et modifie légèrement son texte. En somme, la même chanson sert à de nombreuses fins.

Voici quelques-uns de ces chants, notés d'après l'enregistrement phonographique par M^{me} d'Harcourt, avec les remarques de cette musicographe (1).

CHANT EN L'HONNEUR D'UN RICHE BOUTIQUIER INDIGÈNE DE KANKAN. — On le félicite d'être généreux, d'avoir de beaux habits, d'avoir pu acheter trois femmes, etc. *Cette chanson se compose de deux couplets semblables dans une tonalité mineure, l'accompagnement de bala qui s'entend assez bien, rend un effet assez discordant. Nous en expliquons ainsi la raison : il ne semble pas que le chanteur et l'instrumentiste se préoccupent des nécessités qu'imposerait l'accord du bala noté ci-dessus. Ils se sont entendus, nous le supposons, pour chanter en sol bémol ; mais le chanteur est en sol bémol mineur, donnant par conséquent une tierce mineure, tandis que l'instrumentiste ne peut donner qu'une tierce majeure. Autrement dit, le bala frappe un si bémol tandis que le chanteur donne un si double bémol, ce qui est assez cruel pour l'oreille.*

CHANT EN L'HONNEUR DES EUROPÉENS DE KANKAN. — C'est le fameux chant : « Kakendé Kankan toubabou, kakendé tindikan toubabou » qu'on ressasse aux oreilles de tous les Européens ; souhait banal de bienvenue, qui signifie littéralement : « Porte-toi bien, Blanc de Kankan ; porte-toi bien, Blanc du monticule » (habitant le monticule sur lequel est construit le poste administratif). Je l'ai noté ici pour montrer

(1) Dans tous les exemples qui suivent, où il y a audition de bala, soit en solo, soit en accompagnement, j'ai écrit la notation avec les six bémols que comporte l'échelle de cet instrument (voir ex. 1), rendant ainsi aux mélodies leur hauteur absolue, que ne donne pas toujours le phonographe. On sait que la vitesse de rotation dont dépend la hauteur des sons peut, en effet, ne pas correspondre, dans l'appareil reproducteur, à celle de l'appareil enregistreur. Dans notre cas, les airs ont été enregistrés et reproduits avec deux instruments différents. Ainsi, l'exemple n° 21 aurait dû être noté, comme hauteur absolue, à l'audition phonographique, avec trois dièses. De même l'exemple n° 13, avec un seul bémol ; l'exemple n° 12 avec quatre dièses ; les exemples n° 16, 22, 24 sans accidentés à la clé.

Pour les autres mélodies, nous les avons transcrites selon la hauteur absolue donnée par le phonographe reproducteur.

la façon dont le bala accompagne le chant. On voit qu'il n'y a pas d'harmonie ; l'instrument s'efforce de suivre la mélodie, mais il ne peut donner que des sons secs et brefs ; il remplace les tenues de la voix par des notes répétées (ex. 6).



CHANT EN L'HONNEUR D'UN FILS DE SAMORY, le guerrier soudanais fameux que nos troupes combattirent pendant si longtemps. — Solo de flûte. *Donné à l'audition du phonographe dans le ton de la bémol (hauteur absolue). Se rapproche par certaines formes mélodiques d'un autre air du même instrument, air guerrier noté plus loin (ex. 14). A plusieurs reprises, l'exécutant passe à l'octave grave par inexpérience ou à cause de l'imperfection de sa flûte.*

CHANT EN L'HONNEUR D'UN CHEF INDIGÈNE. — Exécuté par les flûtistes de Kissidougou, renommés pour leur talent, dont j'ai parlé plus haut (ex. 7) :



Ce chant est le plus musical de la série des rouleaux que j'ai eu à examiner. C'est une sorte de récitatif d'un rythme lent et noble à un seul thème qui se répète, légèrement varié. Il semble basé nettement sur une échelle pentatonique « classique », peut-on dire, celle des peuples primitifs. Seul, le mi bémol des petites

notes le situerait en sol mineur, mais ces broderies, peut-être ajoutées par l'instrumentiste ou d'importation moderne, ne changent pas le caractère modal. C'est le seul chant, parmi la série étudiée, qui accuse le caractère de la gamme pentatonique aussi précis ; cependant, dans plusieurs autres notations, je crois retrouver des dispositions d'intervalles qui y font penser, sans rien en déduire naturellement.

Cet air est joué à l'unisson par les deux flûtistes ; c'est celui qui est le plus apprécié de tout leur répertoire par des oreilles européennes.

CHANT EN L'HONNEUR D'UN AUTRE CHEF INDIGÈNE. — Joué par les mêmes flûtistes (ex. 8).

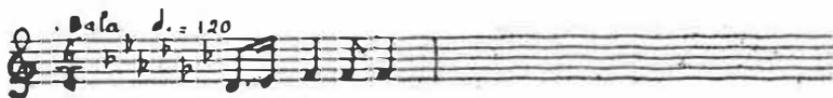


Je n'ai pu, dans un fatras de sons harmoniques qui gêne l'enregistrement, noter que la courte phrase ci-dessus, en sol mineur, dont je suis sûre.

D'autres airs, joués par les mêmes instrumentistes, sont impossibles à noter. Ces derniers, comme nous l'avons déjà dit, octavient involontairement et la précision de l'intervalle y perd encore. Ces airs, non notés, paraissent se rapprocher, comme intervalles, caractères, des précédents morceaux. Ils sont vraisemblablement joués aussi dans la tonalité de sol mineur.

AIR EN L'HONNEUR D'UN CHEF INDIGÈNE (Province de Firia, cercle de Faranah). — Celui-ci est intéressant au point de vue musical, car il donne une idée de l'orchestre indigène. Il est exécuté par six balas, dont un joué par le chef soliste. Ce dernier attaque le morceau que les autres continuent dès qu'ils le reconnaissent. Les balas non solistes répètent indéfiniment le thème pendant que le chef brode des variations.

À l'audition phonographique, ce cylindre est remarquable et je regrette de ne pouvoir le transcrire. L'extrême vélocité des balas et la confusion qui vient de leur ensemble rend la notation pratiquement impossible. Je voudrais du moins essayer de décrire mon impression à l'audition. Plusieurs balas jouent ensemble le même air, ou plutôt le même rythme, en général un 6/8, la même figure rythmique se reproduisant obstinément. Ainsi, le morceau contient une trentaine de mesures se suivant, semblables à celle-ci (ex. 9) :



A côté de ces balas, complètement indépendant rythmiquement et mélodiquement (quoique accordé sur les mêmes intervalles), part tout à coup le bala du virtuose qui se superpose aux autres en exécutant des traits diatoniques de gammes très rapides et des notes répétées battues alternativement des deux baguettes sur la même touche. Le virtuose semble pris par instants d'une véritable frénésie passant de l'aigu au grave et réciproquement avec une déconcertante rapidité et une fantaisie qui n'est pas sans caractère. Il résulte de cet assemblage; accompagnement rythmique obstiné sur trois ou quatre notes des balas unis en orchestre, et mélodie précipitée, flot de notes du virtuose, qui surnage sans se mêler à cet accompagnement, un ensemble très curieux qui, malheureusement, est pratiquement quasi innotable. Les décalages rythmiques qu'on y remarque sont produits simplement par des déplacements d'accents, mais les quantités restent les mêmes.

AIR EN L'HONNEUR D'UN CHEF FOULAH. — Joué sur le soko, instrument à archet, par un ancien captif de Foulah (ex. 10).

The image displays a musical score for an air in honor of a Foulah chief, written for the soko instrument. The score is presented on seven staves of music, each containing a different melodic motif. The motifs are labeled as follows: 'motif I' (on the first staff), 'motif II' (on the second staff), 'motif III' (on the third staff), 'motif IV' (on the fourth staff), 'motif V' (on the fifth staff), 'motif VI' (on the sixth staff), and 'motif VII' (on the seventh staff). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'etc.' (et cetera). The music is characterized by its monotony and the use of precise intervals, as noted in the accompanying text.

Extrêmement monotone, il se compose d'intervalles assez imprécis, il consiste en grupetti de broderies autour du si bémol moyen

(hauteur absolue du phonographe reproducteur) auquel on revient obstinément, après avoir touché d'autres notes au grave et à l'aigu, dont la plus caractéristique est le mi bécarré, en intervalles mélodiques de quarte augmentée avec le si bémol. Mais cette quarte augmentée étant un peu fautive, plus petite que la quarte augmentée, on se demande si le mi inférieur, observé dans les motifs I et III ne serait pas un fa un peu bas, étant donné que les autres motifs sont tous appuyés sur cette note, fa naturel. Dans la notation incomplète que nous donnons ci-dessus, nous avons cherché à isoler les principaux motifs entendus clairement.

Voici, maintenant, quelques autres types de chant :

CIRCONCISION. — A l'occasion de la circoncision pour les garçons ou de l'excision pour les filles, de grandes fêtes ont lieu, précédées d'une préparation à cet acte. Je laisse de côté tout ce qui est du ressort de l'ethnographie pure, pour m'inquiéter seulement ici de la question musicale. Les paroles des chants qu'on fait entendre à cette occasion ont pour but d'encourager les enfants à subir courageusement l'opération : « Vous êtes entrés enfants, vous sortirez hommes ». Les enfants chantent avant l'opération : « Un enfant ne sert pas qu'à sa mère, il rend aussi des services aux voisins ». Ceci est une demande de subsides adressée aux voisins, auxquels on demande de contribuer pour leur part aux frais de la fête. Les parents chantent : « J'étais couché, mais je me suis levé pour cette circonstance ». Les frères et sœurs : « Mon frère (ou ma sœur) a été opéré, j'ai ressenti sa douleur comme si j'avais été opéré moi-même ». D'une façon générale, on plaint l'opéré, mais on se réjouit de l'événement. On chante à la mère : « Ton fils est sur la termitière, cela est heureux car il aurait pu mourir en bas âge ». C'est une termitière (nid de termites) qui sert de table d'opérations et la dernière partie de la phrase fait allusion à la forte mortalité des enfants en bas âge.

Enfin, un couplet satirique pour les opérateurs : « L'aube s'est levée, heureuse pour les sanguinaires bourreaux, malheureuse pour les enfants ».

Voici maintenant un chant qui paraît avoir quelque rapport avec la circoncision. C'est le chant du Damadian ou de la siminka. Le premier de ces termes exprime l'idée d'une limite longue, le deuxième ferait allusion à l'interruption des libations qui sont de règle dans ces fêtes. C'est un chant en l'honneur des jeunes gens. Peut-être s'agit-il des circoncis tardivement qui, par suite de diverses circonstances, n'ont pu subir cette opération à l'âge habituel (ex. 11).

chant n° 2 $\text{♩} = 152$ très rythmé.

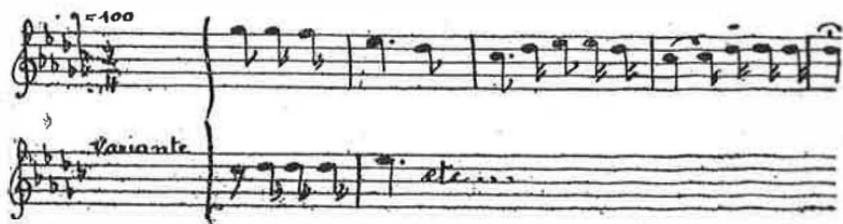
The musical score is written on ten staves. The first staff is the vocal line, labeled 'chant n° 2' with a tempo marking of $\text{♩} = 152$ and the instruction 'très rythmé.'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth notes, often grouped in pairs or triplets. The accompaniment is a steady eighth-note bass line, also in a pentatonic scale. There are several triplets and accents throughout the piece.

Ce chant bien rythmé est d'une réalisation très nette au phonographe, il rappelle énormément certains airs populaires européens, nous pouvons même dire bretons, ce qui est assez curieux. Par endroits, il possède assez franchement le caractère mélodique de la gamme pentatonique. Il n'est d'ailleurs composé que de six degrés.

Le bala ponctue cette mélodie de battements réguliers de noires, qui tombent sur chaque temps et donnent une même note répétée, la tonique, sol bémol, cette fois d'accord avec le chant.

MARIAGE. — Le mariage s'accompagne toujours de fêtes et de musique, dont l'importance varie avec la fortune des conjoints. Voici quelques-unes des chansons de circonstance. Au moment où la mariée se rend chez son époux : « Il est agréable de voir passer une belle femme dans cette rue pour se rendre chez son mari. Son mari est secourable ». Naturellement, c'est une demande indirecte d'aumône. Quand la cérémonie est terminée et le mariage consommé, si la mariée avait encore sa virginité, les femmes portent sur leur tête le pagne de l'épousée maculé de sang en chantant : « Rencontrez-moi, j'ai un canari (vase indigène en terre) plein de miel sur la tête ». Allusion à leur précieux fardeau. Au cas contraire, les femmes s'en vont en débitant une chanson satirique : « Je croyais avoir affaire à du karité non mûr, mais il l'était déjà ». On sait que le beurre de karité, provenant des fruits du *Butyrospermum Parkii*, est très utilisé par les indigènes pour leur cuisine.

Voici le premier de ces deux chants, célébrant la virginité de la mariée (ex. 12) :



C'est une très courte phrase répétée un grand nombre de fois.

MORT ET ENTERREMENT. — La pompe des cérémonies varie avec la fortune du défunt. On chante au mort : « Tu as fait dans ta vie tout ce qu'il t'était possible de faire, maintenant tu ne feras plus rien ». Les jeunes filles chantent : « Mon grand-père est tombé, bientôt on ne se rappellera plus de lui ». Voici la traduction de la chanson notée ci-dessous : « La misère de la mort n'empêchera pas la guerre. Malheur si le défunt n'a pas de fils, bonheur s'il en a qui pourront continuer ses exploits ». Cette chanson était destinée primitivement aux guerriers, mais on la chante maintenant pour n'importe quel défunt (ex. 13).



3^{me} variation

4^{me} variation

5^{me} variation

6^{me} variation

Rythme du balai

etc...

The image shows four staves of musical notation for variations, each starting with a treble clef and a key signature of two flats. The first staff is labeled '3^{me} variation', the second '4^{me} variation', the third '5^{me} variation', and the fourth '6^{me} variation'. Below these are two staves for 'Rythme du balai', showing a rhythmic pattern of eighth notes with some rests, followed by 'etc...'. There are some question marks above the second and third staves.

Ce sont des variations assez voisines les unes des autres. Les intervalles du chant n'étant qu'approximativement justes, je fais toutes réserves quant à la rigueur de leur notation ; j'espère en avoir donné cependant une idée suffisamment exacte. Le balai, dont on entend le rythme et très peu les notes, ponctuée le chant de battements d'une valeur de noires, rompus par endroits par de rares croches.

GUERRE. — Pendant la bataille, le musicien excite les combattants au courage, tout en se tenant lui-même autant que possible à l'abri des coups. Ensuite, il chante les louanges du vainqueur, quel qu'il soit : « On ne reste pas immobile sur le champ de bataille, il faut se battre et s'avancer sur l'ennemi ». Et encore : « Poussez-les, avancez sur eux, coupez-leur la tête ». Pour le vainqueur : « La royauté t'appartient ».

Voici un air de flûte joué pour encourager les combattants (ex. 14) :

♩ = 100

3

3

3

3

The image shows two staves of musical notation for a flute piece. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a tempo marking '♩ = 100'. It contains several measures with triplets marked '3'. The second staff continues the piece with more triplets and some slurs.



Cet air a beaucoup de rapports avec un autre, joué par le même musicien, en l'honneur d'un fils de Samory, nous l'avons cité plus haut. Il a pu être facilement noté grâce à la netteté de son rythme et à la justesse de ses intervalles.

CHANT DE GRACE. — Parfois, les musiciens interviennent pour demander la grâce d'un homme condamné à diverses peines ou d'une femme battue par son mari. On chante : « Tu es un grand chef, mais laisse ce pauvre homme (ou cette pauvre femme) tranquille ». Voici un air de flûte qui est joué dans ce but (ex. 15) :



Nous n'avons pu noter qu'une phrase en sol mineur, la seule qu'on entende distinctement. Des sons harmoniques involontairement donnés par l'instrumentiste embrouillent l'enregistrement tout le long du morceau.

TRAVAUX AGRICOLES. — A l'époque des travaux agricoles, on fait entendre certains chants, généralement pour encourager les hommes et les femmes à bien travailler dans le champ qu'ils cultivent ou qu'ils récoltent. Le noir aime à travailler en musique (voir plus loin l'association des Kourcikoronis), et cela n'est pas spécial aux travaux des champs. Je n'ai pu recueillir correctement aucune chanson de cette catégorie. Dans les tribus fétichistes, on adresse une prière au génie du champ en lui expliquant qu'on veut seulement cultiver sans endommager la terre, on lui demande de bien vouloir favoriser cette opération.

Quand l'hivernage tarde trop à venir et que les récoltes pourraient être compromises par la sécheresse trop grande,

on demande à la divinité ou au génie de faire pleuvoir : « Dieu est tout-puissant, il peut faire pleuvoir s'il veut ». Ou bien encore : « Dieu, toi qui nous as mis dans un pays où il ne pleut pas, dis-nous où il faut aller pour trouver de l'eau ». Cette dernière chanson est notée ici (ex. 16).



Cet air très rythmé, avec des contre-temps incisifs, est à rapprocher de la musique nègre aux Etats-Unis. Les intervalles sont très nettement perçus au phonographe. Les petites notes des 3^e, 4^e, 5^e, 7^e, 8^e, 10^e mesures s'entendent plus faiblement. Il semble que l'instrumentiste les considère comme des notes d'accompagnement discrètes. Le thème est répété de nombreuses fois.

Dans beaucoup de pays primitifs, il y a des cérémonies à caractère magique pour demander la pluie ; voici celle qui existe en Haute-Guinée :

Les habitants vont à la rivière voisine emplir des Calebasses d'eau et les rapportent sur leur tête en chantant un air dans lequel on demande à la divinité ou au fétiche (le texte est assez obscur) pourquoi il ne pleut pas cette année ; on le prie de faire cesser cet état de choses. Puis les hommes rentrent dans leurs cases, les femmes se déshabillent complètement et continuent à chanter en dansant. Le fait d'aller chercher de l'eau afin d'attirer celle du ciel rentre probablement dans cette grande loi de la magie primitive : le semblable attire le semblable.

CHASSE. — Ici, nous avons à faire à des types de chansons plus intéressants. Les chasseurs sont presque tous fétichistes ; ils forment des corporations relativement fermées et c'est chez eux qu'on retrouve le plus de coutumes locales. Les chasseurs portent un costume spécial ; devant leurs cases se voient les trophées constituées par les crânes ou les cornes de leurs victimes. Ils se vantent d'être sorciers ; ils savent se métamorphoser lorsqu'ils ont blessé un animal dangereux pour n'être pas

reconnus par lui ; ils connaissent le nom de l'éléphant qu'ils vont chasser, chose indispensable pour arriver à s'en rendre maître. Chaque chasseur a son griot ; quelquefois, par mesure d'économie, un seul griot peut servir à plusieurs chasseurs, dont il chante alternativement les hauts faits cynégétiques. Souvent, il les appelle « mon mari », voulant dire par là qu'il leur est soumis, comme une femme à son mari. Heureusement, il connaît parfois des légendes de chasseurs, en voici une :

Mambé Taraolé, ancêtre du chasseur actuel, avait détruit la moitié de toutes les Antilopes qui existaient sur terre, il avait usé de sorcellerie pour y arriver. Une antilope, sorcière également, lui ravit ses yeux et il devint aveugle ; mais sa jeune sœur, sorcière aussi, se métamorphosa en antilope et alla voir les autres antilopes qui étaient en train de danser et de se réjouir en chantant : « Voilà les yeux de celui qui nous donnait la chasse ». La jeune fille, métamorphosée et méconnaissable, se mêla à la troupe et chanta : « Donnez-moi ces yeux pour que je les regarde ». Dès qu'elle les eut en sa possession, elle s'enfuit et les rapporta à son frère. La seule partie musicale du récit est cette chanson de la jeune fille demandant à voir les yeux de son frère ; le reste ne se chante pas, on le raconte simplement. La suite de l'histoire, quoique non musicale, est intéressante comme exemple de légende. Le grand chasseur, en possession de ses yeux, tua toutes les autres antilopes moins une qui allait avoir des petits, ainsi que tous les autres animaux de la terre, excepté les oiseaux et les animaux vivant dans l'eau. L'antilope épargnée eut donc un petit qui reproduisit toutes les espèces d'antilopes et d'animaux analogues.

Les lions renaquirent ainsi : une femme, de tribu Taraolé, mariée avec un Keita, eut comme enfants un fils et un lion : rien d'étonnant à cela puisque le lion est le tana (1) des Keita. Les panthères renaquirent d'une manière analogue chez les Kourouma dont elles sont également le tana.

Pour les autres animaux, le conteur est un peu embarrassé d'expliquer leur réapparition ; peut-être sont-ils venus de très loin, ou le grand chasseur n'avait-il pas exterminé autant d'animaux que le raconte la légende.

La partie chantée (chanson de la jeune fille) est notée ci-dessous. Il en existe deux versions légèrement différentes (ex. 17 et 18).

(1) On sait que le tana ou téné des Malinké est une espèce de tabou. On trouvera la discussion de cette synonymie dans les ouvrages d'ethnographie se rapportant aux races mandingues.



La même mélodie recommence toujours en tournant sur elle-même, véritable scie avec d'insignifiantes variantes. Les intervalles sont à peu près justes sauf l'ut qui est marqué ut dièze à la clé et qui, tout le long de la chanson, est exécuté un peu trop bas, la note donnée se classant entre ut dièze et ut naturel.

Ces sortes de récits avec chant intercalés se voient en divers pays. Le R. P. Trilles en décrit ainsi la genèse, d'après ses observations faites chez les Fan, tribu Bantou du Congo (1912). Il s'agit précisément encore de récits totémiques : « Si le conteur voit que l'attention de ses auditeurs commence à se lasser, vite il en arrive à un endroit où le récit est coupé d'un chant, saisit son mevex à sept cordes et prélude par un accord vif, puis le fait suivre d'un : « Eh ! Yélé », crié très fort dans le haut de la voix. Tous les dormeurs, réveillés d'un seul coup, répondent aussitôt sur le même ton : « Eh ! Yélé. » Puis le chanteur continue sa phrase musicale et reprend ensuite le récit, qu'il continue sans se lasser, jusqu'au moment où il y a besoin d'un nouveau coup de fouet ; le récit est encore coupé d'un chant, avec le mevex à sept cordes. Tous les auditeurs reprennent en chœur ».

Les histoires de chasseurs sont aussi souvent des contes comme il en existe dans toute l'Afrique. Les animaux y tiennent des rôles, un peu comme dans nos fables. L'animal rusé par excellence est le lièvre, jouant de vilains tours aux autres. C'est le renard des fables de La Fontaine. L'hyène, au contraire,

est la pauvre bête qui fait la risée de tout le monde ; c'est l'âne de notre fabuliste.

L'éléphant et l'hippopotame avaient prêté de l'argent au lièvre. Au bout d'un certain temps, les deux créanciers réclamèrent leur dû. « Je vais vous payer », dit le lièvre. Il coupa alors une très grande liane, longue comme de Kouroussa à Sangharella (à peu près six kilomètres). Il plaça ses deux créanciers à chacune des extrémités en leur recommandant de la suivre, l'argent étant au bout. Ils s'avancèrent donc, chacun de leur côté et se rencontrèrent à mi-chemin. Ils comprirent que le lièvre s'était joué d'eux et résolurent de se venger. « Va le chercher dans les rivières, dit l'éléphant à l'hippopotame, moi je me charge d'explorer la brousse ». Mais le lièvre, malin, les avait entendus. Il y avait, non loin de là, le cadavre d'une petite antilope avec une grosse plaie déjà envahie par les asticots. Il se mit dedans et vint ainsi boire au marigot où il rencontra l'hippopotame. Celui-ci, le prenant pour une véritable antilope, lui dit : « Pauvre bête, qui donc t'a fait cette blessure énorme ? » — « C'est le lièvre, répondit la pseudo-antilope, qui m'a jeté un sort à la suite duquel je suis dans cet état ». L'hippopotame réfléchit et alla trouver l'éléphant. Il lui raconta ce qu'il avait vu : « Le lièvre, ajouta-t-il, me paraît un individu bien dangereux pour ses ennemis, il serait prudent de le laisser en paix ». Ils convinrent alors de ne plus rien lui réclamer et le lièvre fut ainsi débarrassé de ses créanciers.

L'âne se vantait d'être le roi de toute la contrée. L'hyène, voulant l'éprouver, lui demanda de faire pleuvoir ; l'âne urina. Elle le mit alors au défi de faire du feu, l'âne se retournant lui décocha dans la figure une ruade qui lui fit voir du feu (trente-six chandelles). L'hyène s'enfuit alors et, depuis ce jour, n'attaque l'âne que lorsqu'il est mort.

Les autres chansons sont la plupart du temps des louanges banales adressées au chasseur : « Il faut être courageux pour attaquer le lion blessé, seul X... peut le faire ».

Voici, maintenant, une autre cérémonie qui se pratique à la mort d'un chasseur célèbre. Les esprits des animaux qu'il a tués pendant toute sa carrière attendent celui du chasseur pour se venger de lui. Il faut alors intervenir par un acte expiatoire. Il y a d'abord des chants d'allure banale : « Le chasseur qui tuait le... (ici, un nom d'animal) est disparu, le... peut vivre maintenant en paix ». ● On chante ainsi une foule de couplets, en changeant pour chacun le nom du gibier. On porte le fusil du défunt dans le cortège. Puis vient la cérémonie à caractère magique. Un ami ou un élève du chasseur prend

son fusil et mime une scène de chasse. Il se couche, rampe, se met à l'affût ; il tire des coups de fusil dans la direction d'un animal supposé (personne ne joue le rôle de gibier) et criant : « Le voilà, je l'ai tué, j'ai tué la panthère, le lion, l'éléphant, etc. » On tire ensuite des coups de fusil dans la fosse qui doit recevoir le corps du chasseur. Pendant ce temps, se chante un air dont voici les paroles : « Sighi, Sagha, shigi, somo, shaga ». A l'exception de somo, ces paroles n'ont pas de signification dans la langue actuelle du pays. Somo est le nom d'une petite graine des bois dont les chanteurs se nourrissent le cas échéant. C'est donc une véritable formule d'allure magique, destinée à préserver l'esprit du chasseur des mauvais traitements que lui feraient subir les esprits des animaux tués par lui pendant sa vie. On ne descend le cadavre dans la fosse qu'après ces diverses cérémonies.

Cet air magique a été enregistré deux fois successivement (ex. 19 et 20).



Il consiste en un même motif répété quatre fois semblables. La première fois, tous les intervalles sont justes ; les autres fois, il en va de même, à part le si naturel de la septième mesure qui est exécuté trop bas, la note donnée se classant entre le si bémol et le si naturel.

Le second enregistrement donne un air ayant tout à fait le même caractère musical. Le même motif est répété un grand nombre de fois ; les intervalles sont sensiblement justes. Les trois notes qui forment le premier temps de la deuxième mesure sont glissées l'une sur l'autre par le chanteur, de telle sorte qu'on ne les entend pas toutes à chaque reprise du thème.

Lorsqu'un chasseur a tué un lion ou une panthère, on fait

une cérémonie analogue, également pour apaiser l'âme de l'animal tué. Pour le gibier de moindre importance, on s'en dispense. Je crois, d'ailleurs, que cette coutume, comme toutes les coutumes fétichistes, tend à disparaître.

Une cérémonie analogue a été observée dans la Volta noire, région du Lobi, par M. H. Labouret, qui l'a signalée dans une conférence faite à la Société de Géographie, le 19 novembre 1920 (in *La Géographie*, XXXV, p. 98, 1921.)

Ces diverses chansons de chasseurs (ex. 10 à 13) sont accompagnées par le dounsoukoni, c'est-à-dire un konimesin de chasseur (Dounsou = chasseur). Un solo de cet instrument, enregistré au phonographe, n'a pu être noté. *L'impulsion rythmique de cet air rapide est assez comparable comme impression à celle que procure le bala, avec moins de souplesse. La sonorité de l'instrument s'entend faiblement. Une seule phrase obstinée se répète et les intervalles émis semblent insuffisamment précis pour pouvoir être fixés par la notation.*

PÊCHE. — Les pêcheurs, comme les chasseurs, font des manifestations musicales intéressantes. La grande faune aquatique (crocodiles, lamantins, hippopotames) semble avoir vivement frappé l'imagination des conteurs indigènes et il existe d'innombrables histoires où ces animaux jouent un rôle.

A la mort d'une pêcheuse renommée, on fait une cérémonie expiatoire analogue à celle que je viens de décrire pour les chasseurs, en mimant une scène de pêche, mais je n'ai pu avoir autant de détails sur celle-ci.

Il existe, aux environs des grands fleuves, Niger et ses affluents, des lacs qui, pendant l'hivernage, communiquent avec ces fleuves par suite des crues. Puis, à la saison sèche, au moment des maigres, l'eau disparaît de la plaine d'inondation et toute la faune se collecte dans ces mares résiduelles.

C'est le moment choisi pour les grandes pêches annuelles. Tous les habitants se rassemblent au jour fixé près de la mare ; ils portent de grandes nasses coniques. Un homme entre dans l'eau, il y jette du riz et des noix de kola, annonçant au génie protecteur du lac qu'on va pêcher ; il lui demande de favoriser cette opération, de faire éviter les accidents, les crocodiles, etc. Le peuple répond : amina (arabe amin, hébreu amen). L'homme jève alors trois fois sa nasse en l'air et tout le monde se précipite à l'eau. On se répand en rangs pressés de plusieurs épaisseurs, puis les gens qui sont à l'extrémité des rangs, près des bords ; encerclent le poisson. Chacun pousse devant soi sa nasse ouverte formant chalut. Cette cérémonie a dû s'accompagner autrefois de musique de caractère magique ; aujourd'hui, on ne retrouve

plus rien d'intéressant. Voici le texte d'une chanson qui se chante généralement à cette occasion, mais rentre dans le cadre banal ; il s'agit d'une jeune fille attendant son fiancé et chantant ses louanges : « Je n'ai pas encore vu le cheval et monte mon fiancé, c'est le plus beau et mon ami est le plus riche, le mieux habillé, etc. » A partir de là, formules laudatives banales.

Dans cet air, le chant étant très peu clair, j'ai renoncé à le noter ; le bala se fait entendre assez distinctement, il marque régulièrement les six croches d'une mesure à 6/8. L'ensemble paraît par moments plus concertant que pour les autres chants accompagnés ; peut-on dire qu'il le reste tout le long du morceau malgré les discordances entendues, attribuées dans ce cas à la voix fausse de la chanteuse ? L'audition phonographique ne permet pas d'éclaircir ce point.

Voici d'autres histoires, qui ne sont plus chantées aujourd'hui, se rapportant aux animaux aquatiques :

Un crocodile du Sankaran (cercle de Kouroussa) se changea un jour en homme et vint d'installer au métier du tisserand du village. Personne ne remarquait la métamorphose, mais un somono (pêcheur) qui passait à ce moment s'en aperçut et tua l'animal. Il faut être somono ou d'une famille de somono pour reconnaître ces sortes de substitutions.

La fille de cet homme s'appelait Banaso Kindiou kondé. Un crocodile s'étant changé en noumouké (forgeron) fabriquait des anneaux pour faire des gris-gris. La jeune fille entra dans la case pour y faire réparer le harpon de son père. A sa vue, le crocodile, comprenant qu'il allait être reconnu, s'enfuit, regagna le fleuve, mais la jeune fille l'y poursuivit, le rejoignit dans l'eau et le tua avec le harpon de son père.

Autrefois, ces métamorphoses de crocodiles étaient fréquentes.

Voici une autre histoire, racontée par un nommé Famodou Bamba (Bamba = crocodile) ; il a pour tana le crocodile, voici à la suite de quelles circonstances.

Bamba, ancêtre de la race, allait à la guerre, ayant les Keïta comme alliés. Il arriva au bord du fleuve (Niger ou un de ses affluents) qui, grossi par les pluies de l'hivernage, était infranchissable. Bamba se changea en crocodile énorme (balafalan'dian) et transporta sur son dos tous les Keïta.

Autre histoire : Un homme fut, un jour, happé par un crocodile qui l'entraîna dans le fleuve et le cacha dans un trou creusé dans le sable de la berge. Puis, il s'en alla, comptant sans doute revenir le manger plus tard. Un grillon creusait sa galerie juste au-dessus de ce trou. Elle vint à communiquer

avec lui ; l'homme, qui était évanoui, se réveilla et aperçut le jour à travers la galerie de l'insecte. Il agrandit l'ouverture avec son couteau et ainsi s'échappa. En récompense de ce service, il jura que ni lui, ni ses descendants ne mangeraient de grillon et cet insecte fut son tara (Kéré = grillon). On sait que le grillon est consommé par de nombreuses peuplades depuis l'antiquité. En Haute-Guinée, on embroche ces insectes en intercalant entre eux des morceaux de diverses graisses et on fait rôtir.

Nous avons dit que les mares avaient toutes un génie auquel on s'adressait au moment de la pêche. Le génie de la mare de Boumana (six jours au sud de Kouroussa) prêtait son aide au guerrier Kondé Kourouma et désignait à ce dernier les villages qu'il devait prendre. Kondé se rendait dans le village et trouvait tous les habitants enchaînés. Il n'avait aucun effort à faire pour se rendre maître de la population. Cela dura ainsi sept années, mais Kondé finit par être pris par les Foulahs qui le coupèrent en morceaux.

Il y avait aussi un génie dans le Diéliba (Niger) à Kouroussa. On lui immolait un taureau noir qu'on dépouillait, ne lui laissant que la tête et les pattes. On jetait alors cette dépouille dans l'eau et, si le sacrifice était agréé par le génie, le taureau revenait à la surface, poussait trois beuglements, puis disparaissait dans l'eau. Depuis l'arrivée des Européens, le taureau ne beugla plus et le génie se transporta à quelques kilomètres en aval de cet endroit. Les autorités européennes firent cesser ces manifestations qui étaient sans doute prétexte à une propagande indigène nuisant à notre influence.

D'ailleurs, il n'y a pas que les eaux qui possèdent des génies ; une foule d'êtres animés et d'objets inanimés sont dans ce cas. Ils servent, pour ainsi dire, d'autels à la divinité. On fait des sacrifices, notamment au pied des arbres.

L'arbre (*Eriodendron anfractuosum*, fromager) qui se trouvait sur l'ancienne place du marché de Kouroussa avait un génie qui nuisait à tous ceux qui l'approchaient. Un indigène étant passé en plein midi près de l'arbre resta jusqu'au soir sans pouvoir parler. Les Européens pouvaient même subir cette funeste influence. L'administrateur Pobéguin (1) attrapa un accès de fièvre en regardant cet arbre de trop près.

Malheureusement, toutes les cérémonies, sacrifices aux divers génies, ne s'accompagnent plus guère que de musique banale, elles disparaissent d'ailleurs. La seule chanson relative aux

(1) M. Pobéguin, ex-administrateur des Colonies, botaniste distingué, auquel on doit un *Essai sur la flore de la Guinée française*, remarquablement documenté (1906).

animaux qu'il m'ait été donné d'entendre se rapporte au serpent boa : « Le boa est le plus fort de tous les serpents ». J'ignore à quoi font allusion ces paroles (ex. 21).



Cette chanson est exécutée par une voix de femme avec accompagnement de bala. On distingue suffisamment ce dernier pour se rendre compte de deux particularités : 1° le bala ne cherche pas à exécuter la même ligne mélodique que le chanteur, il a l'intention de l'accompagner avec un air qui lui est propre (bien qu'il ne faille pas donner au mot accompagner le sens européen qu'on lui attache musicalement) ; 2° cet accompagnement n'est pas concertant, ni comme rythme, ni comme tonalité. Au point de vue rythmique, entre le bala et le chant qui exécutent chacun un 6/8, il y a décalage d'un tiers de temps, c'est-à-dire d'une croche, entre leurs rythmes respectifs. D'autre part, au point de vue de la superposition de notes qui résulte de l'exécution simultanée du chant et du bala, il n'y a pas harmonie au sens européen du mot ; la voix et l'instrument n'évoluent pas dans la même tonalité, il en résulte des frottements extrêmement barbares, car ils sont le résultat d'un hasard et non d'une volonté.

D'après cela, on comprendra la grande difficulté et peut-être l'inutilité que présente la mise en partition de cet air. Je n'ai noté qu'une phrase du chant, car celle-ci se répète un grand nombre de fois identique, sauf la légère variante signalée dans la notation. Les intervalles sont à peu près justes, le rythme est très précis.

Enfin, il faudrait parler des danses lascives, si répandues dans les pays noirs et maintes fois décrites par les voyageurs. En Haute-Guinée, elles n'ont rien de bien particulier et ne se font ordinairement pas en public. Je crois, d'ailleurs, que beaucoup de danses, primitivement lascives, sont maintenant devenues banales ; les indigènes n'y voient plus qu'un but comique : « C'est pour faire rire », disent-ils.

III. ASSOCIATIONS MUSICALES SOCIÉTÉS UTILISANT LA MUSIQUE

On sait combien les sociétés secrètes sont répandues chez les noirs, surtout les chez fétichistes. En Haute-Guinée on ne trouve plus guère que leurs vestiges ; les cérémonies magiques, les rites de sorcellerie se sont peu à peu transformés en fêtes banales, perdant ainsi toute leur originalité.

Voici ce que j'ai pu retrouver de ces anciennes traditions :

MANDIANI. — Les Mandiani ou Boundian sont des petites filles danseuses, choisies pour leur talent chorégraphique à la suite d'un espèce de concours passé devant un aéropage de jeunes gens. On ne tient aucunement compte de leur naissance, pourvu qu'elles ne soient pas d'origine captive. Chaque village fortuné a sa Mandiani, il arrive même souvent que chaque parti politique a la sienne, car à la colonie, tout comme en pays civilisé, il y a souvent deux partis par village : celui du chef actuel et celui d'un ancien chef ou d'un ambitieux qui convoite le pouvoir ; c'est l'opposition ! Les deux partis ont chacun leur danseuse. Dès que la danseuse est élue, commence pour elle une existence de félicité, elle prend un nom générique : ainsi, à Kouroussa, où il y a deux partis et, par conséquent deux danseuses, l'une porte le nom de Boundian, littéralement : longue pointe ; et l'autre de Bouresani, c'est-à-dire or du Bouré (Le Bouré est une contrée du cercle de Siguri où l'on trouve de l'or). Elles sont nourries dans la principale famille du parti et on est aux petits soins pour elles. Tous leurs caprices sont exécutés et elles ont continuellement plusieurs personnes à leur service. Une petite fille de griot est attachée à elles et les accompagne dans leurs danses. Elles restent ainsi Mandiani jusqu'à leur puberté, puis elles rentrent dans le rang et on en élit une autre à leur place.

Leurs cheveux sont tressés d'une façon spéciale et elles portent un costume pour la danse. C'est souvent une espèce de vaste manteau les couvrant complètement et ne laissant que deux orifices pour les yeux (fig. 6). Pour danser, elles le retirent et sont alors vêtues d'un petit pantalon de couleurs vives, leur torse est nu.

Elles font leur entrée, soit vêtues du grand manteau et portées sur un palanquin, soit sur les épaules d'un solide gaillard qui danse pendant qu'elles-mêmes se livrent à toutes sortes de contorsions sur leur cavalier.

Après ces préliminaires, elles mettent pied à terre et com-

mencent à danser pendant que la foule fait cercle autour. Elles suivent le rythme que leur indique le tambour giembe. Pendant que la mandiani danse, sa petite griote l'escorte et lui donne, pour ainsi dire, la réplique. Il y aurait, paraît-il, des pantomimes jouées par les deux fillettes. La mandiani mime le mécontentement et boude dans un coin. Sa petite griote lui apporte unealebasse sur les bords de laquelle sont fixées des pièces de cinquante centimes; la danseuse les refuse. La foule chante : « Ma petite fille refuse l'argent et l'or ». La petite danseuse croise alors ses mains derrière son dos, implore le pardon de sa griote et la scène recommence.

Comme je l'ai dit, la mandiani danse au son du tambour, mais il y a en outre des airs de bala, des chants qu'on fait entendre pendant cette cérémonie. Ils sont surajoutés et ne s'accordent aucunement avec le rythme de la batterie qui règle la danse.

De temps à autre, des jeunes gens se détachent, qui viennent étendre la main sur la mandiani avec un geste protecteur, en poussant une exclamation sans doute admirative. Lorsque la danseuse donne des signes de fatigue, un vigoureux garçon s'approche, l'enlève rapidement et l'emmène, mais il est rare qu'elle s'arrête d'elle-même. J'ai observé cet enlèvement dans beaucoup de danses indigènes; peut-être a-t-il une origine extrêmement ancienne.

Les deux danseuses rivales ne dansent jamais ensemble, mais l'une après l'autre; après la cérémonie, on discute de leur mérite réciproque et la plus habile reçoit des compliments, tandis qu'on accable l'autre de quolibets.

Les chants n'ont rien de bien spécial; ce sont toujours des formules laudatives et des encouragements à la danseuse : « Ma petite fille, garde-toi de danser comme un chien, danse d'une façon convenable en agitant ta queue de mouton ». Cette queue de mouton fait partie du costume de la mandiani.

Voici cependant la notation de variations pour bala, qu'il est d'usage de faire entendre pendant la cérémonie (ex. 22) :





L'origine de cette institution paraît fort ancienne, et a vraisemblablement sa source dans la magie primitive. Autrefois, les mandiani étaient sorcières; comme tous les sorciers de la contrée, elles se métamorphosaient pendant la nuit, laissant leur enveloppe corporelle et prenant la forme d'un oiseau. On les a vu se tenir debout et danser sur le toit à pente rapide des cases indigènes. Aujourd'hui, leur pouvoir ne consiste plus guère qu'à lancer des sorts à leur rivale, de façon à la faire tomber pendant la danse; mais cette dernière, sorcière également, en fait autant de son côté et les maléfices se neutralisent ainsi.

Étudions maintenant une autre société secrète. Celle-ci, d'après M. Delafosse (1923), est à trois degrés: Konkosso, kondé et koma. Le radical kon ou kom est une marque de la divinité. Les konkosso sont de jeunes enfants, au début de l'initiation, des catéchumènes, auxquels on commence à révéler les secrets de la société. Je n'ai recueilli aucun document musical sur le konkosso.

Le degré suivant est constitué par le kondé ou koundé :

KONDÉ. — Kondé (dé = enfant) est composé par des jeunes garçons. Cette pratique paraît plus ou moins dégénérée. Voici ce qui en reste pour la Haute-Guinée. Tous les ans, les garçons non encore circoncis élisent un des leurs, généralement celui qui danse le mieux, pour être Kondé. Autrefois, l'élu changeait complètement de manière de vivre et se retirait dans la forêt où il se livrait, probablement avec les autres membres de l'association, à la sorcellerie; il ne sortait que masqué. Aujourd'hui, l'enfant vit avec ses camarades et ne revêt son costume que pour les cérémonies (fig. 7). Il lui est cependant défendu de dire son nom véritable et aucun de ceux qui le connaissent ne doivent le révéler. Il est resté un peu sorcier et, à l'aide de la magie, arrive à faire tenir une série de mortiers à piler le riz

en équilibre sur trois pilons disposés en faisceau. Je me hâte d'ajouter que jamais on n'a voulu me laisser assister à cette prouesse. Ceux qui insultent le Kondé ou en médisent sont exposés à mourir s'ils n'imploront pas promptement leur pardon. On en cite de nombreux exemples. Le Kondé parcourt les rues en dansant, escorté par ses camarades, car le masque qui lui couvre la figure l'empêche de voir clair ; voici ce qu'on lui chante :

« Voici le Kondé qui sort de la forêt », allusion à la forêt où il se cachait autrefois (ex. 23).



Ce chœur de garçons, à l'unisson, se compose de la seule phrase musicale notée. Elle est bien scandée et, dans l'ensemble, chantée assez juste.

Dans une autre chanson, on lui dit : « Il est aussi joli qu'un arbre tombé », c'est-à-dire lorsque l'écorce qui le couvrait est disparue ; bizarre comparaison.

Ce chœur, également à l'unisson, est en rythme de 6/8.

Différentes formules laudatives : « Il est aussi joli qu'un merle ». Il s'agit du merle métallique (*Lamprocolius purpureus*), bien connu de nos modistes européennes qui en font venir de la côte africaine.

Une autre chanson lui annonce des choses désagréables ; on lui rappelle, en effet, qu'il doit bientôt aller se faire circoncire. A partir de ce moment, il ne sera plus Kondé, on en élira un autre à sa place.

KOMA. — Ce degré supérieur de la société secrète est constitué par les adultes. Il a pour but la recherche des individus qui jettent des sorts à leurs concitoyens et attirent sur eux des malheurs, même à leur insu, car on peut jeter des sorts sans s'en rendre compte. Le membre de la société représentant le koma parcourt les villages pendant la nuit, escorté de ses partisans qui jouent du tambour ; il est revêtu d'une peau de panthère. Il est très redouté. Les non initiés : femmes, enfants, griots, ne peuvent le voir sans mourir.

Depuis notre arrivée dans le pays, le koma est devenu de plus en plus inoffensif, pour des raisons que l'on devine aisément.



Fig. 7. — Kondé masqué, vu par devant

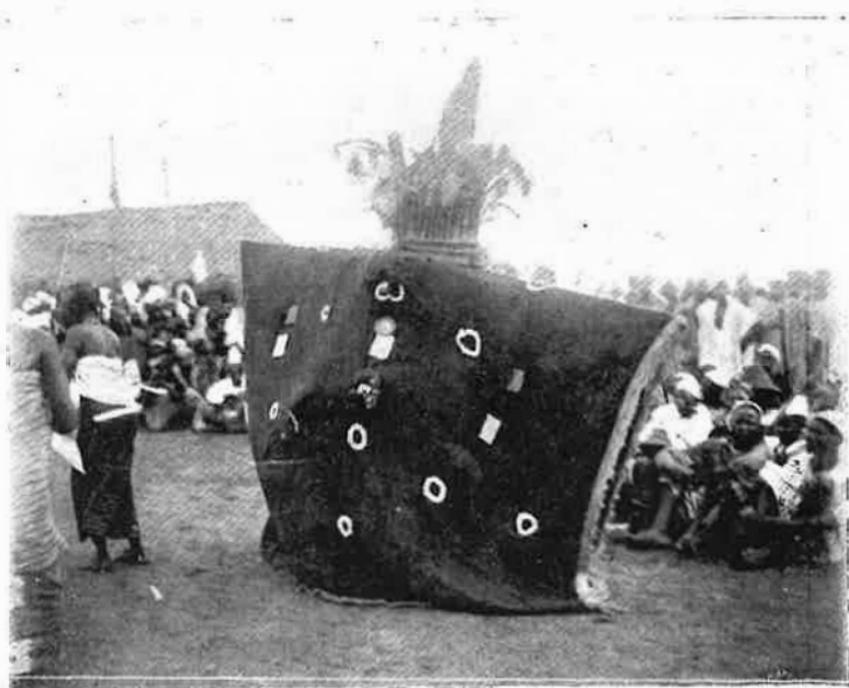


Fig. 8. — Appareil de danse des Konkoba

ment. L'air du Koma que j'ai entendu est très pacifique, on l'invite simplement à venir danser sur la place du village.

Cet air, joué sur une flûte, n'a pu être noté, à cause de l'enregistrement insuffisamment clair. On peut, néanmoins, discerner qu'il a quelque rapport avec ceux joués par le même instrumentiste et précédemment étudiés (ex. 14 et chanson en l'honneur d'un fils de Samory). Il n'a donc aucun caractère original.

Étudions maintenant quelques associations utilisant la musique pour leurs diverses cérémonies.

KONKOBAS. — Il s'agit ici d'associations de musiciens jouant du bala et dont les chefs sont danseurs. Celle que j'ai observée dans le cercle de Kankan se compose en réalité de deux troupes, l'une de diamou Koniata, l'autre de diamou Kondé. Elles possèdent chacune leur chef, mais lorsqu'elles sont réunies, le chef kondé le plus âgé prend le commandement du tout. Il y a onze joueurs de bala, en comptant les deux chefs, plus deux instruments de batterie; les femmes des musiciens chantent pendant que jouent leurs maris.

Ils paraissent être griots, du moins en font le métier, ne travaillant pas et chantant les louanges de celui qui les paye. Leurs balas sont accordés suivant le mode habituel étudié plus haut.

Voici, maintenant, comment se passent leurs séances: les chefs se placent au milieu; ils portent comme insigne une espèce de longue calotte ressemblant un peu à la chéchia des zouaves, dans la poche de laquelle ils mettent l'argent gagné. Les autres balas se disposent en ligne à leur droite et à leur gauche. Aux deux extrémités se mettent les instruments de batterie et les chanteuses par derrière.

Le chef commence alors le concert par des exercices de virtuosité sur son instrument, il fait une « cadence », si j'ose dire, caractérisée par des traits descendants rapides. Puis, se calmant, il attaque l'air que continuent tous les autres exécutants, que les femmes chantent et que le chef entonne lui-même au cas où la mémoire de ses choristes serait en défaut; la batterie s'en mêle à son tour et le morceau est mis en train. Il continue ainsi, le même thème se répétant indéfiniment; de temps à autre, le chef brode des variations où il fait preuve d'une réelle virtuosité, pendant que les autres musiciens continuent le thème. Je les ai vus jouer sans discontinuer pendant toute une après-midi. Devant eux est une grande place libre où les assistants viennent danser. Lorsque personne ne fait attention à eux, ils jouent mollement, sans se donner beaucoup de mal; mais dès qu'un indigène s'approche et paraît vouloir danser, ils se réveillent et tapent de toutes leurs forces sur leurs balas.

Le chef demande alors au danseur son nom, de façon à pouvoir lui prodiguer des compliments pendant ses exercices chorégraphiques. Bien entendu, le danseur paye les musiciens lorsqu'il est fatigué.

Jusqu'ici, il n'y a que de la musique banale, mais lorsque la fête est donnée en l'honneur d'un Européen ou d'un chef indigène auquel son âge ne permet plus de se livrer à la danse, c'est le chef lui-même qui s'en charge. Il s'absente discrètement et va se mettre sous un appareil bizarre (fig. 8), qui le recouvre complètement. Ainsi affublé, il revient devant ses musiciens et danse. Il serait intéressant de connaître l'origine de ce masque; malheureusement, je n'ai pu obtenir de renseignements sérieux à ce sujet. Le mot *konkoba*, de par son radical, indique une secte d'initiés, probablement à quelque société secrète; mais celle-ci a dû dégénérer et ses représentants actuels ne sont que de vulgaires griots.

Les *konkoba* font de la musique dans les circonstances habituelles, chantent les louanges des chefs, des mariés, des circoneis, l'éloge des défunts; autrefois, ils encourageaient les combattants et consolait les blessés; ceux-ci les remerciaient en essayant encore d'esquisser un pas de danse si cela leur était possible. Leur répertoire se compose d'une trentaine d'airs, dont ils modifient les paroles suivant les besoins de la cause. Cependant, le chef a composé autrefois un chant (paroles et musique) en l'honneur d'un chef guerrier; il le considère, sans fausse modestie, comme un chef-d'œuvre.

Je n'ai pu enregistrer l'orchestre, mais seulement un bala isolé, qui m'a fourni des airs du répertoire des *konkoba* (ex. 24).

The image shows a musical score for a single instrument, likely a balafon, in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as 108. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written in a rhythmic, melodic style characteristic of West African instruments. The second staff continues the melody. The third staff includes a section labeled 'variante' with a fermata over the first measure and 'etc...' following. The fourth and fifth staves continue the main melody, with the fifth staff ending in 'etc...'.

Il s'agit d'un thème qui se répète, conformément à un type bien particulier des airs de virtuosité propres au bala.

Un autre thème, non noté, consiste en des variations pleines de rythmes curieux, montrant une vélocité vertigineuse et frénétique.

KOURCIKORONI. — Cette secte, dont le nom signifie mot à mot : vieux pantalon, forme une association ayant pour but de favoriser le travail des champs. Ce n'est, en somme, que la spécialisation, l'exagération de ce qui se passe dans toutes les cultures indigènes. Nous avons dit que l'indigène aime à travailler en musique, cette particularité est utilisée souvent par les Européens qui ont à diriger un chantier ; ils font venir un musicien et les indigènes manient leurs outils en cadence. Souvent, pendant que les garçons cultivent, les filles sont derrière eux, les encourageant de leurs chants ; elles essuient le front couvert de sueur de leur ami.

Le fondateur de la secte des kourcikoroni reçut son secret d'un génie habitant la montagne de Kouranko (cercle de Kankan), c'est essentiellement la formule d'une drogue qui permet de travailler sans fatigue et de faire les exercices du feu dont nous allons parler.

Pour travailler, ils mangent d'abord du riz contenant la drogue en question, puis plantent un drapeau à l'extrémité du champ qui doit être cultivé dans la journée et se mettent courageusement à la besogne. Ils prétendent travailler sans fatigue ; il s'agit naturellement d'une suggestion collective. En réalité, la besogne accomplie par eux n'a rien d'extraordinaire, mais elle paraît considérable en comparaison de celle fournie par leurs congénères, généralement assez paresseux. Ce travail agricole s'accompagne de chants, mélodies simples sur quelques notes, dans lesquelles on vante le courage et l'endurance dont font preuve les ouvriers.

Une autre cérémonie, également accompagnée de musique, est la danse du feu. Pour l'exécuter, les Kourcikoroni s'enduisent le corps de la fameuse drogue, ils en mettent également dans le riz qu'ils doivent consommer, puis allument de grands brasiers de bois autour desquels ils exécutent leur danse. Pour cela, ils se mettent en file indienne : le chef dirige, sept sous-chefs de file le secondent ; trois musiciens, un danseur masqué, une cinquantaine de simples kourcikoroni forment l'ensemble de la compagnie. Les musiciens se servent exclusivement d'instruments de batterie : deux petits tambours et un gros, sur lesquels ils frappent avec les mains. Le rythme est franchement binaire : on peut le battre à quatre temps. Le premier est marqué par deux croches, faites par les deux petits tam-

bours, les autres paraissent varier au gré des musiciens. La danse consiste essentiellement à porter alternativement chaque pied en avant, puis à le ramener presque à sa première position. Le corps se tourne alternativement à droite et à gauche. Parfois, les kourcikoroni courent en allongeant les jambes le plus possible. Ils ont un costume spécial consistant en un pantalon avec franges descendant jusqu'au genou. Pendant ce temps, les femmes chantent en encourageant les danseurs. Au bout d'un certain temps de cet exercice, le chef s'approche d'un brasier allumé pendant la danse et se passe des tisons ardents sur la poitrine, ses disciples suivent son exemple. On peut recommencer la danse et l'exercice du feu deux ou trois fois, pas davantage. Il est à peine besoin de faire remarquer qu'il s'agit là d'un simple phénomène de caléfaction. Les individus sont en sueur par suite de la danse très fatigante qu'ils viennent de faire, la drogue secrète est une espèce de graisse dont ils se sont enduit le corps ; ainsi se forme, à l'approche du charbon rouge, une couche de vapeur qui s'intercale entre celui-ci et la peau et empêche le contact. En les examinant le lendemain, on n'observe aucune trace de brûlure.

Cette secte est composée uniquement de fétichistes ; elle est très mal vue des musulmans, qui se retirent souvent quand commencent les exercices, du moins les notables.

BANDO. — Cette secte de danseurs fait ses exercices, accoutrée d'un collier de peau de mouton. Son origine serait récente, mais il est probable que c'est la transformation de quelque autre institution à caractère magique qui a disparu. Quoi qu'il en soit, leur chef actuel, Diéli Koro, fut réveillé, raconte-t-il, une belle nuit par un grand singe noir qui lui offrit sa peau à condition qu'il s'en fasse un vêtement et danse avec. Diéli Koro accepta l'offre et fonda la secte des Bando. Comme il est à peu près impossible de se procurer la peau de ce grand singe noir, on la remplace par de la peau de mouton. Les membres appartiennent surtout au diamou Béréfé.

Leur musique est accompagnée par un tambour frappé avec la paume de la main. C'est une marche à 4/4 : les deux premiers temps représentés par des triolets de croches, le troisième et le quatrième par des noires. La première note du premier triolet au commencement de la mesure est fortement marquée. Leurs chants n'ont rien de caractéristique, on leur chante : « Bando, Bando, ton costume est très joli ».

SORONFOULALOU. — C'est une association fétichiste de musiciens jouant du soron, l'instrument à cordes pincées

étudié plus haut (fig. 4), et de danseurs. Ils sont originaires du Fouta-Djalon, disent-ils, et leur soron est peu connu en Haute-Guinée. Au moment des guerres de Samory, ils furent emmenés en captivité par ce conquérant et dispersés. La paix revenue, ceux qui restaient se rassemblèrent et ils vont, jouant du soron, tâchant de retrouver les membres de leur famille disparue, tel Lothario cherchant sa fille. Leurs enfants sont habillés de couleurs voyantes et dansent masqués. Pendant la danse, ils s'approchent du personnage qui paye et, par des cajoleries enfantines, tâchent de le charmer pour en obtenir le plus d'argent possible. Le chef de l'association déclare d'ailleurs que ce moyen réussit très bien et que ses enfants gagnent plus d'argent que lui-même. Ici encore, les chants n'ont rien de caractéristique, ce sont toujours les mêmes formules laudatives. A l'occasion d'une fête, on chante : « Les chefs (ou les commandants si ce sont des Européens) sont ici réunis, ils vivront longtemps, à eux les femmes ! »

Ils ont également des chants de flatterie pour les mariages, les circoncisions, les morts. Pour ces derniers, ils cherchent à courtiser l'héritier plutôt qu'à pleurer sur le défunt : « Je viens rendre hommage au chef qui est mort, mais, malgré sa mort, il y en a d'autres. »

Telles sont les quelques associations de musiciens qu'il m'a été donné d'observer. Il y en a probablement bien davantage.

Nous n'avons étudié que la musique professionnelle, pour ainsi dire ; mais tout noir est plus ou moins musicien et fredonne d'instinct des chansons commentant chacun de ses actes. Les porteurs se plaignent de la lourdeur des bagages qu'ils ont sur la tête, le boy réprimandé par son maître le ridiculise en couplets satiriques, la femme se lamente de n'avoir pas obtenu de son mari l'argent nécessaire pour s'offrir un pagne. H.-A. Junod a très justement remarqué l'origine de nombreuses chansons indigènes pour les Baronga de Mozambique ; ses observations peuvent être appliquées aux races soudanaises : « Quelqu'un a une peine de cœur, il lui arrive tel ou tel accident, telle ou telle chance et il célèbre par un couplet de son invention son heur ou malheur. La mélodie est-elle agréable, elle est répétée par d'autres de proche en proche, jusqu'à devenir un véritable chant populaire ».

J'arrête ici ces remarques sur les manifestations musicales en Haute-Guinée. Je ne me dissimule pas qu'elles sont très incomplètes et contiennent vraisemblablement des inexactitudes qu'excuseront tous ceux qui se sont livrés à de pareilles

études et en connaissent la difficulté. Je souhaiterais seulement qu'elles pussent servir de point de départ à des recherches plus approfondies et qu'un musicien colonial eût l'idée d'approfondir ce que j'ai seulement ébauché.

BIBLIOGRAPHIE

- A. ARCIN, *La Guinée française*. In-8°, Challamel, Paris, 1907.
- R. AVELOT, *La musique chez les Pahouins*. *L'Anthropologie*, XVI, pp. 287-290, 1905.
- H. BALFOUR, *The natural history of the musical bow*. Oxford, Clarendon press, 87 p., 1899.
- A. CABRAL, *Raças, Usos e costumes dos indigenas do districto de Inhambane*. In-8°, 189 p. Lourenço-Marques, 1910.
- M. DELAFOSSE, *Terminologie religieuse du Soudan*. *L'Anthropologie*, Paris, XXXIII, pp. 371-383, 1923.
- P. HUMBLLOT, *Du nom propre chez les Malinké*. *Bull. Com. hist. et scient. A. O. F.*, p. 525, 1918.
- Ch. JOYEUX, *Notes sur quelques manifestations musicales observées en Haute-Guinée*. *Revue musicale*, de J. Combarieu, 15 janvier 1910, pp. 49-58. *Ibid.*, 1^{er} mars 1911, pp. 103-104.
- H.-A. JUNOT, *Les chants et les contes des Baronga*. in-8°, 524 p., Lausanne, 1897.
- P. A. MIRANDA MAGALHAÈS, *Manual de linguas indigenas de Angola*. In-8°, 197 p., Loanda, 1922.
- G. MONTANDON, *La généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*. Etude suivie du catalogue raisonné des instruments de musique du musée ethnographique de Genève. *Archives suisses d'Anthropologie générale*, III, pp. 1-120, 1919.
- C. SACHS, *Die Musikinstrumente indiens und indonesiens*. In-8°, 191 p., Berlin, 1915.
- J. TIERSOT, *La musique chez les nègres d'Afrique*. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. I, 1^{re} partie, pp. 3197-3225, 1922.
- R. P. H. TRILLES, *Le totémisme chez les Fan*. Bibliothèque Anthropos, I, (4), 653 p., 1912.
-