

LES TRADITIONS MUSICALES DU SENEGAL

Le patrimoine musical du Sénégal représente l'ensemble des formes musicales de genre traditionnel, moderne, profane et religieux qui, à travers un traitement vocal et/ou instrumental, reflète des sonorités retrouvées dans son espace géoculturel.

De par ses caractéristiques, ce patrimoine comporte une totalité de musiques d'essence traditionnelle et nettement marquée par l'oralité, la relation avec la danse, la production en situations sociales et les usages musicaux, communicationnels et musicothérapeutiques des supports sonores.

Musique orale et primitive

Au contact, par l'observation et par l'audition des musiques des principales ethnies du Sénégal, il ressort que dans toute la chaîne de production allant de la création de l'œuvre à son exécution (interprétation), la musique s'élabore sans recours à l'écriture et à une quelconque autre forme de fixation scripturale des sons émis.

Création, exécution et transmission par le corps social et le griot instrumentiste

Elles découlent selon les ethnies, d'un ou de deux agents : la société elle-même dans sa globalité et sa division en groupes d'identités spécifiques et situationnelles, puis le groupe social ayant un lien étroit avec la musique (le griot).

D'abord, **la société dans sa globalité** représente un agent créateur. Dans cette situation, la musique est l'apanage de tous, elle est créée, exécutée et transmise d'une génération à une autre par l'ensemble du corps social sans stratification. Il en est ainsi de l'ensemble du répertoire des chants et musiques connus et impliquant la participation de tous, tels la connaissance des mélodies et rythmes instrumentaux marquant la fin des cérémonies d'initiation chez les *Bassari*.

Ensuite, **des groupes d'identités spécifiques et situationnelles** participent également à la chaîne de production de la musique. Ils peuvent être subdivisés selon les rôles qu'ils tiennent dans la société. Les musiques produites ont dans ce cas des attaches étroites avec les auteurs créateurs, exemples des chants des pêcheurs *lebou* ; du chant siffloté des palmistes *diola* ; des pleureuses *mandjak* choisies en période de deuil...

Le répertoire suscité comporte dans son ensemble et pour son exécution l'implication de tous les membres du corps social. Cependant, si tous les groupes ethniques sans distinction présentent cette situation, certaines par contre ne reconnaissent pas le second agent singulier producteur de la musique traditionnelle sénégalaise qu'est le griot.

Au Sénégal, les ethnies comptant le personnage du griot comme entité dans leur stratification sont les Wolofs, les Sérères, les Mandingues et les Toucouleurs. Les griots constituent dans leurs différents groupes ethniques une caste ayant une double fonction : celle d'historiens – généalogistes, chargés de conserver la mémoire historique du peuple auquel ils appartiennent et celle de la transmission de cette histoire, par le biais de la musique : art dont ils ont dans ce cas l'exclusivité de la maîtrise.

Les cours royales des empires wolofs et mandingues comptaient en leur sein des griots chargés d'un ministère laudateur envers les familles princières et les soldats défendant au combat les intérêts du royaume.

Leurs pratiques de la musique se rattachaient aussi à différents ordres d'activités socioprofessionnelles comme les travaux champêtres ou encore les annonces publiques.

Aussi bien chez les Mandingues, les Wolofs, les Toucouleurs et les Sérères, il arrive que les productions griottes soient exclusivement d'un purisme musical dans lequel toutes les ressources vocales et / ou instrumentales sont mises en exergues. C'est le cas notamment de certaines pièces vocales mandingues de l'espace sénégalais (partie nord du Sénégal oriental et la partie sud frontalière d'avec la Gambie), accompagnés avec virtuosité à la kora et au balafon ; de la polyrythmie des *sabars* (ensemble de percussions) wolofs; des impromptus du *xalam*¹ ou encore, les combinaisons rythmiques plus ou moins complexes, produites par les femmes griottes *toucouleur*, à l'aide de *gumbali* pour scander leurs chants.

Qu'elle soit vocale comme les chants d'initiation en pays *tenda* ou instrumentale à l'image du support rythmique des griottes *toucouleurs*, l'exécution de la musique dans les différentes ethnies garde avant tout un caractère primitif. Ce primitivisme peut s'expliquer par un parallélisme noté entre l'origine de la musique et certaines formes de sa pratique par les premières communautés ethniques du Sénégal. Quelques aspects primitifs, hérités avec le temps, s'observent encore de nos jours. Ainsi, en pays *sérère*, *diola* ou *mandjack* par exemple, il n'est pas rare de voir les femmes accompagner leurs musiques de danses par le battement des mains comme support instrumental.

A. Schaeffner, rapportant les observations d'un missionnaire sur la danse et le piétinement de la terre pour produire une sensation sonore (pratique musicale de riverains du fleuve Casamance), note que « nous ne croyons pas qu'il soit possible d'imaginer un moyen plus primitif de produire un bruit² ». L'originelle oralité de la musique chez tous les peuples du monde explique sans doute ce phénomène primitif, car la musique pourrait être née d'un besoin pour l'homme

¹ Pour l'ensemble des instruments cités, se reporter à la sous section, *Matériels et éléments sonores*.

² A. Schaeffner *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, (1994), pp. 33 - 34. Plus proche de nous, J. d'Alembert (Schaeffner Op. Cit. pp. 164 – 165) conçoit cet évolutionnisme après l'établissement des sociétés, par le besoin d'agencement de la mesure, à travers les chants de travail harmonieusement rythmés en fonction des gestes ouvriers; aspect que l'on retrouve au Sénégal, même en milieu urbain, à l'exemple du transfert d'usage de chants traditionnels, d'origines ethniques diverses, dans le milieu professionnel.

de reproduire des structures sonores entendues dans la nature, comme le prônent les ethnomusicologues de la tendance évolutionniste, par le simple fait de l'imitation.

A côté des instruments corporels, certaines matières végétales ou animales utilisées dans la lutherie traditionnelle *balante*, *diola* et *mandjak* (tambours à fente) ; *tenda* et *mandingue* (hochets, sonnailles, sistres et *djembe*) ou *sérère* (simplealebasse), indiquent de par leur confection rudimentaire et essentiellement naturelle, le caractère primitif³ du patrimoine musical des ethnies.

Qu'en est-il de l'usage fonctionnel de ces musiques ?

Fonctions profane et sacrée

Les ethnies accordent diverses fonctions à la musique qui, dans ses formes vocales et/ou instrumentales, demeure rattachée à son contexte de gestation. Dans sa pratique ancienne, il ne semble pas sûr que la musique traditionnelle ethnique au Sénégal ait accordée ne serait ce une structure sonore répondant à une exigence exclusivement esthétique, comme défini dans le concept de l'art pour l'art. Même dans les groupes ethniques *wolof*, *mandingue*, *sérère* et *toucouleur*, où la pratique musicale par le statut social des griots est professionnalisant, l'opus de par son contenu, reflète le cadre de vie et devient une création commune. Le griot partage la paternité de sa composition avec l'ensemble de la société, du fait d'une interaction consanguine entre l'œuvre musicale prise d'un côté et son contenu vocal ou instrumental d'un autre, qui est socialement suggestif.

L'impromptu du joueur de *xalam wolof* ou de flûte peulh, la comptine douce et mélancolique du jeune *bedik*, chargé de surveiller la future moisson champêtre comme le chant rituel des prêtresses *lebou*, constituent diverses formes du patrimoine musical ayant une fonction plurielle dans la société, mais que l'on peut présenter en deux grandes catégories: la musique profane et celle sacrée.

La musique profane est celle qui ne reflète pas un contenu religieux, elle est en général exécutée par tous, d'une manière individuelle ou en groupes plus ou moins grand, selon des situations et circonstances données.

Dans les pratiques anciennes dont certaines survivent encore de nos jours selon les ethnies, les fonctions de la musique profane sont liées à :

- des événements festifs (naissance, baptême, mariage, fin de circoncision et autres cérémonies initiatiques etc.) ;
- de simples réjouissances populaires (exemple des associations culturelles féminines) ;

³ Comprendre par *primitif*, qui a un caractère ancien et ne pas lui accorder un sens réducteur puisqu'on rencontre chez les mêmes ethnies, des instruments fruits d'une élaboration ingénieuse de par leur facture et leurs possibilités sonores.

- des situations professionnelles à l'exemple des travaux champêtres, de la pêche, aux métiers liés au fer etc. En général dans ces derniers cas, le répertoire reste l'apanage de la corporation ;
- des situations particulières comme les berceuses pour les mères et les comptines, rondes et autres jeux chantés pour les enfants.

Quant à la musique sacrée, elle est l'expression sonore de manifestations rituelles. Elle se distingue surtout de la musique profane par le fait qu'il n'est pas accordé à tous de l'exécuter. Les interprètes de la musique sacrée sont d'obédience religieuse traditionaliste. Il peut s'agir, à travers le *ndoep* wolof et *lebou* et leurs variantes étudiées par A. Zempleni et G. Rouget⁴, d'officiantes entourées musicalement par des percussionnistes et des chanteurs ; le tout suivant un cérémonial chorégraphique particulier, cohabitant avec le surnaturel et l'invisible.

C'est une expression musicale répondant au même esprit, que l'on retrouve suivant des variantes organisationnelles, dans la musique rituelle des autres ethnies à l'exemple des veillées funèbres et luttes traditionnelles *sereres*, des cérémonies d'initiation en pays *diola* ou plus proches d'eux encore, des chants de prêtres traditionalistes *mandjak* dans la pratique du *boekinab*.

Contrairement à la musique profane qui garde d'une certaine manière, selon qu'elle soit exécutée en milieu rural ou urbain, une permanence, celle sacrée dans sa pratique liée au fait religieux traditionnel, perd au fur et à mesure son répertoire.

Association avec la danse

La danse représente dans les musiques traditionnelles du Sénégal, l'une des caractéristiques les plus remarquables ; elle est omniprésente dans toutes les expressions musicales ethniques. Certaines formes de musique, pas tout à fait rythmiques, à l'image des équivalents d'anciennes pièces instrumentales des cours royales *wolofs* joués au *xalam* ou encore des chants gymniques *sereres* (mélodies vocales sans support rythmique) insufflent, aussi bien aux interprètes qu'aux auditeurs, une danse particulière sinon une gestuelle étroite aux sonorités entendues.

Au-delà de l'ubiquité des instruments essentiellement rythmiques comme les percussions, il y'a un lien étroit entre la particularité orale de la musique et l'expression corporelle qui explique cette caractéristique. L'instauration institutionnelle au début de l'indépendance, des ballets lyriques traditionnels, reflète la prise en compte de l'omniprésence de la danse dans la musique traditionnelle de chaque ethnie.

⁴ A. Zempleni, *La dimension thérapeutique du culte des rab, ndoep, tuuru et samp ; rites de possession chez les lebou et les wolofs*, Psychopathologie africaine II. 3, 295 – 439, 1966.
G. Rouget, *Musique et possession*, La musique et la transe, Gallimard, 1990.

A les observer de près, la danse et la musique en des situations ethniques multiples, ne se constituent pas en entités autonomes et additionnées afin de résulter une convenance. L'on ne doit pas remarquer une frontière entre les deux expressions puisque leur rapport dépasse une simple relation, pour atteindre un degré de liaison où l'une ne peut exister sans l'autre. Ce qui a fait penser à Schaeffner que « *la musique a très bien pu demander à l'homme de devenir par la danse un de ses instruments [...] le plus fascinant par son jeu concret et libre*⁵ ».

La deuxième raison, tantôt évoquée, quant à l'explication de la danse comme caractère remarquable du patrimoine musical du Sénégal, est l'omniprésence du rythme à travers deux principales observations :

- **Le nombre considérable des instruments essentiellement rythmiques** : de par leur nombre, les instruments essentiellement rythmiques dépassent ceux des autres familles. Dans leurs formes les plus rudimentaires, comme les cannes à sonnailles *mandjak* ou encore plus élaborées à l'image du tambour d'aisselle *wolof*, les percussions constituent les symboles musicaux de la danse chez toutes les ethnies. Dans la musique spécifique à chaque groupe, on retrouve un nombre représentatif de percussions dont l'exécution est intimement liée à la danse comme le *buger* chez les *diolas*, le *bak* des *sereres* ou encore le *sowruba* mandingue.
- **L'identique dénomination des danses et rythmes** : constat que l'on retrouve aisément aussi dans d'autres musiques, le rapport nominal entre la musique et la danse au Sénégal est si étroit qu'il ne semble pas exister d'après les recherches faites jusqu'ici, de danse sans homonymie avec un rythme musical. Le *mbalax* des wolofs désigne aussi bien la danse elle-même que les combinaisons de figures rythmiques (polyrythmie), exécutées par les percussionnistes. Le transfert du terme dans la musique moderne lui donne très souvent un contenu sémantique lié à la danse.

Au même titre que le *mbalax*, il est illustratif de mentionner d'autres danses ethniques s'associant par leur nom, à des musiques (rythmes) spécifiques telles que le *yela* des *toucouleurs*, le *wolossodong* mandingue ou encore le *gumbe*.

Matériels et éléments sonores

On retrouve divers types d'instruments de musique et de communication⁶ en usage dans les différentes ethnies. Auprès de chaque groupe, il est noté une variété de supports sonores et ceci pour chaque famille instrumentale.

⁵ A. Schaeffner (1994), pp. 37 – 38.

⁶ La musique et la communication représentent les fonctions et usages socio culturels des instruments traditionnels d'Afrique subsaharienne.

Membranophones et idiophones

De par leur nombre, les membranophones et les idiophones sont les plus représentés dans les productions musicales. L'omniprésence de l'élément rythmique tantôt démontré dans l'association de la musique à la danse en est sûrement une explication.

Cette remarque, liant le son au geste corporel, a toujours été faite par les observateurs avertis de la chose musicale en Afrique. Dans les récoltes faites en 1933 par la mission « Dakar-Djibouti » figurent 200 enregistrements audio, dont plus de la moitié constituent des représentations sonores de scènes dans lesquelles se mêlent musiques et danses.

Les instruments utilisés dans de pareilles circonstances, le plus souvent festives, sont en général d'essence rythmique comme les membranophones et les idiophones. Au Sénégal, les membranophones sont fréquemment regroupés pour un jeu d'ensemble et avec un nom collectif donnant sens à la danse exécutée. Le *sabar* est le nom collectif des tambours wolofs, constitués selon la circonstance musicale du *sabar* ou *njol sabar*, du *ngorong mballass*, du *ngorong yegue*, du *mbalass*, du *lamb* etc. Ce jeu d'ensemble des membranophones est aussi présent chez les mandingues et les diolas qui leur accordent comme nom collectif respectivement le *sowruba* et le *bugarabu*. Toutefois, le jeu en solo des membranophones n'est pas exclu et les exemples actuels les plus remarquables sont ceux du djembe et du *tama* (tambour d'aisselle wolof avec fibres de tension) et du *tabala* (grand tambour maure percuté avec une paire de baguettes).

Parmi les idiophones, les balafons *balante* et mandingue sont les plus populaires ; leur similitude physique proche du principe de jeu du xylophone a probablement contribué à cette popularité. On trouve aussi d'autres types d'idiophones au jeu, au timbre, mais surtout à la texture particulière comme le *paly yela* et les *gumbali* (paire de Calebasses longues directement percutées au sol), le *kabombolon* (tambour de messagerie et à fente des diola, *balante* et *mandjack*) ou encore le *gamb* (simple calebasse retourné dans une bassine d'eau, en usage chez les sérères) ainsi qu'une variété de racles et sistres d'usage peulh.

Aérophones

C'est d'ailleurs dans les manifestations musicales des peulhs que l'on retrouve la flûte, instrument le plus usité des aérophones. Une variété de sifflets allant du *pepit mandjak* à l'*itiropi* des *Bassari* reste d'usage. Cependant, au sein de cette même ethnie, un aérophone comme l'*andioré* (flûte de bambou conçu souvent avec une anche vibrante) tend à disparaître des manifestations musicales du fait de la méconnaissance graduelle de sa facture par les nouvelles générations. Le *simboro*, flûte traversière des peulhs du sud (dénommé *tokhobal* au nord ouest), est particulièrement l'aérophone le plus usité au sein des ensembles traditionnels. En plus d'un timbre adéquat aux mélodies, il offre plusieurs effets de sons, suivant des techniques d'embouchure adoptées par l'instrumentiste.

Cordophones

La kora, cordophone d'origine mandingue, constitue avec le *sabar*, le balafon et le djembe les instruments du patrimoine musical les plus connus à l'extérieur. Au niveau national après la kora, les cordophones les plus répandus sont les *xalams* qui désignent le groupe des cordes wolofs et toucouleurs, constitués du *xalam bappa*, du *ndere*, du *nderatul*, du *joke* et du *diassare*. A ce groupe peuvent être ajoutés le *riti* le *nagnou* et le *fandou* (vièle monocorde utilisé par les peulh et toucouleurs surtout au nord), le *sorong* mandingue et l'*ekonting* diola espèce de cithare primitive.

L'étude du patrimoine relevant des traditions musicales du Sénégal est une œuvre ambitieuse dépassant les limites scientifiques de cet aperçu panoramique. Des portraits spécifiques aux cadres ethnico géoculturels des musiques traditionnelles et les présentant de manières scientifiques et particulières sont à envisager, aux fins de faire valoir ses charmes et richesses sonores : fruits de contributions sociétales millénaires.