

Journal des africanistes

74-1/2 | 2004 :

Cité-État et statut politique de la ville en Afrique et ailleurs

En Afrique de l'Ouest

La petite musique de la ville

Musique et construction de la citoyenneté à Djenné (Mali)

EMMANUELLE OLIVIER

p. 97-123

Résumés

Français English

À Djenné, dans une région où l'urbanisation est un phénomène ancien, continu et synonyme de civilisation, l'étude de la musique contribue à une problématique sur la fabrication et la définition politique de la ville. L'analyse de la production musicale permet de comprendre les diverses composantes à l'œuvre dans cette localité urbaine : catégories linguistiques, sociohistoriques, politiques, divisions en quartiers et liens avec les villages de l'arrière-pays. La manière de faire de la musique traduit en quelque sorte la manière de vivre quotidiennement la ville. Mais Djenné est aussi une cité musulmane inscrite dans un idéal particulier, fait social dont la musique témoigne de façon plus inattendue. L'étude des chants de louanges au Prophète et aux savants musulmans montre comment ce type de répertoire, présent dans l'ensemble du monde musulman mais réinterprété localement, participe d'une représentation de Djenné comme cité musulmane où se combinent différemment savoir, pouvoir et islam.

The study of music of Djenné sheds light on the political construction and definition of this city in a region where urbanization is an ancient, uninterrupted phenomenon synonymous with civilization. An analysis of musical production allows for an understanding of the various components of this urban locality : linguistic, socio-historical and political categories, territorial division into quarters and links with outlying villages. The study of how music is made in Djenné provides an access to how one lives in this city on a daily basis. However, as also attested by this same music, Djenné, beyond being a lived-in city, is also a Muslim city that refers to a particular ideal. A close study of songs offering praise to the Prophet and to Muslim wise men, reveals how this repertory, which is present, and locally interpreted, throughout the Muslim world, contributes to a representation of Djenné as a Muslim city in which knowledge, power and Islam are closely combined.

Entrées d'index

Mots-clés : ethnomusicologie, identité, territoire, Djenné, citadinité, cité musulmane

Keywords : identity, Mali, territorial organization, urban citizenship, Muslim city, ethnomusicology

Texte intégral

- 1 L'ethnomusicologie africaniste s'est principalement intéressée aux musiques dites ethniques ou traditionnelles, pratiquées dans des contextes ruraux considérés comme non altérés par la culture occidentale. Peu d'études ont été consacrées aux musiques urbaines, à l'exception des musiques populaires — la fameuse *world music* — qui se sont développées dans les capitales et les villes modernes d'Afrique de l'ouest et d'Afrique centrale¹, mais aussi dans les *townships* sud-africains où les populations noires et métisses l'ont érigée comme une arme de création culturelle contre l'apartheid².
- 2 Dans ce texte consacré à la ville malienne de Djenné, dans la boucle du Niger³, l'étude de la musique contribue à une problématique différente sur la ville, sa fabrication et sa définition politique, dans une région où l'urbanisation est un phénomène ancien, continu, synonyme de civilisation et non d'acculturation⁴. La musique se donne ici comme l'un des modes d'expression privilégiés d'une culture urbaine, traduisant des relations complexes à la fois entre les gens qui vivent ensemble au sein de ce lieu particulier qu'est la ville et vis-à-vis des ruraux qui les entourent. On envisagera donc la musique sous l'angle des répertoires⁵ et du système musical proprement dit, mais aussi de la performance et des significations qu'elle revêt en fonction des contextes.
- 3 Métropole régionale, jadis au centre d'un *continuum* de villes marchandes reliant la forêt guinéenne à la Méditerranée, Djenné est désormais une ville secondaire engagée dans un processus démocratique de décentralisation. Elle compte aujourd'hui quelque quinze mille habitants qui se définissent globalement comme « ceux qui sont installés à Djenné » (*jenne gɔɔ koy diyo*⁶), par opposition aux « étrangers » (*yow*) et aux « gens-de-la-brousse » (*gãñji-bɔɔ*), c'est-à-dire les ruraux. Toutefois, au sein de cette appellation générique, les gens s'identifient en termes de groupes sociohistoriques plus restreints qui s'inscrivent dans une dynamique où les recompositions identitaires tiennent pour une large part aux différentes stratégies des individus dans et hors de leur groupe initial.
- 4 Une première distinction est établie par ceux qui se qualifient littéralement de « Gens-de-Djenné » (*jenne-bɔɔ*), catégorie dont les Fulbe de la ville⁷ se soustraient, montrant par là qu'ils se réfèrent à une identité qui ne se réduit ni à Djenné ni à la ville en général. La catégorie des Gens-de-Djenné renvoie à un ensemble hétérogène de groupes sociaux dont les deux principaux sont dits *jeneŋke* (litt. « Celui-de-Djenné » en bamana⁸) et *sorko*⁹. Les premiers sont présentés comme les descendants des vieilles familles de la ville par excellence et se réclament du reste de cette identité citadine. Quant aux *Sorko*, il s'agit d'une catégorie définie avant tout par le métier de la pêche, le commerce de poisson et un mode de vie nomade¹⁰ qui les ont tenus à l'écart de l'autorité de la ville tout en leur conférant une fonction sociale particulière d'arbitrage et d'apaisement des conflits.
- 5 Quel que soit leur groupe d'appartenance, les habitants de Djenné parlent entre eux la « langue de Djenné » (*jenne ciini*), une langue spécifique à la ville¹¹ en ce qu'elle est

définie par une histoire et un lieu et non par une ethnie. La langue de Djenné cohabite principalement avec la « langue pullɔ » (*fulfulde*), la « langue sorko » (*sorko jeemu*) et la « langue bamana » (*bamana kan*), cette dernière étant comprise et utilisée par l'ensemble des habitants, mais aussi par une bonne partie des Maliens¹². Ce plurilinguisme, caractéristique des villes maliennes¹³, s'articule à Djenné autour de deux langues dominantes, utilisées chacune dans un registre particulier : la langue de Djenné, qui fait office de langue d'intégration citadine, et la langue bamana, qui est plutôt celle du commerce¹⁴ et surtout de la politique. Quant à la langue pullɔ, elle est avant tout perçue comme un puissant véhicule de l'identité pullɔ et est cultivée comme telle, au contraire de la langue sorko fortement négligée par ses locuteurs au profit de la langue de Djenné. Il faut enfin ajouter l'arabe, langue de la religion et de la connaissance, que la plupart des gens de Djenné lisent, même si une minorité seulement la comprend.

6 Dans ce contexte de plurilinguisme, d'hétérogénéité urbaine et d'empilement de strates historiques successives, comment faire de la musique ensemble ? Existe-t-il un langage musical commun et reconnu comme tel ? À l'inverse, la musique reconduit-elle ces catégories sociohistoriques, constituant ainsi un marqueur d'identité, ou bien permet-elle de proposer un autre découpage de la ville, et selon quels critères ?

7 Mais se poser la question sur la façon de faire de la musique ensemble passe aussi par l'espace et la géographie de la ville. Djenné se divise en onze « quartiers » (*farããndi*, voire métaphoriquement *baba-huu*, litt. « maison patrilignagère ») regroupés en deux parties appelées de façon significative « En Ville » (*kyra kuna*) et « En Brousse » (*gãñji kuna*)¹⁵, jeu lexical qui, dans le registre religieux, se traduit respectivement par l'« Enfer » (*aljahanna*) et le « Paradis » (*aljenne*). On verra donc comment la musique traduit cette organisation territoriale de la ville en parties et en quartiers et permet d'en comprendre les articulations. Au-delà du territoire urbain, la musique participe des relations entre la ville et son arrière-pays, par l'intermédiaire des quartiers, liés chacun à un village. Djenné tirant une partie importante de ses ressources musicales dans les villages alentour, les relations sociales et économiques qui se nouent entre les citadins qui vivent *en ville* et les musiciens qui vivent *de la ville* seront appréhendées. Cette analyse conduira à réfléchir sur la *manière de faire de la musique* comme *manière de vivre la ville*.

8 La seconde partie de ce texte traite de Djenné non plus comme ville vécue mais comme cité musulmane qui s'inscrit dans un idéal particulier dont témoignent la musique et, plus particulièrement, les chants religieux. Ceux-ci disent que Djenné est à la fois un lieu de connaissance et un lieu réunissant pouvoirs religieux et politique. D'un point de vue strictement musical, ces chants sont la véritable marque de Djenné, contrairement au reste de la musique qui se retrouve ailleurs au Mali. On verra donc comment élèves avancés et maîtres coraniques (les fameux marabouts¹⁶ d'Afrique de l'ouest) élaborent mélodies et textes inédits, créant ainsi un style original, reconnaissable par les étrangers à la ville.

9 Ce questionnement sera abordé à travers l'étude d'un rituel et d'un répertoire musical qui, malgré leur différence de nature, sont appréhendés comme deux situations. Il s'agit du rituel de la « Battue-au-Lièvre » (*tabay-hoo*), auquel participe une fois par an l'ensemble des habitants de Djenné, et du répertoire de louanges au Prophète et aux savants musulmans appelé localement *maduhu*.

La ville vécue : organisation sociale et

territoriale

- 10 La *tabay-hoo* est une chasse collective à laquelle participent Djenné et les villages voisins¹⁷ une fois l'an vers la mi-octobre, lorsque le fleuve Bani (affluent du Niger) a envahi la plaine inondable de Djenné. Pour les participants, il s'agit explicitement d'éloigner les génies malfaisants qui pourraient s'approcher de la ville et de tuer les animaux nuisibles susceptibles de détruire les cultures. Mais cette chasse permet aussi de réaffirmer les identités territoriales (quartiers, ville, arrière-pays) par une sorte de reconquête symbolique de l'espace adjacent à la ville effectuée par les jeunes gens.
- 11 Les habitants de Djenné fêtent la Battue-au-Lièvre pendant trois jours (du jeudi au samedi) durant lesquels se déroulent chasse collective dans l'arrière-pays, course et défilé de pirogues autour de la ville, chants et danses dans les ports et sur les places de quartier.

La musique entre groupes urbains

- 12 La musique constitue un véritable enjeu, déterminant pour la réussite du rituel. Chaque quartier prend soin d'inviter des musiciens capables d'animer le défilé aux côtés des jeunes filles et de faire danser les femmes mariées à la nuit tombée. Mais outre le divertissement, la musique permet de dire à la fois qui l'on est et à quel quartier on appartient. De ce fait, il n'est pas un quartier qui donne à entendre la même musique qu'un autre, ce qui est dû, d'une part, aux différentes composantes identitaires des habitants de chaque quartier, d'autre part, à leur volonté de réaffirmer un territoire propre.
- 13 Chacun des trois groupes principaux, fulbe, jenenke et sorko, revendique une musique dont la spécificité serait fondée à la fois sur les instruments, les danses et la langue des chants¹⁸. Ainsi l'identité musicale des Fulbe se cristallise-t-elle autour de la flûte traversière et des danses qu'elle accompagne¹⁹. Or, contrairement à la région voisine du Maasina, la flûte est d'introduction relativement récente à Djenné ; il y a une soixantaine d'années, les femmes fulbe dansaient au seul son de leurs chants. Aujourd'hui encore, aucun joueur de flûte n'habite en ville et les citadins ont recours à des musiciens originaires de l'arrière-pays. De plus, cet instrument est accompagné d'un tambour à membrane, voire d'unealebasse frappée et d'un tambour d'aisselle, qui constituent un soubassement rythmique ressemblant fort à celui des autres musiques pratiquées à Djenné.
- 14 De fait, depuis plusieurs années, on observe une uniformisation et un renforcement des instruments percussifs, quel que soit le groupe concerné. Fulbe, JENENKE et Sorko ont tous une mêmealebasse frappée, tandis que le tambour d'aisselle, dont jouent notamment les « esclaves domestiques » (*horso*)²⁰ des JENENKE et des Sorko, a probablement été introduit à Djenné par les musiciens louangeurs de langue bamana qu'on appelle *jeli*²¹. Tout en étant installés en ville souvent depuis plusieurs générations, ces derniers demeurent volontairement étrangers, ce qui leur permet de jouer pour l'ensemble des citadins. Quant aux tambours à membrane, les Fulbe en possèdent un seul, les Sorko trois, tandis que les JENENKE, qui n'en ont aucun, adoptent ceux des Bambara²² de l'arrière-pays. Le tambour pullɔ présent à Djenné est organologiquement différent des autres, alors que ceux des Sorko et des Bambara sont identiques et, qui plus est, désignés par les mêmes termes *wulo-ma*, *tetebu* et *gã-gãmu*, ce qui pose la question de leur origine et de leur diffusion. *Wulo-ma* étant phonétiquement proche du terme bamana *wolo-ba* (litt. « tambour-mère »), on peut se

demander si les Sorko n'ont pas intégré à leur musique des instruments bambara, ou inversement.

15 À Djenné, à l'exception de quelques jeunes gens possédant un *gembe*²³, rares sont ceux qui jouent du tambour et les citadins doivent donc faire appel à des musiciens ruraux. Les tambours restent pourtant indispensables à toute performance musicale publique, sans doute parce qu'ils véhiculent une image forte de l'africanité telle qu'elle a été construite depuis la colonisation puis reprise par le Mali indépendant en quête d'identité nationale, et telle qu'elle est relayée aujourd'hui par la plupart des médias sous l'appellation de *world music*.

16 Malgré tout, les Fulbe ont des instruments mélodiques, des danses et des chants qui leur sont exclusivement réservés et font partie intégrante de leur identité, au même titre que leur langue ou leur histoire. Les JεnεNke et les Sorko revendiquent eux aussi une musique particulière : celle des premiers se résume à l'unique danse du *kullu*, qui, de surcroît, est commune à Djenné et à Tombouctou²⁴, et à quelques chants en langue de Djenné ; la musique des seconds se caractérise par un certain nombre de danses (*say-say*, *kabele*, *lāpaasaba* et *miyaani*), d'instruments mélodiques (luth monocorde *kirini*²⁵ et pluriarc à six cordes *dā*²⁶) et de chants en langue sorko.

17 Mais, au-delà du discours identitaire, il semble que les JεnεNke n'aient ni instrument ni danse en propre. Quoique surprenant, ce phénomène s'explique probablement par le contexte d'une cité où l'islam est ancien et prégnant et qui fut de surcroît sous l'emprise directe des Fulbe au XIX^e siècle, lesquels avaient interdit toute musique de divertissement sur le territoire de leur État théocratique²⁷. De leur aveu même, les JεnεNke ont recours à la musique des autres, aux danses sorko, aux instruments et aux chants bambara. De leur côté, malgré de nombreux chants dans leur langue, les Sorko ont également tendance à privilégier ceux des Bambara, de sorte qu'aujourd'hui l'essentiel du corpus chanté à Djenné l'est dans cette langue²⁸. Du reste, les femmes affirment généralement que « chanter en langue bamana est plus facile que chanter en langue de Djenné ou en sorko ». Par ailleurs, et c'est sans doute là le plus important, JεnεNke et Sorko chantent et dansent la plupart du temps ensemble, notamment lors du rituel de la Battue-au-Lièvre. La question est alors de savoir comment, d'un point de vue musical, ce regroupement se réalise.

18 Quelle que soit leur langue (langue de Djenné, sorko ou bamana), les chants possèdent des traits musicaux identiques. Il s'agit en effet d'une musique mesurée, c'est-à-dire fondée sur une pulsation régulière matérialisée par des battements de mains, et dont le matériau musical est réitéré, de façon plus ou moins variée, à intervalles de temps semblables. Les mélodies sont élaborées à partir des mêmes échelles musicales²⁹ et sous-tendues par les deux mêmes figures rythmiques³⁰. Les chants sont de forme antiphonale³¹ ou responsoriale³² et il suffit donc qu'une seule femme en connaisse les paroles. Elle entonne le chant et les autres répètent alors en chœur soit la phrase chantée précédemment par la soliste, soit un refrain stéréotypé, tout en battant des mains la pulsation ou l'une des deux figures rythmiques. Mais si l'intégration des chanteuses linguistiquement distinctes est ainsi réalisée, il reste cependant les danses pour *donner à voir* son identité, laquelle s'exprime par de subtils mouvements des mains et des poignets. Mais, là encore, les frontières entre les groupes ne sont pas étanches, les femmes jεnεnke ayant complètement adopté la danse sorko la plus populaire, en l'occurrence *say-say*, pour laquelle elles ont créé des chants en langue de Djenné exécutés indifféremment par les jεnεnke et les Sorko.

19 La musique pratiquée à Djenné contribue à saisir les relations et les positionnements des différents groupes en présence et à les situer dans le temps. Maîtres de la ville pendant quasiment tout le XIX^e siècle, les Fulbe s'efforcent de mettre en avant un

certain nombre de pratiques propres, notamment musicales, pour apparaître encore comme un groupe culturellement fort et autonome vis-à-vis des autres³³, à l'inverse des *jeneŋke* et des *Sorko* qui n'hésitent pas quant à eux à s'allier dans la musique. Mais, malgré cette apparente alliance, il n'en reste pas moins que la stratégie de ces deux groupes est différente : quand les premiers se nourrissent en quelque sorte des seconds pour exister musicalement, ces derniers ont tendance à délaisser ce qui faisait leur spécificité identitaire, pour se fondre dans celle des *jeneŋke*, jugée plus prestigieuse du point de vue urbain.

La musique entre quartiers

- 20 Comment cette tripartition musicale s'ordonne-t-elle au sein de Djenné ? L'organisation du rituel de la Battue-au-Lièvre se fait à l'échelle des quartiers et laisse apparaître d'importantes différences entre les deux parties de la ville : les quartiers de la Brousse préparent séparément le rituel en mobilisant l'ensemble de leurs groupes d'âge alors que la Ville est représentée par le seul quartier de Sankoré, où vivent la plupart des Fulbe, qui laissent l'organisation aux mains de leurs esclaves. Quant à la musique proprement dite, dans la partie Brousse, elle reconduit le découpage en quartiers et constitue l'un des critères principaux (avec le nombre d'animaux tués, la décoration des pirogues, les cadeaux lancés aux jeunes hommes durant le défilé et l'élégance des jeunes filles) qui participent de leur prestige et entretiennent leur rivalité. À l'inverse, dans la partie Ville, la musique, comme le reste du rituel, est laissée aux esclaves des Fulbe³⁴. La Battue-au-Lièvre permet alors d'observer de manière privilégiée comment la musique « habite la ville », pour reprendre l'expression de Colette Pétonnet (1982) : les espaces qu'elle délimite, les lieux où elle s'inscrit et les acteurs qui la donnent à entendre.
- 21 Si la musique de la partie Brousse confirme le découpage en quartiers, elle prend également en compte celui déterminé par les groupes d'âge. De ce fait, elle suit la division du quartier de Yoboukayna (*yoobu kayna*, litt. « petit marché [aux condiments] ») en deux parties (Yoboukayna-Kelemaadugu et Yoboukayna-Masakonela), chacune avec leurs propres organisations de groupes d'âge, et corrobore l'intégration des habitants de Kanafa (quartier loti à partir de l'époque coloniale, où sont notamment établis les nouveaux venus, les ONG, les fonctionnaires, les *jeli*, etc.) aux groupes d'âge de Masakonela.
- 22 Mais la musique traduit également les différentes tendances identitaires des quartiers de la Brousse. Ainsi Yoboukayna-Masakonela et Seymani, qui sont deux quartiers à forte population *sorko*, ont-ils une musique *sorko*, de même que Konofia, à majorité *jeneŋke*, pratique-t-il une musique essentiellement *jeneŋke*. L'unité de chaque quartier prime sur l'appartenance individuelle à un groupe et il serait inconcevable qu'un habitant dont le groupe serait minoritaire au sein de son quartier se déplace dans un autre quartier où son groupe serait majoritaire. Toutefois, cette règle vaut surtout à l'égard des Fulbe, car la différence entre les musiques *jeneŋke* et *sorko* est si mince que lorsque ces deux groupes cohabitent, ils intègrent la même activité musicale sans difficulté.
- 23 Enfin, contrairement à ce qui se passe dans les quartiers de la Ville, la musique pratiquée dans ceux de la Brousse participe aussi d'un processus de territorialisation plus globale. À Djoboro, par exemple, à côté des *Sorko* et des *jeneŋke* (appartenant aux mêmes groupes d'âge) sont installés des Fulbe (majoritairement des esclaves affranchis) qui ont leurs propres groupes d'âge. Le quartier est divisé en deux organisations parallèles qui se mettent en place avec deux groupes de pirogues, deux

groupes de musiciens jouant dans des lieux différents³⁵ et deux groupes d'intervenants et de spectateurs. En Brousse, la musique se situe entre quartier et groupes d'âge, mais aussi entre la communauté pullɔ et les autres.

24 Dans la partie Ville de Djenné, la musique jouée pendant le rituel de la Battue-au-Lièvre est uniquement pullɔ³⁶. Quant aux jɛnɛŋke de cette partie, ils ne se fondent pas dans le paradigme pullɔ, mais adhèrent plutôt à celui de la modernité. De fait, les quartiers qu'ils habitent correspondent à la ville nouvelle, bâtie à partir du xvii^e siècle par les conquérants marocains et qui, depuis cette époque, accueille les différents sièges des pouvoirs urbain et étatique. Aussi, si l'on tient compte du degré d'implication des quartiers dans la *tabay-hoo* (notamment au niveau musical), on s'aperçoit que ce rituel concerne surtout la partie Brousse de Djenné et les strates anciennes de sa population, où la Battue-au-Lièvre apparaît comme une reconquête symbolique de la vieille ville de Djenné et de ses territoires (quartiers) constitutifs. Et si dans la Ville, les Fulbe y participent désormais au même titre que les habitants de la Brousse, la place qu'ils y tiennent est cependant très différente : d'une part, les Fulbe libres se contentent d'aller à la chasse en laissant à leurs esclaves le soin de participer à la course, d'effectuer le défilé et de danser ; d'autre part, la partie Ville est identifiée localement, non pas d'un point de vue territorial, mais tout simplement pullɔ (il est en effet question de « musique pullɔ », de « pirogue des esclaves fulbe », etc.). Par ailleurs, lorsque le rituel de la *tabay-hoo* permet en particulier d'exprimer de façon codifiée et pacifique les nécessaires relations de rivalité entre quartiers, la partie Ville se borne quant à elle à manifester ses droits sur la brousse, sans référence à l'espace habité. Il s'agit là pour le moins de pratiques qui tendent à montrer qu'en se situant volontairement en marge de ce rituel, les Fulbe indiquent qu'ils ne s'inscrivent pas dans l'idéal urbain de Djenné.

25 Mais dans ce grand rituel annuel qui vise à réaffirmer l'identité de Djenné, il est un paradoxe : les participants restent confinés dans les limites de leur quartier et ne sont jamais réunis en un même lieu³⁷, si ce n'est, précisément, la ville dans son entier. Ils fêtent la Battue-au-Lièvre côte à côte, dans une véritable logique de compétition : les chasseurs de chaque quartier se répartissent le territoire entourant Djenné en fonction de leurs droits sur la brousse ; la course de pirogues qui suit se fait entre les hommes de groupes d'âge différents mais du même quartier ; les gens se massent au port de leur quartier respectif pour assister au retour de leurs chasseurs, à la course de leurs pirogues et à leur défilé ; le soir, enfin, les femmes mariées dansent sur une place de leur quartier.

26 Seuls les jeunes gens passant en pirogue de port en port lors du défilé semblent faire le lien entre les habitants des différents quartiers en même temps qu'ils encerclent la ville, comme si l'unité de Djenné ne naissait que de son hétérogénéité et ne pouvait être révélée que par sa périphérie. De fait, dans les ports, les jeunes filles qui chantent en s'accompagnant d'une calebasse-sonnaille saluent autant les jeunes gens de leur quartier que les autres, à qui certaines d'entre elles sont du reste fiancées, car si les alliances matrimoniales sont privilégiées au sein du quartier, elles ne sont cependant pas exclusives. En réalité, cette adresse musicale est comme un lien sonore qui permet d'unir l'ensemble des jeunes gens et des jeunes filles de Djenné.

La musique du quartier au village : Djenné et son arrière-pays

27 Hors du territoire urbain, le rituel de la Battue-au-Lièvre permet de réaffirmer l'influence de Djenné sur son arrière-pays. D'un point de vue musical, en puisant une

partie de ses ressources dans les villages alentour, la ville fait montre de sa capacité à attirer des musiciens à elle.

28 Dans chaque quartier de la partie Brousse, le chant est assuré par les jeunes filles et les femmes mariées³⁸ qui peuvent faire appel à des femmes *jeli* pour soutenir leurs voix. Les percussionnistes qui accompagnent les chants féminins sont recrutés soit dans le quartier (mais aujourd'hui, à l'exception de quelques jeunes gens jouant du tambour *gembe*, les citadins musiciens sont rares), soit dans les villages voisins, mais en aucun cas dans les autres quartiers, considérés comme rivaux. Une relation de complémentarité s'instaure donc entre les citadins qui chantent et les ruraux qui jouent des tambours. Dans la partie Ville, personne n'étant musicien, les esclaves fulbe qui organisent la *tabay-hoo* ont entièrement recours à des habitants de l'arrière-pays.

29 Les relations se nouent entre un quartier et un village³⁹ de manière exclusive : il est en effet inconcevable qu'un groupe de musiciens puisse jouer à la demande d'un autre quartier⁴⁰. Le choix d'un quartier se porte sur des musiciens avec qui un ou plusieurs de ses habitants entretiennent déjà des relations de « sociabilité » (*borɔ-terey*), d'« amitié » (*baa-koy-terey*), ou bien des « relations à plaisanterie » (*baase-terey*), lesquelles s'en voient par là même renforcées. Les citadins marquent leur présence dans l'arrière-pays tout en assurant leurs ressources et, en retour, ce sont eux qui logent les ruraux lors de leurs séjours en ville (notamment lors du grand marché hebdomadaire). Pour le quartier de Djoboro, par exemple, c'est la responsable du groupe d'âge des femmes mariées, l'*amir woy beer*, qui accueille chez elle les musiciens du village de Mbiabougou, situé à une dizaine de kilomètres, marquant ainsi une relation institutionnalisée entre quartier et village.

30 Musiciens ruraux et habitants de Djenné entretiennent certes des relations de sociabilité et d'amitié, mais celles-ci n'en sont pas moins économiques, les premiers jouant à la demande des seconds qui les paient en retour. Pour le rituel de la Battue-au-Lièvre, la rétribution des musiciens est une affaire collective. Selon les quartiers, ce sont les hommes ou les femmes qui cotisent ; la contribution touche l'ensemble des familles, et celles qui refuseraient de s'en acquitter seraient sanctionnées par l'exclusion du rituel⁴¹ et, d'une manière générale, des relations sociales. Quant aux réjouissances familiales liées à la circoncision, l'excision ou le mariage, c'est l'hôte qui paie les musiciens à titre personnel. Dans les deux cas, le prix n'est pas fixé, comme il se doit entre gens qui entretiennent des relations sociales, mais il y va du prestige du quartier ou de l'individu et de ses bonnes relations avec les musiciens⁴². Du reste, ce prestige se mesure aussi à l'excellence des musiciens invités, qui repose à la fois sur l'étendue de leur répertoire, sur leur capacité à le renouveler⁴³ et sur leur aptitude à exécuter des chants spécifiques à Djenné. De tels musiciens possèdent également des qualités de verbe — savoir improviser des louanges⁴⁴ ou adapter les paroles d'un chant en fonction de l'assistance — et ont une grande maîtrise de leur instrument (virtuosité, expressivité, techniques de variation).

31 Les musiciens invités à se produire en ville exécutent des chants dont la plupart ont trait à Djenné. Pour la Battue-au-Lièvre, il s'agit de chants qui concernent les différents temps du rituel (chasse, course, défilé, fin de la danse lorsque les femmes raccompagnent chez elles les chefs des groupes d'âge) ; pour les fêtes familiales, ce sont des chants dont les paroles s'adressent aux hôtes — louanges, propos sur l'histoire de Djenné et de ses grands hommes, évocation des attraits de la ville⁴⁵. La musique participe là du regard porté par les ruraux et les citadins sur la ville, à la fois réel et imaginaire. C'est l'idéal urbain qui est dépeint dans ces chants, fait de religion, de savoir et de richesse. Ainsi chante en bamana le *jeli* Mamadou Dembélé :

« Si nous saluons les grands personnages de Djenné, nous commençons avec les imams en

précisant que Djenné est une ville de connaissance.
 Les personnes qui ont été imams jusqu'à aujourd'hui [*i.e.* depuis la reconstruction de la grande mosquée en 1906-1907] sont au nombre de douze.
 Si Dieu le veut, nous arriverons à parler de tous ces imams un à un.
 Après cela, trois cent treize saints sont couchés ici à Djenné.
 Trois cent treize saints sont couchés à Giidjo.
 Trois cent treize saints sont couchés à Dia.
 Toutes ces villes sont d'anciennes villes d'histoire [écrite].
 Cela a été dit au père de Diili Oumou qui est Amara Abdoulay Souadou ; il est couché à [la cité de] Niamina.
 C'est lui qui a quitté Niamina pour venir s'installer à Djenné.
 Parce qu'à ce moment-là, toute chose qui était étonnante se trouvait dans la ville de Djenné.
 La bonne connaissance, la bonne couture, la bonne nourriture, tout cela se trouvait ici à Djenné »⁴⁶.

La ville idéale : Djenné, une cité musulmane

32 Les musiques analysées jusqu'à présent renvoyaient à une ville vécue, témoignant de l'organisation complexe de ses catégories sociohistoriques, linguistiques et politiques, de l'articulation entre ses quartiers et de ses liens avec l'arrière-pays. En étudiant la manière de faire de la musique, on accédait en quelque sorte à la manière de vivre quotidiennement la ville. Il s'agit maintenant de montrer en quoi la musique, plus particulièrement le répertoire musulman de louanges *maduhu*, participe d'une représentation de Djenné, non comme une ville ordinaire, mais comme une cité musulmane où se combinent différemment savoir, pouvoir et islam.

33 Du Pakistan au Maroc, en passant par l'Iran, le monde swahili, la Turquie et l'Égypte, les chants de louanges⁴⁷ sont destinés, depuis plusieurs siècles, au Prophète, aux souverains, aux grands dignitaires et aux savants musulmans⁴⁸. Et de fait, ce genre est « si répandu dans la littérature arabe, fait remarquer G. M. Wickens, que seuls quelques poètes peuvent se vanter de ne l'avoir jamais cultivé »⁴⁹. Quels que soient l'auteur et l'époque, les textes poétiques font l'objet de règles extrêmement codifiées qui concernent à la fois la prosodie (accentuation et durée des syllabes) et la structure du poème (nombre de vers par strophe ; division du vers en hémistiches ; nombre de pieds par vers ; rime). Ce genre a donné lieu à de nombreux écrits, dont les plus anciens datent de la fin du IX^e siècle de notre ère, soit deux cents ans après la mort du Prophète⁵⁰.

34 À Djenné, le *maduhu* est un répertoire adressé au Prophète, aux saints et aux grands savants musulmans (imams et maîtres coraniques), et il coexiste avec d'autres répertoires profanes⁵¹ célébrant les grands hommes de la cité. Contrairement au Coran et à d'autres textes religieux soumis à l'exigence de la « récitation » (*cow*), les *maduhu* relèvent du « chant » (*dÕÕ*) produit spécifiquement en « tirant la voix » (*jinde cendu*)⁵². En outre, exécutés *a cappella*, ils se distinguent en cela des chants profanes soutenus par des battements de mains, des instruments rythmiques ou mélodiques et accompagnés par la danse. Enfin, les *maduhu* sont fondés sur des textes écrits et chantés en arabe par des hommes⁵³, en l'occurrence des élèves coraniques ou des maîtres en religion, alors que les chants profanes, de tradition orale, sont exécutés aussi bien par les hommes que les femmes dans les différentes langues vernaculaires. Ainsi, lorsque les chants profanes participaient de la construction identitaire et territoriale de chaque quartier, les *maduhu* permettent quant à eux de rassembler les habitants de Djenné au sein de la grande communauté musulmane.

Circonstances, chanteurs et destinataires

35 Les *maduhu* sont exécutés dans de nombreuses circonstances qui se distinguent les unes des autres selon différents critères. Ainsi certaines ont-elles un caractère public⁵⁴ ou collectif : le retour d'un fidèle de La Mecque ; un élève qui a « descendu le Coran »⁵⁵ ; la nomination de l'imam ou du « Chef de Village »⁵⁶ ; les célébrations de l'anniversaire du Prophète (*Mawlid al-Nabi*, Maouloud en français) ; la fête de levée de jeûne du mois de ramadan et celle de la *tabaski*⁵⁷. D'autres sont au contraire privées ou familiales : la dation du nom ; la circoncision ; l'excision ; le mariage. Quoique ce découpage entre circonstances publiques et privées ne soit pas aussi aisé à établir, un indice permet de le définir plus précisément. En effet, lors d'une cérémonie publique, les chanteurs de *maduhu* ne sont ni invités (ils s'y rendent de leur propre initiative) ni rémunérés (même s'ils peuvent recevoir des « cadeaux »), ce qui n'est évidemment pas le cas pour une fête d'ordre privé.

36 Le caractère public ou privé des circonstances est également lié à la géographie urbaine de Djenné, plus particulièrement aux espaces que détermine la performance de *maduhu*. Si les fêtes privées ne se déroulent qu'à l'intérieur du quartier, reproduisant par là même le découpage sociopolitique de Djenné, les circonstances publiques permettent quant à elles de recentrer la ville autour de la mosquée et de son corollaire qu'est la grande place de prière collective. Ainsi, lorsqu'un fidèle revient du pèlerinage de La Mecque, il est d'usage d'entonner un *maduhu* de l'entrée de la ville jusqu'à la mosquée, puis de cette dernière à son domicile. Le temps de cette performance musicale mise en public, la mosquée devient alors le lieu central, fédérateur de la cité musulmane⁵⁸.

37 Hormis les fêtes de la levée de jeûne du mois de ramadan et de la *tabaski*⁵⁹, toutes les circonstances publiques permettant une performance musicale relèvent aussi de ce que les habitants de Djenné appellent la « coutume » (*alaanda*), à l'inverse des circonstances privées qui dépendent d'une décision individuelle ou familiale. À cette opposition en correspond une autre, mais sur le plan musical. En effet, les circonstances induites par la coutume donnent lieu à une exécution collective de *maduhu*, qui rassemble en principe toute la communauté des fidèles⁶⁰. À l'inverse, les circonstances privées aboutissent à une exécution individuelle, une modalité qui marque la relation particulière entre un chanteur et un destinataire.

38 Quel que soit leur caractère public ou privé, les circonstances se distinguent aussi selon que l'on se déplace en procession dans les rues ou que l'on reste sur une place, dans un vestibule, voire à l'intérieur d'une maison. Dans le premier cas, on doit entonner un *maduhu* particulier intitulé *Assalatow* (de l'arabe *as-Salat*, litt. « la prière ») qui, de plus, est musicalement atypique. En effet, ses strophes sont entonnées par un soliste, auquel un chœur répond en chantant le refrain (forme responsoriale), à l'inverse des autres *maduhu* qui ne comportent aucun refrain (forme strophique). À Djenné, la tradition veut qu'*Assalatow* ait été chanté pour la première fois par les habitants de Médine pour accueillir le Prophète qui avait fui La Mecque. S'inscrivant dans la commémoration de cet événement, il accompagne : 1) l'imam et le Chef de Village qui, à l'issue de leur nomination, marchent de la mosquée à leur domicile ; 2) le fidèle de retour de La Mecque, qui va de l'entrée de la ville vers la mosquée, puis de cette dernière à son domicile ; 3) le marié qui, les trois soirs que durent les cérémonies, quitte le domicile familial pour rejoindre son épouse dans la maison nuptiale ; 4) l'élève qui, ayant « descendu le Coran », quitte son école pour retourner chez lui⁶¹. Au-delà des pratiques, à travers l'exécution d'*Assalatow*, les habitants de Djenné rejouent en fait symboliquement l'Hégire, c'est-à-dire l'émigration du Prophète, qui marqua la

naissance de l'islam, l'inauguration d'un temps nouveau (calendrier musulman) et l'instauration d'une organisation politique, sociale et religieuse inédite. Or, si cet acte fondateur se réalise à Médine, puis par la reconquête de La Mecque, prélude à l'extension de l'islam dans le reste du monde, dès lors, Djenné devient à son tour une nouvelle Médine — les lettrés parlent d'ailleurs explicitement d'al-Madîna à propos de Djenné —, non pas seulement en tant que « ville » — l'étymologie arabe du terme *madîna* — mais de lieu béni d'où rayonne l'islam en Afrique de l'ouest, et cela depuis des siècles. Le temps de sa performance musicale, à la fois ponctuel et répété, *Assalatow* réalise donc la cité musulmane.

39 Selon les circonstances, les destinataires des *maduhu* diffèrent, mais on doit cependant distinguer, outre le Prophète, les savants et les pieux de l'islam (maîtres coraniques, fidèles revenant de La Mecque, ou élèves ayant « descendu le Coran ») des gens du pouvoir que sont l'imam, le Chef de Village et jusqu'au marié qui, le temps des cérémonies, apparaît comme un souverain. Les *maduhu* qui s'adressent directement au Prophète sont exécutés pendant le mois de Maouloud et renvoient à l'Hégire. À travers leur performance, les habitants de Djenné donnent ici un usage social, ou plutôt communautaire, et finalement une pratique tangible à cet événement. Quant aux savants, et plus particulièrement les maîtres coraniques, ils sont symboliquement associés au Prophète et glorifiés comme tels, incarnant dès lors l'image de l'autorité, parce que Dieu les a choisis et munis de la *baraka*. Contrairement à d'autres religions monothéistes, il n'existe ni hiérarchie ni diplôme de maître coranique. Le *maduhu* a donc ici valeur d'acte de reconnaissance, les véritables maîtres coraniques étant ceux honorés par de telles louanges, à l'instar du Prophète. C'est leur légitimité qui est saluée par leurs élèves, comme la légitimité de l'imam et celle du Chef de Village le sont par l'ensemble des habitants de Djenné, tandis que celle du marié l'est par les groupes d'âge de son quartier. À cet égard, il est intéressant de noter ici l'équivalence symbolique entre l'imam, le Chef de Village et le jeune marié (lequel est appelé *asutã*, de l'arabe *al-Sultan*, litt. « le souverain »)⁶², trois personnages à qui l'on noue publiquement un turban blanc. Le *maduhu* permet ainsi de montrer que, au sein de la cité musulmane ainsi produite, pouvoir politique et pouvoir religieux procèdent d'un tout autre type de légitimation, en l'occurrence d'ordre divin.

40 Si les *maduhu* sont les seuls chants susceptibles d'être exécutés par l'ensemble des habitants de Djenné, en réalité, la plupart des chanteurs sont des *jeneŋke* et des *Sorko*. Les Fulbe se contentent de les écouter et de les inviter à leurs fêtes privées, signifiant ainsi leur code d'éducation qui veut qu'un Pullɔ digne de ce nom — un « noble » — ne se donne pas en spectacle, y compris dans la religion. Mais ils manifestent également ici leur position ambiguë de citoyens, dont le référent culturel se veut extra-urbain. *A priori*, l'opposition à la fois entre les deux parties de Djenné et entre Gens-de-Djenné et Fulbe est donc réitérée à travers la performance du *maduhu*. Mais la situation est en réalité plus complexe, et la « prononciation » (*har taka*, litt. « manière de parler ») des paroles arabes de ces poèmes en fournit un exemple frappant. En effet, la façon de dire dépendra moins de la référence identitaire des chanteurs que de leurs liens quotidiens avec leur maître coranique, auprès duquel ils ont parfois durement appris à réciter le Coran. De fait, les Gens-de-Djenné parlant la même langue peuvent avoir une prononciation différente selon qu'ils étudient avec des maîtres fulbe (par ailleurs réputés exprimer au plus près les intonations de la langue arabe) ou non, tandis que ces derniers enseignent aussi bien en Ville qu'en Brousse.

41 Au-delà, le répertoire du *maduhu* dit en réalité avec force combien Djenné est une cité musulmane. Et dans ce paradigme réalisé, ce sont les Gens-de-Djenné, c'est-à-dire ceux qui font appel à la ville comme référent identitaire premier, qui apprennent,

enseignent, exécutent et créent ces louanges chantées. Ils maintiennent là de manière extrêmement vivace cette tradition musicale comme si, faute de ne pouvoir invoquer d'autres référents à l'instar des Fulbe, leur identité profonde en dépendait.

Répertoire, création, performance

42 Le répertoire des chanteurs de Djenné comprend d'anciens poèmes, dont l'origine s'est le plus souvent perdue, qui côtoient de nouvelles compositions. Mais l'ensemble est toujours le produit soit d'une « fabrication » (*hisa*), soit d'une « transformation » (*bere*), étant entendu que la « création *ex-nihilo* » (*taka*) est un acte réservé à Dieu. Ainsi, la *Burda*, célèbre poème d'al-Busiri⁶³, est exécutée au même titre que les pièces dites *Saw'hi* et *A-hamadi*, dont les paroles ont été quant à elles écrites par deux grands maîtres coraniques de Djenné récemment disparus. La plupart de ces poèmes locaux égrènent des généalogies de saints, d'imams et de maîtres coraniques originaires de Djenné, sans manquer de mentionner le quartier où ils sont enterrés, lequel s'en trouve ainsi béni. De fait, le nombre de saints reposant à Djenné est tel — la tradition parle du chiffre symbolique de trois cent treize — que chaque quartier bénéficie peu ou prou de leur *baraka* et de leur sainteté, justifiant la qualité de ville sainte donnée à cette localité. À travers le *maduhu*, il s'agit de commémorer les grands personnages de la ville et de les situer dans une longue tradition religieuse, manière de réactualiser le passé et de réaffirmer Djenné comme lieu saint, mais aussi de savoir. D'autres maîtres coraniques sont connus et respectés pour « faire sortir » (*fatā-ndi*) des *maduhu*, c'est-à-dire rendre publics des textes anciens sur lesquels ils composent une nouvelle mélodie.

43 Mais « faire sortir » de telles louanges signifie aussi être en possession de chroniques familiales — les fameux *tarikh* —, et donc appartenir à une famille détenant un large savoir, non seulement religieux, mais aussi sur le passé de soi et surtout de soi par rapport aux autres. Outre que cette possession indique clairement l'ancienneté urbaine de la famille qui livre ainsi une partie de ses chroniques, elle permet aussi d'alimenter en anecdotes substantielles le contenu des *maduhu*, une personnification qui réifie cette historicité familiale et la sanctifie à la fois, puisqu'elle sera rendue publique lors des louanges religieuses entonnées durant les ferventes veillées du mois de Maouloud. Enfin, quelques *maduhu* viennent également de Tombouctou, autre cité musulmane célèbre du Mali, par l'intermédiaire de ses ressortissants installés à Djenné. Toutefois, la « manière de chanter » (*jinde taka*, litt. « manière de la voix ») de ces derniers étant quelque peu différente, les Gens-de-Djenné veillent à en transformer la mélodie pour pouvoir l'intégrer à leur propre système musical.

44 Le répertoire de *maduhu* n'est donc nullement figé. Il se renouvelle musicalement par la fabrication de mélodies inédites⁶⁴ ou la transformation de mélodies déjà existantes, c'est-à-dire l'élaboration de nouvelles variantes, certains chanteurs particulièrement doués étant même capables d'en proposer plusieurs sur le même texte. Par ailleurs, étant donné qu'un grand nombre de personnes lisent, mais ne comprennent pas l'arabe, le chant acquiert une importance primordiale dans la performance, et une nouvelle mélodie apparaît pour beaucoup comme un nouveau *maduhu*.

45 Pour chaque poème, il existe en effet une mélodie particulière que tous les chanteurs et les auditeurs connaissent, celle qui est exécutée notamment lors du mois de Maouloud et qui est nommée *foroba jinde* ou *aljamaa jinde*. Le terme bamana *foroba* désigne littéralement le « grand champ » (*foro ba*) ou « champ lignager », mais sous sa forme adjectivale, il prend le sens plus politique de ce qui relève du domaine

communautaire, voire public, un vocable adopté par toutes les langues du Mali. Dans le contexte musical, il fait donc référence à une « voix » (*jinde*) que tout le monde connaît et peut exécuter, une voix en quelque sorte à usage public, ce qui n'empêche pas d'en connaître malgré tout le compositeur. Quant à *aljamaa*, il s'agit là d'un terme en langue de Djenné issu de l'arabe *al-jama'a*, qui signifie « le groupe » ou « la foule »⁶⁵. Appliqué au *maduhu*, il désigne une mélodie à la fois connue de tous (synonyme de *foroba*) et dont l'exécution est nécessairement collective puisqu'elle rassemble la communauté des fidèles. Les deux termes sont donc complémentaires, *foroba* renvoyant en priorité au statut (public) de la mélodie, quand *aljamaa* met l'accent sur sa modalité de performance (collective). À l'inverse, une mélodie inédite ou une nouvelle variante sont qualifiées de *jōforo*, expression de nouveau en bamana, dont la signification étymologique est le « champ de l'esclave » (*jɔn foro*) et qui renvoie à la notion de domaine privé⁶⁶. De fait, elle est employée ici dans le cas d'une mélodie connue de son seul créateur (dont l'exécution est forcément individuelle) et réservée à une performance dans un cadre restreint. Aussi, quand ce dernier choisit d'exécuter sa mélodie lors d'occasions qui rassemblent un nombre plus large de participants (mariage, mois de Maouloud, etc.), elle change alors de statut pour devenir « publique » (*foroba*), puisque tout le monde peut non seulement l'entendre, mais aussi la mémoriser et la reproduire.

46 Si les chanteurs créent de nouveaux *maduhu*, c'est que les habitants de Djenné, Fulbe compris, en sont particulièrement friands et aiment à les écouter, allant jusqu'à les inviter chez eux pour les enregistrer. Ainsi ces louanges au Prophète, aux saints et aux savants musulmans peuvent-elles être comprises comme un espace de création artistique du verbe et de la musique laissant libre cours à l'émergence d'une individualité, source de prestige et de succès personnel⁶⁷. Mais cette capacité créative nécessite préalablement une grande maîtrise du savoir religieux, poétique et musical qui ne peut s'acquérir et s'épanouir qu'en ville, où l'apprentissage et surtout la confrontation avec d'autres chanteurs sont possibles. C'est également en ville que sont établis les gens de pouvoir sollicitant l'exécution de *maduhu*. De là naît une émulation, voire une rivalité entre chanteurs mus par une recherche d'excellence (qualité de la voix, respect des règles de prosodie) et d'originalité (mélodies et textes nouveaux). Certains d'entre eux sont connus et respectés dans tout Djenné, et même dans tout le Mali, voire une partie de l'Afrique de l'ouest, pour leur créativité qui témoigne d'un grand savoir.

47 Dès lors que Djenné se veut une cité musulmane, ceux qui détiennent un savoir religieux conséquent — et le *maduhu* figure ici en bonne place puisqu'il cumule subtilement tradition familiale et validation musulmane — sont alors susceptibles d'en tirer un profit en termes de pouvoir. Ainsi, lorsqu'un chanteur écrit un nouveau poème dans le genre du *maduhu*, compose une mélodie ou en élabore une variante, il peut choisir de les garder pour lui seul, comme une sorte de patrimoine religieux transmis au sein d'une famille avant qu'un de ses membres ne les « fasse sortir » à un moment opportun pour réactiver le prestige familial et, partant, son propre pouvoir, ou bien au contraire les diffuser aussitôt plus largement.

48 Dans le premier cas, le chanteur réserve l'exécution de son nouveau poème ou de sa nouvelle mélodie à un public restreint, réuni à l'occasion d'une fête familiale et, pour que personne ne puisse l'imiter, il en conserve précieusement le texte⁶⁸. Mais il peut aussi transmettre son *maduhu* à d'autres chanteurs avec qui il entretient des relations de confiance (un membre de la famille, un ami, un camarade d'âge) ou, s'il s'agit d'un maître coranique, donner le manuscrit à ses élèves les plus doués, ce dont il bénéficiera par ailleurs, dès lors que ceux-ci lui adresseront le chant louangé. Pour cette

transmission de *maduhu*, il suffit alors de copier le texte que les chanteurs liront en y superposant la mélodie d'origine, mémorisée à l'écoute.

49 Mais copier un texte signifie cependant bien plus que le diffuser : c'est certes le transmettre, mais c'est aussi confier à quelqu'un tout un pan de son savoir et de son intimité familiale, et enfin révéler publiquement que l'on maîtrise ce savoir, au risque de susciter la jalousie et d'être victime de pratiques occultes — le fameux « maraboutage ». La prudence à laquelle incitent de telles pratiques explique du reste pourquoi nombre de jeunes chanteurs préfèrent ne pas être (re)connus et limitent la diffusion de leurs *maduhu* à une performance chantée dans un cadre de sociabilité restreinte. Mais si un nouveau *maduhu* remporte l'adhésion de ce public proche, il peut être diffusé à une plus large échelle, notamment lors des veillées religieuses du mois de Maouloud. Dès lors, l'auteur cède ces droits à quiconque — et s'affranchit du coup des éventuelles jalousies —, en diffusant ou en permettant la diffusion de copies du texte, tandis que le chant est transmis oralement. Bien que son origine soit connue (du moins pendant quelques générations), ce *maduhu* prend alors le statut de *chose publique* au sens juridique du terme et peut circuler librement dans toute la ville.

50 Les *maduhu* sont également diffusés à l'extérieur de Djenné, à commencer par l'arrière-pays, à la fois grâce aux élèves coraniques issus des villages alentour qui, une fois leur enseignement achevé, retournent chez eux, et aux maîtres coraniques de Djenné qui, au moment des récoltes, vont lire et commenter le Coran de village en village, y faire des « bénédictions » (*Naara*) et y chanter des *maduhu* pour vivre. Enfin, quelques chanteurs parmi les plus reconnus soumettent leurs compositions à une commission qui siège à Riyad, en Arabie Saoudite. Certes, ils suivent en cela la procédure normale de validation et de respect des normes établies pour le genre. Mais il est aussi question ici de leurs droits d'auteur qui, s'ils présentent un intérêt économique local non négligeable, visent surtout une reconnaissance sociale ; que les Arabes d'Arabie Saoudite, le pays gardien de La Mecque et de Médine, entérinent non seulement la créativité du compositeur, mais aussi le savoir et l'ancienneté en religion de sa famille est évidemment considérable pour la réputation du chanteur, de sa famille, de son quartier et, au-delà, de la ville de Djenné tout entière, qui se révèle à nouveau comme une cité musulmane reconnue jusqu'en terre sainte. Cette démarche religieuse et administrative longue (parfois plusieurs années) permettra alors de publier le poème à Bamako ; puis, de là, il sera diffusé dans toute l'Afrique de l'ouest, le sceau de Djenné qui lui est attaché grâce à son compositeur lui donnant un caractère d'autant plus efficace musicalement et religieusement.

De la musique à Djenné à la musique de Djenné

51 Des musiques pratiquées à Djenné, la plupart ne lui sont pas spécifiques. Échelles, rythmes, structures formelles et plurivocalité des chants liés au rituel de la Battue-au-Lièvre se retrouvent ailleurs au Mali, en Afrique de l'ouest et au-delà. Les instruments et les danses proviennent presque intégralement des Fulbe, des Sorko et des Bambara installés dans l'arrière-pays. Et il en va évidemment de même pour les *maduhu*, genre présent dans quasiment tout le monde musulman. Quant à la langue de Djenné, elle résiste encore au sein de la ville, mais perd de son statut du point de vue politique, juridique et musical face au *bamana kan*, la langue à vocation nationale et à la mode, considérée de surcroît « plus facile à chanter ».

52 Dans ces conditions, il paraît évidemment difficile de parler de patrimoine musical propre à Djenné. Pourtant, la musique qu'on peut entendre dans cette ville est reconnue partout au Mali comme particulière, et c'est sans doute parce qu'elle se définit en tant que combinaison originale d'instruments, de chants et de danses qui, ailleurs, existent séparément. Comme une métaphore de la ville, elle intègre et redistribue de façon originale les diverses catégories linguistiques, sociales, historiques et politiques, avant de replanifier les divisions territoriales urbaines en autant de quartiers liés sous de multiples aspects aux villages de l'arrière-pays.

53 De ce point de vue, l'analyse de la musique jouée à l'occasion de la Battue-au-Lièvre permet plus particulièrement de saisir les processus de construction de la citadinité, c'est-à-dire comment se positionnent dans le temps et dans l'espace les divers groupes installés à Djenné et quels sont les référents identitaires qu'ils privilégient. Sous une apparente hétérogénéité, la musique fait en réalité apparaître deux types de groupe en présence : les Gens-de-Djenné et les Fulbe. Le clivage est d'abord linguistique, fait incontournable que les intéressés s'empressent de traduire en un discours en vogue fondé sur un *ethos*. Dès lors, force est de reconnaître que si les Fulbe sont établis en ville, ils n'entrent pas vraiment dans le paradigme urbain. Plus encore que les Gens-de-Djenné, ils y préfèrent la référence à une identité culturelle particulière, reprenant en cela l'invention tardive d'une « culture peule »⁶⁹, la *pulaaku*, censée rassembler tous les pasteurs de langue pullɔ (*pulaar, fula et fulfulde*) d'Afrique de l'ouest, voire au-delà. Leur faible implication dans la Battue-au-Lièvre, rituel qui, une fois l'an, réaffirme l'identité de Djenné, est à cet égard éclairante : les Fulbe se contentent de participer à la chasse dans l'arrière-pays et laissent à leurs esclaves les réjouissances collectives (course, défilé, danse) qui se déroulent à l'intérieur de la ville, comme si elles ne les concernaient pas. Mais il est vrai qu'en l'état actuel des choses, on pourrait tout aussi bien envisager cette participation minimale au rituel comme une étape dans le processus d'intégration à la ville opéré par les Fulbe.

54 Les louanges chantées au Prophète, aux saints et aux savants musulmans étudiées dans la seconde partie du texte présentaient une situation inverse : un répertoire musical unique, répandu dans l'ensemble du monde musulman, mais réinterprété localement. Son analyse a cependant conduit au même résultat de partition urbaine : la position ambiguë des Fulbe vis-à-vis des Gens-de-Djenné, qui écoutent, voire suscitent, la performance de *maduhu*, mais qui ne les chantent pas. De fait, ces louanges font figure de musique propre aux Gens-de-Djenné, ce qui leur permet de faire reconnaître leur patrimoine spécifique et de légitimer alors leur pouvoir religieux et politique sur une ville, et désormais une commune urbaine, qui se veut et se singularise avant tout en tant que cité musulmane.

55 Comme les chants de la Battue-au-Lièvre, les *maduhu* s'inscrivent dans la géographie de Djenné, délimitant des parcours, entre l'entrée de la ville, la mosquée et les domiciles des personnes à qui s'adressent les louanges. En reprenant ici Gérard Toffin, on peut dire que « cette appropriation du territoire aboutit à une véritable mise en scène musicale de la structure urbaine »⁷⁰. Les élèves et les maîtres coraniques qui créent de nouveaux textes sur les grands savants locaux, comme les musiciens profanes adaptant leurs paroles au contexte urbain, font plus que renouveler des répertoires de chants : ils donnent un regard unique sur la ville, ses habitants et son mode de vie, une image qui s'adresse autant à eux-mêmes qu'au reste du Mali. Et c'est en cela que la musique participe d'un processus de patrimonialisation endogène qui reconduit le passé au présent et construit sans cesse de l'historicité pour donner corps à la cité vivante de Djenné.

Bibliographie

Des DOI sont automatiquement ajoutés aux références par Bilbo, l'outil d'annotation bibliographique d'OpenEdition.

Les utilisateurs des institutions qui sont abonnées à un des programmes freemium d'OpenEdition peuvent télécharger les références bibliographiques pour lesquelles Bilbo a trouvé un DOI.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org

AL FARUQI, I. & AL FARUQI L., 1986, *The cultural atlas of Islam*, New York, Mc Millan Publishing Company.

AVORGBEDOR, D., 1998, « Rural-urban interchange : the Anlo-Ewe », in R. Stome (éd.), *The Garland encyclopedia of world music*, New York/London, Garland Publishing, pp. 389-399.

BÂ, A. H. & DAGET, J., 1984, *L'empire peul du Macina (1818-1853)*, Abidjan, Les Nouvelles Éditions africaines [1^{re} éd. 1962].

BASSET, R., 1960, « Burda », in H. A. R. Gibb, J. H. Kramers, É. Lévi-Provençal, B. Lewis, Ch. Pellat & J. Schacht (éd.), *Encyclopédie de l'Islam*, t. I, Paris/ Leiden, Maisonneuve & Larose/E. J. Brill, pp. 1354-1355.

BOTTE, R., BOUTRAIS, J. & SCHMITZ, J. (sous la dir. de), 1999, *Figures peules*, Paris, Karthala.

CALVET, J.-L., 1994, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot/Rivages.

CANUT, C., 1996, *Dynamiques linguistiques au Mali*, Paris, Didier Érudition.

COPLAN, D., 1992, *Intownship tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala/Credu [1^{re} éd. 1985].

— 1994, *In the time of cannibals. The world music of South Africa's Basotho migrants*, Chicago, Chicago University Press.

DJENNÉ PATRIMOINE, 2002, « Préserver les coutumes ! Arrêter l'étalage de richesses », *Djenné Patrimoine*, 12, pp. 9-14.

ERLMANN, V. (éd.), 1991, *Populäre Musik in Afrika*, Berlin, Museum für Völkerkunde Berlin.

— 1996, *Nightsong. Performance, power and practice in South Africa*, Chicago, Chicago University Press.

GOERG, O. (éd.), 1999, *Fêtes urbaines en Afrique. Espace, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala.

HEATH, J., 1998, *Dictionnaire songhay-anglais-français*, Paris, L'Harmattan.

HOLDER, G., 2002, « Entre cité-État et cité musulmane. La commune imaginée à Djenné à l'heure de la décentralisation malienne », communication présentée au colloque international *Pouvoir et décentralisation en Europe et en Afrique. Autour de l'expérience malienne*, EHESS-CEA/IRD/ISH/CNRS, Bamako (Mali), 6-8 novembre.

IMPEY, A., 1998, « Popular music in Africa », in R. Stome (éd.), *The Garland encyclopedia of world music*, New York/London, Garland Publishing, pp. 415-437.

JAMES, D., 1999, *Songs of the women migrants. Performance and identity in South Africa*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

JAMOUS, R., 2002, *Honneur et baraka. Des structures sociales traditionnelles dans le Rif*, Paris/New York, MSH/Cambridge University Press [1^{re} éd. 1981].

LARKIN, B., 2002, « Badiri music, globalization and urban experience in Nigeria », *Cahiers d'études africaines*, 168 (XLII-4), pp. 739-762.

MARTIN, D.-C., 1999, *Coon carnival. New year in Cape Town, past and present*, Cape Town, David Philip.

— 2002, « Le Cap ou les partages inégaux de la créolité sud-africaine », *Cahiers d'études africaines*, 168 (XLII-4), pp. 687-710.

- MEREDITH-OWENS, G., 1960, « 'Arud », in H. A. R. Gibb, J. H. Kramers, É. Lévi-Provençal, B. Lewis, C. Pellat & J. Schacht (éd.), *Encyclopédie de l'Islam*, t. I, Paris/Leiden, Maisonneuve & Larose/E. J. Brill, pp. 688-698.
- MONTs, L. P., 1998, « Islam in Liberia », in R. Stome (éd.), *The Garland encyclopedia of world music*, New York/London, Garland Publishing, pp. 327-349.
- PÉTONNET, C., 1982, *Espaces habités. Ethnologie des banlieues*, Paris, Galilée.
- ROBINSON, D., 1988, *La guerre sainte d'Al-Hajj 'Umar. Le Soudan occidental au milieu du XIX^e siècle*, Paris, Karthala.
- SCHULZ, D., 2002, « "The world is made by talk". Female fans, popular music, and new forms of public sociality in urban Mali », *Cahiers d'études africaines*, 168 (XLII-4), pp. 797-829.
- SIMON, A., 1980, *Dikr und Madih. Gesänge und Zeremonien Islamisches Brauchtum im Sudan*, Berlin, Museum Collection (Museum Collection, 10).
- 1998, « Music in Sudan », in R. Stome (éd.), *The Garland encyclopedia of world music*, New York/London, Garland Publishing, pp. 549-573.
- TOFFIN, G., 1994, « The farmers in the city. The social and territorial organization of the Maharjan of Kathmandu », *Anthropos*, 89 (4-6), pp. 433-459.
- 1998, « Le tambour et la ville. De l'ethnomusicologie à l'anthropologie urbaine (Népal) », *L'Homme*, 146, pp. 113-142.
- TOPP FARGION, J., 2002, « The music of Zenzibar : Arab-African crossovers in the music of Zanzibar », *Journal des africanistes*, 72 (2), pp. 203-221.
- WICKENS, G. M., 1986, « Madih, Madh », in C. E. Bosworth, E. van Donzel, B. Lewis & Ch. Pellat (éd.), *Encyclopédie de l'Islam*, t. V, Paris/Leiden, Maisonneuve & Larose/E. J. Brill, pp. 959-968.
- Format
APA
MLA
Chicago
- Le service d'export bibliographique est disponible aux institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.
- Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : contact@openedition.org
- ZANETTI, V., 1996, « De la place du village aux scènes internationales. L'évolution du *jembe* et de son répertoire », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 9, pp. 167-188.
- DOI : 10.2307/40240598

Notes

1Voir notamment Erlmann 1991 ; Zanetti 1996 ; Avorgbedor 1998 ; Goerg 1999 ; Impey 1998 ; Larkin 2002 ; Schulz 2002.

2Cf. Coplan 1992, 1994 ; Erlmann 1996 ; James 1999 ; Martin 1999, 2002.

3Les matériaux sur lesquels cet article se fonde ont été recueillis lors de trois missions CNRS effectuées entre 2001 et 2003, qui ont bénéficié de l'appui logistique du centre IRD de Bamako. Un grand merci à mes interprètes Mamadou Kossinantao et Soumaëla Sow, ainsi qu'aux habitants de Djenné qui m'ont introduite et guidée dans leur monde musical.

4Cette problématique est quasiment absente des travaux ethnomusicologiques, à l'exception notoire des articles de Gérard Toffin (1994, 1998) sur la ville de Katmandou au Népal.

5Par répertoire, j'entends un ensemble de pièces musicales lié à une ou plusieurs circonstances sociales précises, et qui est reconnu comme tel dans la culture étudiée.

6Les termes vernaculaires sont présentés ici en italiques, sans mention particulière lorsqu'il s'agit de la langue de Djenné, le *jenne ciini* (litt. le « dire de Djenné »), qui est une variante du songhay ; cf. Heath 1998. En revanche, chaque occurrence en langue pullɔ (*fulfulde*), sorko (*sorko jeemu*) et bambara (*bamana kan*) fera l'objet d'une mention.

7Le nom Fulbe (sing. Pullɔ) renvoie en fait à ce groupe linguistique que l'administration coloniale appelait les « Peul ». Je rassemble sous ce terme l'ensemble des locuteurs de langue pullɔ vivant à Djenné, puisque c'est ainsi qu'ils se présentent. Il s'agit en l'occurrence : des *rimbe* (sing. *dimɔ*), individus nés de statut libre ; des *rimaybe* (sing. *dimaajɔ*), groupe issu d'un processus historique qui passe par un asservissement collectif ; des *macube* (sing. *macuɔ*), terme générique qui désigne les esclaves ; des *jaawāmbé* (sing. *jaawāndɔ*), groupe

- réputé pour le commerce du bétail ; des ñεεBe (sing. ñεεñɔ), catégorie générique qui désigne les artisans spécialisés et louangeurs endogames. De leur côté, les locuteurs de la langue de Djenné désignent les Fulbe sous le terme *filā* et leurs esclaves sous celui de *filā-kŌmbe*.
- 8Les *jeneŋke* sont appelés *mallāke* par les Fulbe et *janāNke* par les Sorko.
- 9Il s'agit des « Bozo », terme de la langue bamana et vulgarisé par l'administration coloniale. En réalité, cette appellation regroupe également les *ɔmɔɔɔ* (*korōNgoy* dans la langue de Djenné) qui sont surtout spécialisés dans le commerce de poissons.
- 10Même si nombre de Sorko de Djenné sont sédentaires et pratiquent divers métiers urbains : maçons, commerçants, maîtres coraniques.
- 11Typiquement urbaine, la langue de Djenné n'est pas parlée dans les villages de l'arrière-pays.
- 12Il est intéressant de noter que les Bambara, dont certains sont établis à Djenné depuis plusieurs siècles, ne forment pas un groupe constitué.
- 13Calvet 1994 ; Canut 1996.
- 14Au marché hebdomadaire de Djenné, le *bamana kan* est la langue véhiculaire alors qu'au marché quotidien c'est généralement le *jenne ciini*.
- 15Les quartiers de Damougal-Soria, Sankoré, Kouyé-tendé-Bamana, Algasouba et Farmantala forment la partie Ville de Djenné ; ceux de Samsey, Seymani, Konofia, Djoboro, Yoboukayna (subdivisé en Kelemaadugu et Masakonela) et Kanafa constituent quant à eux la partie Brousse.
- 16Ce terme vient en fait de l'arabe *morābit*, francisé au xvii^e siècle en *morabuth*, mais lui-même issu du portugais *morabuto*.
- 17Situés à la toute proche périphérie de Djenné et dont les habitants ont des relations de parenté avec les citadins.
- 18Notons que ces paramètres *emic* sont extérieurs au langage musical proprement dit.
- 19Les Fulbe jouent également de la vièle monocorde *wogeru*, du luth monocorde *juru-kele* et exécutent des chants *buruju* d'encouragement aux chasseurs, mais ils sont bien moins populaires que la flûte. À noter toutefois que l'identité musicale des Fulbe s'inscrit en quelque sorte par défaut, lorsque être pullɔ signifie que l'on ne prend part qu'aux seules manifestations musicales de son groupe identitaire, à l'inverse des *jeneŋke* et des Sorko qui participent à la musique des autres, ne serait-ce qu'en battant des mains.
- 20Les *horso*, qui restent souvent volontairement attachés à une famille, sont soumis à un certain nombre d'obligations d'ordre collectif au sein de leur quartier, notamment lors de la circoncision, de l'excision, du mariage et de la Battue-au-Lièvre, dont ils sont à la fois les organisateurs et les intermédiaires.
- 21Appelés communément « griots ».
- 22« Bambara » est le terme qu'utilisent les habitants de Djenné pour désigner les Bamana qui vivent entre Ségou et Mopti.
- 23Instrument habituellement connu en Afrique de l'ouest sous le nom de *jembe* et introduit récemment à Djenné. Ce tambour, synonyme de modernité, est très en vogue parmi les jeunes gens.
- 24Rappelant ainsi les liens historiques entre les deux villes.
- 25Cet instrument est également pratiqué par les Fulbe qui l'appellent *juru-kele*, terme emprunté à la langue bamana signifiant littéralement « corde unique ».
- 26Terme en bamana. L'instrument est également joué par les Bambara de l'arrière-pays de Djenné.
- 27Voir notamment Bâ & Daget 1984 ; Robinson 1988.
- 28Malgré la présence ancienne de Bambara à Djenné, la langue bamana n'a commencé à se diffuser de façon massive dans les chants que sous le régime autoritaire de Moussa Traoré (1968-1991), notamment par l'intermédiaire des cours de théâtre obligatoires qui préparaient les enfants et les jeunes gens à des concours de chant au niveau local, puis régional et enfin national. Seule langue utilisée, le bamana était censé donner un sentiment d'unité nationale, tandis que les instruments à percussion devaient refléter les particularités régionales.
- 29Système de hauteurs comprises à l'intérieur d'une octave et à partir desquelles les mélodies sont construites. Il s'agit ici d'échelles pentatoniques, hexatoniques et heptatoniques.
- 30L'une à 12 valeurs minimales (les plus petites durées pertinentes) ordonnées en (3 + 2 + 3 + 2 + 2) ; l'autre à 16 valeurs minimales ordonnées en (3 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2).
- 31La phrase musicale est divisée en deux parties identiques, la première exécutée par une seule chanteuse, la seconde répétée par un chœur.
- 32La phrase musicale est divisée en deux parties inégales, tant du point de vue de la durée que de la mélodie et des paroles. Les modalités de performance sont identiques à celles de la forme antiphonale, à savoir une chanteuse solo qui entonne, suivie d'un chœur qui répond.
- 33Holder 2002.
- 34La musique permet alors de marquer des différences de statut social à l'intérieur du groupe, les personnes libres n'y participant pas.
- 35Lors du défilé, tous les habitants de Djoboro sont rassemblés au port mais deux groupes se

forment côte à côte, le premier constitué des Gens-de-Djenné, le second des Fulbe. Les jeunes filles des Gens-de-Djenné chantent et jouent de laalebasse-sonnaille, accompagnées de tambours bambara, tandis que les jeunes filles fulbe dansent au son de la flûte traversière et du tambour. La curieuse proximité de ces deux musiques ne dérange pourtant personne. Le défilé est suivi de la danse *torotirito* que tous reconnaissent comme pullɔ, mais qui est exécutée séparément par ces derniers et par les Gens-de-Djenné. Pourtant, en 2002, en l'absence de musiciens bambara jouant pour les Gens-de-Djenné, les deux groupes ont pu danser torotirito ensemble. Cet exemple montre qu'une même musique peut donner l'occasion de se rassembler et de reléguer par là même au second plan les différences d'identité culturelle.

36À l'exception des chants exécutés par les jeunes filles jenenke pendant le défilé des pirogues, chants dont on mesurera l'importance à la fin de cette section.

37On pense immédiatement à la place de la mosquée, également place du marché hebdomadaire, qui est située au centre géographique de la ville et qui pourrait faire office de place des fêtes. Mais cette place, par ailleurs créée par l'administration coloniale, n'accueille jamais de musiciens (sinon les chanteurs Haïdara originaires de la région de Tombouctou). Comme le montre Gilles Holder dans ce volume, ce lieu ne constitue pas une place publique. Quant à la place de la tribune, située à l'extrémité nord de la place du marché, elle sert uniquement aux cérémonies officielles ; les musiques qui y sont exécutées proviennent entièrement de l'arrière-pays, les habitants de Djenné n'y participant pas.

38Autrefois, seules les esclaves domestiques *horso* chantaient en public, tandis que les femmes libres se contentaient de danser. Aujourd'hui, en raison de la diminution du nombre de ces esclaves (dont une grande partie a été affranchie), les femmes libres chantent également alors que les *horso* se cantonnent dans le registre des chants et des danses à caractère érotique, voire obscène.

39Entités équivalentes ; le quartier peut en effet être compris comme un village de la ville. Celle-ci est liée à l'ensemble de l'arrière-pays, exerçant une influence sur un territoire alors que les relations entre individus se font nécessairement au niveau des quartiers liés à des villages.

40En revanche, si les habitants d'un quartier ne sont pas satisfaits de certains musiciens, ils peuvent s'en séparer et faire appel à un groupe d'un autre village.

41Il en est de même des autres cotisations effectuées à l'occasion de ce rituel, notamment celles qui concernent la location des pirogues. Les hommes qui ne paient pas se voient retirer le droit d'entrer dans une pirogue, c'est-à-dire de participer à la battue, à la course et au défilé. En d'autres termes, ne pas payer c'est s'exclure du quartier.

42Dans le contexte actuel de paupérisation des habitants de Djenné, les chefs de quartier traditionnels ont pris un certain nombre de décisions concernant l'organisation des fêtes afin d'en réduire les coûts, parmi lesquels celui des musiciens (cf. Djenné Patrimoine 2002).

43Un flûtiste pullɔ a immédiatement transposé pour son instrument l'hymne officiel de la Coupe de football africaine des nations (CAN), qui s'est tenue au Mali en 2002, et l'a joué pour la *tabay-hoo* de la même année.

44C'est-à-dire connaître les généalogies et les histoires des principales familles de Djenné.

45À l'inverse, les musiciens ruraux qui se rendent en ville à l'invitation de la mairie, lors de manifestations publiques liées aux autorités étatiques (fête nationale, visite d'une délégation ministérielle, etc.), jouent leur propre musique. Il s'agit pour la plupart de groupes bambarophones qui chantent, jouent du tambour et dansent. Les habitants de Djenné (essentiellement des enfants et des adolescents attirés par les percussions et les danses acrobatiques) sont alors spectateurs d'une musique qui n'est pas la leur. À ces fêtes qui ne les impliquent pas correspond une musique qui ne dit rien de leur ville, la performance musicale rappelant seulement que l'on est dans un lieu de pouvoir.

46*waa ni āwbe jenne maa-baw foo, āwbe a damine ni almaamiwye ka adaakā jenne ye dɔni duguye / mɔɔw minun ye almaamiya kɛɛ kanase bima ye mɔɔw tā ani fila / ni alaa sōnna ama ā daa besee a bɛɛma kelen-kelen / o tɛmɛlen waliiju keme saba ani waliiju tā ani saba daalenbe jenne yā / waliiju keme saba ani tā ani saba daalembɛ giijo / waliiju keme saba ani tā ani saba daalembɛ Jaa / ulu bɛ jɛlen ye taariki dugu kɔɔw ye / nin bifɔɔ diili umu faa deye amara abdulaay suadu, ale daalembɛ n̄amina / alede bɔɔra n̄amina kanaa a sigi jenne yā / bara o wakati fɛ woo fɛ min tun ye kabako fɛye o tunbe jenne dugu kɔɔ / dɔni n̄umā, fini kala koñumā, dumuni n̄umā ulu bɛ tunbɛ sɔɔ jenne yā.* Cet extrait est tiré d'une pièce intitulée Sawtili (litt. « Réjouissance »), qui se chante accompagnée au luth à quatre cordes, enregistrée à Djenné le 22 août 2001. La transcription et la traduction française des paroles sont de Boureima Touré.

47Les termes *madih* ou *madh* désignent, en arabe, le genre de la poésie panégyrique, tandis que le poème est appelé *madiha* (pl. *mada'ih*) ; cf. Wickens 1986 : 959.

48Cf. notamment Simon 1980, 1998 ; Al Faruqi & Al Faruqi 1986 ; Wickens 1986 ; Monts 1998 ; Topp Fargion 2002.

49Wickens 1986 : 959.

50Meredith-Jwens 1960.

51J'emploie ici le terme « profane » par opposition au religieux, en adoptant volontairement le point de vue de cette ville musulmane. Mais il est clair que ce vocable demeure ambigu.

52Expression signifiant précisément que l'on transforme la parole en chant.

53Il semble que les femmes aient leurs propres *maduhu*, mais qu'elles chantent uniquement entre elles à l'école coranique. Une enquête approfondie reste cependant à réaliser.

54Je me réfère ici simplement à la notion de « public » au sens d'une circonstance à laquelle, idéalement, tous les habitants de Djenné peuvent participer, au contraire de celle à caractère privé qui se déroule dans un cadre plus restreint (famille ou quartier) et où il est nécessaire d'être invité.

55Cette expression se dit de quelqu'un qui a achevé la récitation du Coran dans son entier.

56Il s'agit en l'occurrence des détenteurs du pouvoir religieux et politique traditionnel de la ville, et non du maire ou du député (sauf s'ils le demandent). Il convient de noter que l'imam et le chef de la ville sont tous deux nécessairement *jeneŋke*. Le titre de « Chef de Village » est hérité de l'administration coloniale, et bien qu'il n'ait guère de légitimité politique (y compris à l'époque), ni d'existence légale, il sert toujours à désigner le détenteur du pouvoir traditionnel. Ainsi le chef traditionnel de la ville de Djenné est-il un Chef de Village.

57Terme d'origine arabo-berbère repris en français pour désigner la fête du sacrifice du mouton.

58C'est le cas de toutes les performances publiques de *maduhu* à l'exception de celles qui ont lieu pendant le mois de Maouloud et qui se déroulent sur deux places de la ville, l'une dans la partie Brousse, l'autre dans la partie Ville. L'organisation bipolaire de la cité réelle ressurgit donc à cette occasion, sans que l'on puisse pour l'instant l'expliquer.

59Aujourd'hui, un *maduhu* est chanté lorsque l'imam quitte son domicile pour rejoindre et quitter la grande place de prière. Cette pratique a débuté à Djenné sous le précédent imam, à l'initiative d'un chanteur qui appartenait à son groupe d'âge. Elle se poursuit entre le fils de ce chanteur et l'imam actuel, fils du précédent.

60Les *maduhu* chantés pendant le mois de Maouloud en sont le prototype.

61Par extension, ce même *maduhu* est exécuté à titre privé lorsque les garçons circoncis ou les filles excisées d'une famille quittent la maison rituelle après deux semaines de réclusion et retournent dans leur maison familiale.

62Voir ici la description fort proche que donne Raymond Jamous (2002) à propos du mariage au Maroc, ce qui laisse penser que ce rituel considéré comme propre aux Gens-de-Djenné a probablement été introduit à l'époque de la domination marocaine sur la ville.

63Basset 1960 : 1354-1355.

64La musique étant strictement de tradition orale, il s'agit à la base d'improvisations qui se fixent peu à peu. Une étude est en cours pour déterminer quels sont les processus de composition en temps réel qu'il est possible de mettre en œuvre tout en tenant compte des contraintes du texte.

65Terme repris dans le même sens mais sous la forme *jama* dans les langues bamana et pullɔ.

66Pour une analyse plus approfondie de ces catégories de public et de privé, voir l'article d'Holder dans ce même numéro.

67Les chanteurs reconnus peuvent ainsi gagner des sommes d'argent importantes, lesquelles ne sont toutefois pas considérées comme un salaire, à l'inverse des esclaves et des *jeli* qui gagnent leur vie en faisant les louanges des personnes libres.

68Celui-ci est trop complexe pour que quelqu'un puisse le mémoriser à l'écoute. Quant à la mélodie, elle est inextricablement liée au texte et difficile à retenir sans son appui.

Pour citer cet article

Référence papier

Emmanuelle Olivier, « La petite musique de la ville », *Journal des africanistes*, 74-1/2 | 2004, 97-123.

Référence électronique

Emmanuelle Olivier, « La petite musique de la ville », *Journal des africanistes* [En ligne], 74-1/2 | 2004, mis en ligne le 10 avril 2007, consulté le 12 juillet 2016. URL : <http://africanistes.revues.org/561>

Auteur

Emmanuelle Olivier

Ethnomusicologue, CNRS, Langues, Musiques, Sociétés.

Droits d'auteur

Société des africanistes