



**HAL**  
open science

# Bweni, un mot pour dire ce qu'implique être griot chez les Bwaba

Camille Devineau

► **To cite this version:**

Camille Devineau. Bweni, un mot pour dire ce qu'implique être griot chez les Bwaba. 2016. halshs-01398523

**HAL Id: halshs-01398523**

**<https://shs.hal.science/halshs-01398523v1>**

Preprint submitted on 17 Nov 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## ***Bwɛni*, un mot pour dire ce qu'implique être griot chez les Bwaba**

Camille Devineau

N°114 | septembre 2016

En langue bwamu, *bwɛni* est un terme polysémique. Il signifie « frapper en émettant un son », mais désigne également les baguettes utilisées pour jouer sur les instruments des griots. À travers ses différentes significations, on accède à ce « qu'être griots » implique chez les Bwaba : rapports entre groupes sociaux, codes de conduite, relations aux génies et aux ancêtres. À mi-chemin entre le rapport de terrain et l'article scientifique, ce texte présente une partie de mes travaux de thèse réalisés notamment grâce au financement du prix Ariane Deluz.

**Working Papers Series**

# ***Bwɛni*, un mot pour dire ce qu'implique être griot chez les Bwaba**

Camille Devineau

Septembre 2016

## **L'auteur**

Camille Devineau est doctorante en anthropologie, spécialisée en ethnomusicologie et anthropologie de la danse à l'université de Paris-Ouest Nanterre La Défense. Après une licence en musicologie classique, elle se forme à une approche anthropologique ainsi qu'à l'étude de la danse, au cours d'un master (entre les universités de Paris 8 et Paris-Ouest Nanterre La Défense) avant d'entreprendre une recherche doctorale sur un rituel de masque chez les Bwaba du Burkina Faso. Ses travaux portent sur la conception de la musique et de la danse et leur implication dans le fonctionnement rituel et social.

## **Le texte**

L'auteur a obtenu le prix Ariane Deluz en 2014.

## **Citer ce document**

Camille Devineau, *Bwɛni, un mot pour dire ce qu'implique être griot chez les Bwaba*, FMSH-WP-2016-114, septembre 2016.

© Fondation Maison des sciences de l'homme - 2015

Informations et soumission des textes :

[wpfmsh@msh-paris.fr](mailto:wpfmsh@msh-paris.fr)

Fondation Maison des sciences de l'homme  
190-196 avenue de France  
75013 Paris - France

<http://www.fmsh.fr>

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/FMSH-WP>

<http://wpfmsh.hypotheses.org>

Les Working Papers et les Position Papers de la Fondation Maison des sciences de l'homme ont pour objectif la diffusion ouverte des travaux en train de se faire dans le cadre des diverses activités scientifiques de la Fondation : Le Collège d'études mondiales, Bourses Fernand Braudel-IFER, Programmes scientifiques, hébergement à la Maison Suger, Séminaires et Centres associés, Directeurs d'études associés...

Les opinions exprimées dans cet article n'engagent que leur auteur et ne reflètent pas nécessairement les positions institutionnelles de la Fondation MSH.

The Working Papers and Position Papers of the FMSH are produced in the course of the scientific activities of the FMSH: the chairs of the Institute for Global Studies, Fernand Braudel-IFER grants, the Foundation's scientific programmes, or the scholars hosted at the Maison Suger or as associate research directors. Working Papers may also be produced in partnership with affiliated institutions.

The views expressed in this paper are the author's own and do not necessarily reflect institutional positions from the Foundation MSH.

## Résumé

En langue bwamu, *bwɛni* est un terme polysémique. Il signifie « frapper en émettant un son », mais désigne également les baguettes utilisées pour jouer sur les instruments des griots. À travers ses différentes significations, on accède à ce « qu'être griots » implique chez les Bwaba : rapports entre groupes sociaux, codes de conduite, relations aux génies et aux ancêtres. À mi-chemin entre le rapport de terrain et l'article scientifique, ce texte présente une partie de mes travaux de thèse réalisés notamment grâce au financement du prix Ariane Deluz.

## Mots-clefs

Griot, musique, danse, respect, joie

## ***Bwɛni*, a word to say what being a griot implies in the Bwaba society**

### Abstract

In Bwamu language, *bwɛni* is a polysemous term. It signifies «to hit and produce a sound», but also refers to the sticks griots use to play on their instruments. Its various meanings reveal what «being a griot» among the Bwaba implies: relations between social groups, codes of conduct, a special relationship to genies and ancestors. Halfway between a field report and the scientific article, this text presents some aspects of the doctoral research I was able to carry out thanks to the Ariane Deluz prize.

### Keywords

Griot, music, dance, respect, joy

## Sommaire

<b>Bw&amp;ni, ce qu'implique l'acte musical</b>	<b>5</b>
De la musique à la danse	5
Nécessité de la joie et de la participation des génies	7
<b>La place du jeu musical dans les rapports sociaux</b>	<b>9</b>
La voix et les baguettes, le propre des griots	9
Le jeu musical, un outil de choix dans l'expression du pouvoir et du prestige	11
<b>Bw&amp;ni, du matériel à l'invisible</b>	<b>14</b>
La louange et le respect	14
Le rapport aux ancêtres et la répartition des gains	15
<b>Conclusion</b>	<b>17</b>
<b>Références</b>	<b>18</b>

**E**n bwamu (langue des Bwaba) *bwɛni*<sup>1</sup> signifie littéralement « frapper en émettant un son ». Ce terme, quasiment exclusivement réservé au domaine musical, sert également à nommer les baguettes utilisées pour jouer sur le xylophone et les tambours. Dans un autre contexte, mais plus rarement, on peut l'utiliser par exemple pour parler du coup et du son quand on frappe sur une porte pour signaler sa présence. Or c'est une catégorie particulière de la société, celle des griots, qui a la charge professionnelle de la musique ; ils animent notamment les manifestations à caractère formel (fêtes et rituels). Dans la plupart des sociétés ouest-africaines où il existe des griots, ceux-ci occupent la position la plus basse dans la hiérarchie sociale, subordonnés à un autre groupe considéré comme « noble ». Pourtant, les griots sont omniprésents et essentiels dans tous les événements sociaux, puisque ce sont eux qui ont la charge de la musique. Ils n'ont pas toutefois l'exclusivité totale du jeu musical, puisque les deux autres catégories sociales, les cultivateurs (les « nobles ») et les forgerons<sup>2</sup>, chantent et jouent dans certaines circonstances, mais ce sont eux dont la pratique est la plus fréquente et la mieux reconnue. Si certains répertoires musicaux peuvent être communs aux griots et aux musiciens des autres groupes sociaux, les instruments utilisés par les uns et les autres sont en revanche spécifiques et très distincts. Sans anticiper sur la description plus complète qui sera faite plus loin, précisons dès à présent que la différence la plus prononcée entre les instruments des griots et ceux des autres musiciens est leur capacité de volume sonore. En effet, les griots ayant à animer des manifestations collectives, ils doivent emplir de son un espace suffisamment large. Les autres instruments ont plutôt vocation à un usage intime ou, du moins, concernant un public restreint.

Le terme *bwɛni*, dans son sens courant, est donc utilisé tant pour parler de la musique faite par les griots que de celle faite par les d'autres groupes. Ce n'est cependant que lorsqu'il est utilisé en rapport avec les griots, que le terme prend toute sa profondeur. Il évoque alors aussi bien le jeu musical lui-même, l'attitude spécifique

qu'il convient d'adopter pendant le jeu, les règles d'organisation internes au groupe des griots, que les relations avec des entités de l'invisible qu'implique l'acte musical. Bien saisir ce que recouvre ce terme, c'est découvrir tout l'univers des griots : leur statut social aussi bien que la manière d'être griot. Les dires des griots de Bondoukuy sont d'ailleurs très explicites à ce sujet, lorsque, par exemple, le vieux Bakari Combia s'exclame « Ah, mais ça [*bwɛni*], c'est être griot seulement » ou encore lorsque le jeune Siaka Combia précise « il n'y a pas d'initiation là dedans, c'est être griot seulement ». Ce texte consacré à la notion de *bwɛni* présente une partie du travail réalisé grâce au prix Ariane Deluz de la Fondation Maison des sciences de l'homme. Il rend compte de données ethnographiques recueillies pendant un séjour d'environ neuf mois chez les Bwaba de la région Bondoukuy dans le sud-ouest du Burkina Faso<sup>3</sup>, pendant lesquels j'ai participé aux activités du village et principalement à celles des griots. C'est donc à comprendre tout ce qu'implique d'« être griot » pour les Bwaba que ce texte s'attache.

## Bwɛni, ce qu'implique l'acte musical

### De la musique à la danse

*Bwɛni* est un mot équivalent à « jeu musical », mais l'organisation sociale du groupe des griots fait également partie du champ sémantique du terme comme nous allons le voir. Si « *bwɛni* », désigne l'acte musical producteur de son aussi bien que les baguettes utilisées pour produire ce son, le contexte du jeu musical est plutôt indiqué par le terme *yoro*. Or le premier sens de *yoro* est « danse », mais il désigne surtout un contexte comprenant à la fois les mouvements de danse et la musique sur laquelle ils vont pouvoir se développer : la danse s'envisage effectivement difficilement sans musique. Dans les conversations quotidiennes on parle ainsi de *hanɔwa yoro* « danse de femmes », de *soumbɔwa yoro* « danse de masques » etc. pour évoquer aussi bien les mouvements de danse qui y sont effectués que les répertoires musicaux associés. Si c'est la danse que le vocabulaire met en avant, celle-ci est totalement dépendante du sonore qui la détermine et lui donne son identité. Il est impensable de danser

1. Ce terme ainsi que tous les termes en bwamu qui suivront sont écrits dans une notation provisoire qui fera l'objet d'un travail plus approfondi avec un linguiste.

2. Les griots ne sont cependant pas présents dans tous les villages et, lorsqu'ils en sont absents, c'est une partie spécifique du groupe des forgerons qui sera chargée de la musique.

3. Je dois également remercier la Fondation Martine Aublet, le Crem (Centre de Recherche en Ethnomusicologie) et l'Imaf (Institut des Mondes Africains) qui ont également contribué à l'organisation et au financement de ce terrain.

sans musique, puisque la manière dont le corps est mis en mouvement est déterminée par le contexte sonore associé. Inversement, pour les Bwaba, la musique conduit à la danse comme on peut le comprendre en observant ce qui se passe au cabaret, équivalent d'un bistro, où l'on sert principalement de la bière de mil locale. En saison sèche<sup>4</sup>, vers seize ou dix-sept heures, lorsque le soleil commence à s'affaiblir quelque peu, c'est le moment où l'on aime se diriger vers un cabaret pour s'y détendre entre amis, bavarder et partager une calebasse de bière. Les cabarets sont des endroits où l'on s'amuse<sup>5</sup> ensemble, on le fait notamment sur des airs de *tiahun*<sup>6</sup> une cithare-radeau faite avec les tiges de la graminée *Andropogon gayanus, nikbuuni*<sup>7</sup> en bwamu, qui sert souvent pour accompagner des chants. Lorsque le *tiahun* résonne, il est rare de ne pas voir quelques personnes esquisser des pas de danse, même celles qui passent devant le cabaret sans s'y arrêter. Ces moments de musique et de danse assez informels sont révélateurs de la manière de penser la musique et la danse comme une unité : la danse nécessite la musique et la musique amène naturellement à la danse.

Dans les moments musicaux plus formalisés, comme ceux qu'animent les griots, une manière très spécifique d'être au monde se révèle : les relations entre les personnes prennent une autre forme. Les danses dites « de femmes » sont souvent assez simples, elles consistent à se mettre à la queue leu-leu en formant un cercle autour des musiciens et à danser l'une derrière l'autre. Bien que des rivalités, des complicités ou d'autres relations interpersonnelles puissent, bien entendu, aussi s'exprimer lors de telles danses, ce qui est d'abord donné à voir, c'est le groupe comme un ensemble. Toutes les danseuses, formant une

chaîne, apparaissent comme un ensemble uni. Dans la danse du *yɛnyɛ*, chacune à son tour se détache de la ligne formée par les danseuses, y revient en courant, se retourne juste avant de l'atteindre et se jette en arrière dans les bras des autres. Celles qui forment la ligne réceptionnent la danseuse soliste et la relancent en l'air. Dans le *yɛnyɛ*, la femme qui s'élanche doit faire confiance au groupe qui la réceptionne et celui-ci doit lui porter de l'attention. Ces deux types de danses féminines renvoient une impression d'unité et de confiance partagée. Du côté des danses d'hommes, le *ku*, danse des guerriers, met en scène des hommes courageux, victorieux, qui menacent de leurs fusils et armes en tout genre. La chorégraphie du *lomboe yoro*, danse très disciplinée et acrobatique des jeunes hommes, nécessite une très bonne coordination des danseurs entre eux. Les sonnailles qu'ils portent aux chevilles doivent en effet résonner ensemble et la danse joue sur des effets de lignes de danseurs qui se séparent et se rejoignent. L'une des acrobaties les plus représentatives de cette danse consiste en un saut périlleux arrière effectué à deux. L'un des partenaires s'élanche, place son pied sur les mains de l'autre qui lui servent de marchepied, y prend appui, pousse sur sa jambe tout en commençant à tourner vers l'arrière. Son partenaire, d'une impulsion vers le haut, donne de la hauteur et de la vitesse au saut. Ce sont des jeunes gens vifs, solides et solidaires que cette danse met en scène. Dans tous ces cas, la danse présente de toute évidence des figures sociales idéalisées (un groupe de femmes unies, des hommes vigoureux et sans peur...), l'on y exprime une sorte de ligne de conduite, un exemple à suivre. Les participants ne se contentent pas de représenter cet idéal social à l'intention des autres et à la leur propre, mais, de plus, ils l'éprouvent. Leur participation à la danse suppose en effet une implication corporelle et une adhésion aux conventions de celle-ci. On devine qu'en vivant ce moment, ils incorporent ce qui semble être un schéma de fonctionnement social. Ce type particulier de représentations peut émerger chez eux grâce à la mise en place d'un espace de relations qui se démarque de celui du quotidien, or, cet espace est conditionné par le répertoire musical.

*Bwɛni* se rattache ainsi toujours à un contexte d'exécution et celui-ci est presque exclusivement dansé. La production musicale est, toujours rattachée à sa propre mise en œuvre et donc liée à la danse, musique et danse étant intimement

4. La saison sèche s'étend du mois de novembre au mois de mai et correspond à la période agricole creuse. La pluie et les récoltes étant terminées, la place est donnée aux travaux rituels et aux réjouissances et célébrations sociales. La période de repos des cultivateurs est donc inversée par rapport à la période de travail soutenu pour les griots.

5. Le terme d'amusement, qui sera repris plusieurs fois au cours du texte, ne doit pas être compris comme distraction ou divertissement. Il doit plutôt l'être dans sa dimension de jeu formalisé, et se réfère à une sensation de plaisir et de gaieté. Le griot « amuseur public » est donc avant tout doté d'une capacité à « mener le jeu ».

6. Il s'agit d'un instrument de musique qui est utilisé par tous, sauf les griots, qui expriment un désintéret pour cet instrument qui, à leurs yeux, ne peut pas rivaliser avec les leurs.

7. Je remercie Anne Fournier phytoécologue à l'IRD pour l'identification de la plante utilisée.



liées. Le terme de *bwɛni* désigne alors davantage la mise en œuvre musicale que l'aspect sonore en soi.

### Nécessité de la joie et de la participation des génies

Dans les faits musicaux et dansés de groupe, il s'établit toujours une médiation des relations interpersonnelles. Chez les Bwaba, elle est façonnée de manière spécifique par l'expression d'une émotion de joie. Ainsi, musique et danse vont de pair avec l'expression joyeuse, et ceci tout spécialement chez les griots. C'est ce que nous allons nous attacher à expliquer maintenant.

Dans son travail, le griot doit en effet paraître joyeux et amuser les autres, ce qui lui permettra des gains grâce aux cadeaux des spectateurs satisfaits. C'est en grande partie en jouant sur le caractère communicatif des émotions que l'on peut inspirer de la joie chez quelqu'un. Il faut savoir offrir cette joie pour qu'elle puisse être partagée. L'échange passe tout d'abord par l'expression du visage qui doit être souriante : en « serrant la mine », on n'obtient rien des gens comme le disent eux-mêmes les griots. De nos jours, les dons que peuvent obtenir les griots lors d'une prestation ne suffisent pas, en réalité, à assurer leur subsistance puisque les occasions sont très irrégulières. Beaucoup de griots investissent donc d'autres types d'activités comme le commerce, la maçonnerie, etc. ou bien se mettent à cultiver s'ils ont pu avoir accès à des terres. Dans des temps plus anciens, les cultivateurs leurs réservaient une part de leur récolte pour qu'ils puissent vivre correctement toute l'année. Aujourd'hui, il devient de plus en plus difficile aux cultivateurs d'assurer cette pension. Cela met en avant que l'importance des dons reçus dans les prestations des griots n'est pas nécessairement liée à leur valeur marchande, puisqu'ils ne peuvent pas vraiment espérer en vivre. L'essence de cet échange semble plutôt résider dans le lien entre les différents groupes sociaux, dont il permet l'expression et le renouvellement.

Avant d'être capables de développer ces liens avec les autres, les griots doivent avoir su créer entre eux des relations de bonne entente. La réussite des moments de réjouissance collective en dépend entièrement. Tout d'abord, si les deux parties qui composent le quartier griot ne s'entendent pas, les musiciens n'accepteront pas de jouer ensemble et le jeu de tous les instruments nécessaires ne sera

pas possible. Ensuite, des disputes entre les musiciens risqueraient de nuire à leur implication joyeuse et donc de paralyser l'échange avec les autres participants.

L'amour de ses frères est donc très important pour le griot, mais l'amour conjugal importe également. En effet, la présence de leurs épouses lors des fêtes et cérémonies est vivement souhaitée par les hommes griots. Comme nous l'avons déjà vu, les griottes participent activement au travail musical et dansé et les organisateurs et les invités de la fête devront leur donner leur part séparée de cadeaux d'argent, ce qui augmentera le revenu global du groupe. L'expression de la joie dans ces circonstances est alors un moyen puissant d'expression de cette entente entre griots.

Montrer un groupe uni, s'aimant et exhalant par conséquent la joie d'être ensemble est donc pour les griots un gage de réussite dans leur travail, puisque c'est sous ces conditions que les gens pour qui les griots travaillent s'amuseront et seront le mieux disposés envers eux.

Les fêtes sont, avant tout, un moyen de partager des moments de convivialité et les liens que les griots créent avec les participants sont donc essentiels. Ce n'est pas pour autant qu'il faut négliger les liens que les participants créent entre eux. En effet, si les participants profitent de la fête, les griots seront satisfaits des relations heureuses qu'ils auront vécues avec eux, mais aussi de celles que les participants auront vécues entre eux. Les prestations des griots, ouvertes à tous, peuvent être perçues comme un « service public » dont l'essence est de permettre une cohésion sociale via la mise en place d'ambiances propices à des échanges emprunts de paix et de joie.

Les valeurs de joie, de paix et d'amour caractérisent surtout une manière d'être des griots. Nazi Boni écrit à propos des Bwaba « N'oubliez pas que pour les Bwaba, le Devoir passe avant le cœur, que l'Honneur, la Liberté, c'est le Devoir » (1994 : 120). A contrario, et du fait de la nature particulière de leur travail, ce qui doit passer devant tout le reste pour les griots, c'est le cœur. Du fait de la tutelle qu'ont sur eux les cultivateurs, les griots ont presque un statut de mineurs dans la société et, chez eux, le devoir est une valeur qui se mêle avec celle du cœur. Leur devoir, en temps que griots, est en effet de donner des prestations musicales de qualité aux cultivateurs qui les ont accueillis. Pourtant, seules les valeurs du cœur



(paix, de bienveillance et joie) peuvent permettre la mise en place et le bon fonctionnement de leurs prestations.

Pour les griots, mais aussi pour les Bwaba en général, le respect est une autre notion fondamentale, sur laquelle nous reviendrons. Limitons-nous à dire dès à présent que, dans le travail des griots, elle sert de socle à l'articulation entre le devoir et le cœur.

La mise en œuvre de *bwəni* au sein du groupe des griots nécessite donc de développer des valeurs morales de paix et d'amour.

Une autre raison souvent invoquée pour expliquer l'importance de l'expression de joie durant les fêtes est la présence des génies sur les lieux. Pour comprendre leur importance dans l'acte musical et plus généralement dans l'art du griot, partons du mythe d'obtention des instruments de musique.

*Un chasseur est allé en brousse et a trouvé les génies en train de jouer les instruments. Il s'est mis à côté d'eux pour les regarder, puis il est reparti au village. Plus tard, il est revenu en brousse et a assisté à la même scène. Il est donc allé informer un griot de ce qu'il avait vu et ils y sont retournés ensemble. Le chasseur a dit au griot de bien regarder. Ils sont repartis. Les génies sautaient partout. Le chasseur était bwaba, il a fait appel au père du griot, qu'il a emmené en brousse à son tour. Le père a dit qu'ils avaient besoin des instruments, mais il ne savait pas comment faire [pour les obtenir]. Le fils griot a dit qu'il allait trouver une solution pour les avoir. Il s'est caché dans les buissons jusqu'à pouvoir entrer dans le groupe des génies joueurs. Il a marché tout doucement et a pénétré dans le groupe en dansant. Il faisait attention aux instruments, les observait. Il est resté vivre avec eux [les génies]. Il regardait comment ils faisaient pour réparer les instruments. Quand il a su comment on les fabriquait, il est reparti au village.*

*Il est allé voir les Bwaba pour qu'ils voient avec les forgerons tailleurs [de bois] comment faire tailler le danko-ho, le ki-ki, le kerenko [différents types de tambours] et les planchettes du tiobun [xylophone]. Il a demandé ensuite de lui trouver de la peau de chèvre, et il a fait une corde avec. Il a tout fabriqué. Ensuite, il est allé avec son père voir le chef de terre pour lui dire que le travail était fini. Ils sont allés chez le chef de terre pour [lui faire] une démonstration après avoir appris à jouer. Chez les vieux, ils ont joué, et le chasseur*

*les a rejoints pour danser, car il avait vu la danse des génies. Les griots qui sont venus étaient tout autour. Les plus courageux se sont lancés à danser à leur tour.*

Cette histoire nous apprend que les instruments de musique (et par la même occasion, la danse) sont, à l'origine, des faits de génies. Les humains les ont donc acquis auprès d'eux. « Le vol » du savoir-faire des génies par les humains tel qu'il est présenté dans l'histoire témoigne d'une relation très ambiguë entre humains et génies. En effet, en temps ordinaire, les génies sont invisibles aux humains, ce qui signifie que pour qu'un humain ait pu les voir et partir avec eux, dans leur monde, pour apprendre leur savoir-faire puis en repartir, il faut que les génies l'aient voulu. L'histoire semble donc révéler plutôt une complicité autour du savoir faire des génies acquis par les humains. Malgré l'accord implicite des génies pour laisser faire cette imitation, les humains aiment à présenter l'histoire comme un vol, donc une tromperie.

Le mythe affirme également le goût des génies pour la musique, la danse et les ambiances festives. Ce dernier point est confirmé par d'autres récits ayant pour cadre des fêtes au village. On raconte souvent que, durant les fêtes nocturnes, on peut rencontrer des personnes que l'on pense connaître, et que l'on peut même avoir une discussion et s'amuser avec elles. Mais le lendemain seulement, lorsqu'on leur parlera de la fête, on se rendra compte qu'il ne s'agissait en réalité pas d'elles, mais d'un génie venu participer sous une apparence humaine. De manière générale, les Bwaba disent aussi que durant toute fête, des génies sont forcément présents bien qu'on ne les voie pas et ils ajoutent souvent que c'est d'ailleurs du fait de leur présence qu'il y a une augmentation des grossesses après les fêtes.

Mais l'implication des génies dans les faits musicaux et dansés humains ne s'arrête pas là. Plusieurs musiciens et chanteurs ont expliqué que leur inspiration durant les prestations venait en partie des génies, un point qui appelle quelques précisions. L'inspiration que les génies donnent ainsi aux musiciens n'est pas uniquement destinée aux griots. Lors de « la danse magique des forgerons » par exemple, ce sont les griots qui jouent les instruments de musique, mais c'est une femme forgeronne, toujours la même, qui chante. Dans ce cas aussi ce sont des génies qui l'inspirent. De même, quand un cultivateur joue de la cithare

*tiahun*, les génies peuvent intervenir de la même manière. Ce qui caractérise les griots, c'est d'être les bénéficiaires favoris de l'inspiration donnée par les génies, parce qu'en tant que professionnels de la fête, ils sont en contact quasi-permanent et privilégié avec eux. Toutefois, même en contexte griot, une personne particulière peut être préférentiellement inspirée par des génies, tout comme l'est la forgeronne de « la danse magique ». Lors de « la danse des masques blancs », qui appartiennent exclusivement aux griots, c'est aussi une griotte particulière, chanteuse attitrée, qui est plus inspirée que les autres chanteuses dans ce contexte particulier. Chez les chanteurs, cette inspiration s'exprime par la venue d'idées de choses à dire et par leur bonne formulation. Chez les instrumentistes, l'inspiration s'exprime plutôt dans la richesse des variations (la construction de ces musiques étant basée sur un schéma de cycle et variations) et les ornements mélodiques.

Quand on parle de *bwɛni*, on fait implicitement référence à ce lien intime entre les génies et les humains, d'une part puisque la technique de jeu même a été obtenue par les humains auprès des génies, et d'autre part parce que la qualité de jeu est influencée par les génies via l'inspiration qu'ils procurent aux musiciens. Le terme de *bwɛni* contient encore une autre idée venant de ce que les instruments de musique et la production musicale sont très liés à l'organisation sociale des griots ainsi qu'à leurs relations avec les autres groupes sociaux, ce qui va maintenant être développé.

## La place du jeu musical dans les rapports sociaux

### La voix et les baguettes, le propre des griots

La voix a une grande importance dans le monde musical bwaba, car elle est l'instrument<sup>8</sup> qui permet la plus grande proximité avec la parole. Cécile Leguy rappelant très justement que la parole est « une caractéristique fondamentale de la vie humaine » (2001 : 98), précise ensuite que, chez les Bwaba, les griots entretiennent avec elle un rapport spécifique : « Maîtres de la parole, les griots ont la réputation de pouvoir jouer avec elle

8. Par la suite du texte, nous considérerons la voix comme un instrument parmi les autres puisque, comme nous le verrons, elle est gérée de la même manière que le xylophone et les autres tambours par les griots.

et de lui faire dire tout et son contraire avec la même audace. » (Leguy C., 2001 : 99). Dans le griotisme, la place du chant est en effet essentielle, il constitue, avec le jeu du xylophone, l'un des piliers fondamentaux de l'art griotique. C'est même au chant qu'ils ont confié le rôle de fonder le répertoire musical, puisque ce sont les chants qui servent de référence pour indiquer chaque pièce musicale.

Le rôle de chanteurs est partagé par les hommes et les femmes, tandis que le jeu instrumental, que nous allons traiter dans le prochain paragraphe, est à la charge exclusive des hommes. En Afrique de l'Ouest, la place des griots est ambiguë car, bien qu'ils soient apparemment peu considérés, ils sont les détenteurs de la mémoire de l'histoire familiale du village ; ce sont eux qui la transmettent, notamment à travers leurs chants de louanges<sup>9</sup>. Traditionnellement, les griots n'ont pas le droit de cultiver et ne possèdent aucune terre cultivable. Ils sont donc pris en charge par les cultivateurs qui les nourrissent en leur faisant don d'une partie de leur récolte. En contrepartie, les griots doivent un service musical à leurs nourriciers qui sont en droit de les solliciter à n'importe quelle heure du jour et de la nuit et de décider de la durée de la prestation qui peut durer plusieurs jours<sup>10</sup>. C'est grâce à leur maîtrise de la parole, mais aussi à l'utilisation de tout leur matériel instrumental qu'ils mettent en œuvre leur travail.

Bien que le premier sens de *bwɛni* soit « baguettes » (objet servant de percuteur pour les instruments de musique), les griots se servent du terme par métonymie pour désigner l'ensemble du matériel musical. Chacun des instruments de l'orchestre griot possède des fonctions musicales propres autour desquelles s'organise leur travail.

Dans quasiment toutes les prestations des griots, l'orchestre de base est constitué de quatre instruments, mis en vibration par percussion via des baguettes, auxquels s'ajoute le chant. La pièce maîtresse de l'orchestre est le xylophone (*tiahun*). D'après les griots de Bondoukuy, c'est le seul instrument capable « de tout jouer », ce qui lui

9. Pour plus de détail sur les louanges chez les Bwaba voir les travaux de thèse d'Anne-Laure Bourget 2013.

10. Les cultivateurs ont néanmoins la charge de nourrir les griots lorsqu'ils leur demandent de rester plusieurs jours sur place ainsi que d'assurer des petits cadeaux réguliers en reconnaissance des paroles positives qu'ils disent sur eux, faute de quoi les propos des chanteurs deviennent de moins en moins élogieux. C'est pourquoi les occasions de longues convocations se font de plus en plus rares.

vaut de servir de référence à l'intervention de tous les autres. Il est effectivement le seul instrument mélodique de l'orchestre (si l'on met de côté la voix) et sa forme incurvée spécifique ainsi que son timbre très vibrant en font un emblème de la musique Bwaba dans tout le Burkina Faso. Avec le tambour *kī-kī*, il forme le noyau instrumental de base des prestations musicales. Le *kī-kī* est un tambour cylindrique à deux membranes, exclusivement considéré comme un tambour d'accompagnement du xylophone.

Il existe également un tambour multifonctionnel à tension variable, le *dankoho* qui peut également servir à l'accompagnement du xylophone, auquel cas, il est normalement présent en deux exemplaires. Ce tambour est aussi souvent utilisé par le chanteur pour s'accompagner lorsqu'il chante seul pour honorer une personnalité.

Le quatrième et dernier instrument de ce noyau orchestral est le tambour à deux membranes *kerEnko*, qui sert principalement de guide aux danseurs. De manière générale, le tambourinaire qui le joue fait l'intermédiaire entre la formation orchestrale et les danseurs, notamment en marquant les départs et les arrêts musicaux, mais aussi en ajustant le tempo en fonctions des capacités et de la motivation de chaque danseur. Bien qu'il soit un acteur de premier plan dans le rapport entre la musique et la danse, dans la polyrythmie sa fonction est subordonnée à celle du xylophone et donc à celle des autres tambours.

La fonction musicale des instruments que nous venons de décrire brièvement influence l'organisation sociale des griots entre eux. Cette organisation est propre à chaque village, mais la description de celle du village de Bondoukuy servira d'exemple. Le quartier griot de Bondoukuy est organisé en deux parties, auxquelles différentes charges, notamment dans la gestion des instruments de musique, ont été attribuées. À l'une sont ainsi octroyés le chant et le tambour à tension variable (*dankoho*), tandis que l'autre s'occupe du xylophone (*tiohun*) et du long tambour (*kerEnko*). Le tambour *kī-kī* appartient à tous et il est donc le seul instrument dont la charge soit partagée par les deux parties.

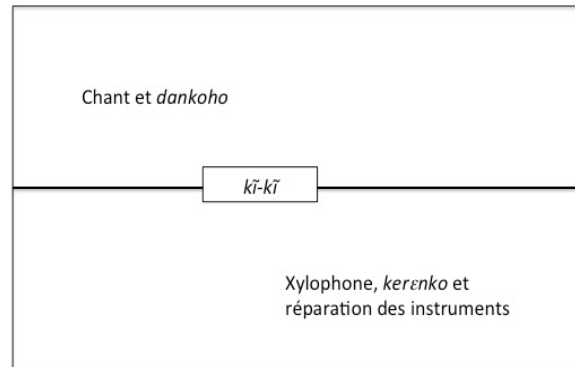


Figure 1 : Schéma de division du quartier griot de Bondoukuy

L'attribution du chant et du xylophone, chacun à l'une des parties du quartier griot, est très révélatrice d'une volonté de cohésion et d'unité dans le groupe. Ces deux instruments, piliers de la musique des griots chez les Bwaba, se complètent en effet. Tandis que le chant permet de déployer la parole, c'est sur le xylophone que repose le déploiement rythmique, puisque c'est à partir du jeu du xylophone que s'établit celui des tambours. L'idéal musical ne peut donc être atteint que lorsque xylophone et chant sont réunis. Cette complémentarité est particulièrement palpable pendant les danses de femmes. En effet, l'un des meilleurs stratagèmes des griots pour mettre de l'ambiance – en un mot, pour contenter les gens – et obtenir de l'argent est de flatter par de belles formules et des compliments les femmes pendant qu'elles dansent. Séduites et honorées par le chant du griot, réjouies par la danse, les femmes lui donneront un petit cadeau d'argent. Les griots sont d'ailleurs très méthodiques, ils prennent garde à n'oublier personne, car tout oubli sera sanctionné par une absence de don.

« Si c'est une fête, elles [les danseuses] font le tour, elles sont en train de danser. Tu choisis celle là. Tu es là avec elle jusqu'à ce qu'elle enlève quelque chose te donner. Maintenant, tu changes encore, tu es là, tu es là, tu es là : elle aussi elle donne quelque chose. Même si les femmes là sont comment [si elles sont en forme pour danser], même si vous allez veiller. Hier, vous n'avez pas eu à faire cette personne-là, demain, vous allez continuer, [avec] celles qui n'ont rien donné là. Pour la fête c'est comme ça. Voilà. » (NayÉ Combia, Bondoukuy, janvier 2015)

Qui plus est, un oubli pourrait être vexant. La personne ne se sentant pas respectée à sa juste valeur, risque de ne plus faire appel aux griots ou



d'être moins généreuse avec eux à l'avenir. L'importance de la valeur de respect est grande dans la société Bwaba comme on va le montrer dans la troisième partie. Le travail du griot est jugé de bonne qualité lorsque les gens s'amuse, et donc dansent beaucoup.

La richesse sémantique du terme *bwɛni* a été soulignée dès l'introduction, il désigne à la fois la baguette et par extension l'ensemble des instruments des griots, l'acte musical de « frapper » et plus largement le jeu musical. Qui plus est, employé dans ce dernier sens, il induit un contexte lié à la danse emprunté de joie. L'inspiration espérée et attendue durant ces performances atteste également, tout comme le mythe lié à l'obtention des instruments, des liens qu'entretiennent les griots avec les génies. Il contient implicitement encore un autre élément qu'on ne perçoit qu'en se penchant sur le statut particulier des griots. Ce statut s'hérite par le sang : seuls les descendants des griots peuvent être griots, mais c'est aussi une obligation pour ces derniers. L'histoire de l'implantation des griots Combia à Bondoukuy apporte un éclairage sur leur position par rapport aux autres groupes dans la société bwaba et sur le fondement de l'organisation du quartier griot en deux parties. Les Bwaba soulignent que les Combia ont acquis leur statut parce qu'ils ont été « les derniers arrivés » lors de l'installation des villages. Cependant, il semble que les Combia aient déjà été griots quand ils sont arrivés dans la région. Histoire à caractère mythique plutôt que réelle donc, le récit que nous rapporterons plus loin évoque les relations entre cultivateurs, forgerons et griots à Bondoukuy. Du fait de leur arrivée tardive, les griots Combia sont considérés comme les plus étrangers des autochtones. C'est d'ailleurs ainsi qu'ils se définissent eux-mêmes, allant même jusqu'à dire qu'ils se sentent plus proches des griots des autres villages que des cultivateurs du leur. Bien que les relations actuelles entre les différents groupes sociaux tendent à se modifier en raison de nouveaux modes de fonctionnement « modernes », les relations entre les différents groupes sociaux restent très empruntées de cette configuration originelle. Dans le terme *bwɛni*, la référence à la position sociale des griots et aux relations avec les différents groupes qui en découlent est implicite, mais bien présente, puisque c'est à la demande des cultivateurs que les griots vont jouer. Le fait même que les griots jouent est donc une manifestation implicite de la position sociale des griots et du lien qu'ils entretiennent

avec les cultivateurs. Quelles sont donc exactement ces relations et quelle y est l'implication du jeu musical ?

### Le jeu musical, un outil de choix dans l'expression du pouvoir et du prestige

Relatons d'abord l'histoire de l'installation des Combia à Bondoukuy. Ce nom de famille indique en réalité leur lieu de provenance, le village de Combia dont ils auraient pris le nom après en avoir été chassé.

Le mythe raconte que deux hommes de ce village, dont l'un au moins appartenait aux actuels Combia, voyant passer une femme enceinte, se sont mis à se disputer sur le sexe du futur enfant. Le ton est monté au point que pour en avoir le cœur net, ils ont finalement ouvert le ventre de la femme, provoquant sa mort et celle de l'enfant qu'elle attendait, l'un des pires crimes que l'on puisse commettre. Les responsables de cet acte horrible, mais également toute leur famille, ont donc été condamnés à l'exil.

À son arrivée dans la région, la famille Combia s'est d'abord arrêtée dans le village de Dampan, le chef-lieu de l'époque. Elle n'y a cependant séjourné que très brièvement car chacun sait dans la région que « le sang d'un griot ne doit pas se verser sur la terre de Dampan », ce qui signifie que si un griot se blesse sur place, il mourra. Vivre à cet endroit n'était donc pas envisageable, d'autant que les griots n'avaient, en outre, pas le droit de dormir dans l'un des quartiers de Dampan, celui du chef. Aucune autre famille de griots ne résidant alors dans la région, cette affaire interpella plusieurs villages relativement proches de Dampan, comme Bondoukuy, Tankuy, Moukouna et Tia. Les Bwaba accordant une grande importance à l'accueil des étrangers, il y allait de leur honneur. Malgré leur statut social assez bas, les griots confèrent indéniablement du prestige aux « nobles » dont ils dépendent. Après concertation, il a été décidé de les loger à Bondoukuy, la zone d'exercice de leur métier s'étendant néanmoins à une large zone autour de cette localité.

Pour comprendre ce qu'implique l'acceptation des griots dans les différents villages de cette zone, il faut remonter au moment de la formation de Dampan et Moukouna. Le travail des griots est

en effet intimement lié aux questions de pouvoir, de prestige et d'influence politique.

À l'époque où les griots sont arrivés, ces deux villages, situés à moins d'une dizaine de kilomètres l'un de l'autre, étaient les deux pôles importants. Ils entretenaient des relations à la fois proches et épineuses, l'un (Moukouna) étant considéré comme le frère aîné de l'autre (Dampan). On fait le récit suivant.

Jadis, deux frères se disputaient pour la délimitation d'un vaste territoire. L'un avait sa maison dans l'actuel Moukouna et l'autre dans l'actuel Dampan. Ils se jetèrent un jour un défi pour délimiter leurs territoires respectifs. Ils partiraient à pied le lendemain et la frontière serait établie à l'endroit de leur rencontre. Le plus jeune était sûr de sa victoire sur son aîné, lépreux, qui ne pouvait pas avancer très vite. Mais, le plus âgé, conscient de son handicap et du mépris de son jeune frère à son égard, ne se couchât pas. Il partit très tôt et vint trouver son frère sur le pas de sa porte avant que ce dernier ne se soit même mis en route. Le plus jeune supplia alors son aîné de lui accorder sa clémence et de reculer. L'aîné accepta de reculer, mais seulement jusqu'à un marigot tout proche de Dampan. C'est ainsi que, depuis ce temps, le chef de terre de Dampan ne peut plus traverser ce marigot.

Cette histoire témoigne bien des relations à la fois proches et conflictuelles qui unissent Moukouna et Dampan. Bondoukuy qui s'est formé plus tard, est géographiquement accolé à Dampan et a donc maintes relations avec ce village. Il se trouve pourtant de l'autre côté du fameux marigot, ce qui signifie qu'il est sur les terres de Moukouna. L'installation des griots à Bondoukuy était donc certes liée à l'espace disponible, mais également à un choix stratégique. Bien qu'accolée à Dampan, la localité de Bondoukuy se trouve à la frontière des terres de Dampan de Moukouna et les griots restent ainsi, en quelque sorte, rattachés à la première localité plutôt qu'à sa rivale. Cette rivalité transparait dans une tentative de captation des griots par Moukouna. À leur installation à Bondoukuy, les griots étant nombreux, une personnalité de Moukouna a trouvé un prétexte pour faire venir une partie du groupe dans son village pour un travail ponctuel, puis a fait en sorte qu'ils y restent pendant plusieurs années. Ceci a été possible parce que le groupe de griots installé à

Bondoukuy était assez nombreux pour pouvoir assumer les tâches de Bondoukuy et des environs.

Nous avons montré en quoi la répartition des tâches musicales au sein du quartier griot est déterminante pour l'organisation interne du groupe ainsi que pour les relations qu'ils entretiennent avec les autres groupes sociaux qu'ils côtoient. Les griots installés à Bondoukuy (tandis qu'une partie d'entre eux étaient à Moukouna) ont constitué leur quartier en deux parties, déjà présentées, en fonction d'affinités familiales préexistantes. Cette répartition permet de mettre en lumière des rapports de pouvoir et de prestige entre différents groupes à l'échelle du village ou du quartier, comme nous allons maintenant le montrer.

L'activité professionnelle des griots – chanter et jouer les instruments – est totalement façonnée par des enjeux politiques, comme le révèle l'usage du *timbwani*, un grand tambour sur pied à deux fûts. Il s'agit d'un tambour dit d'annonce, qui permet de communiquer à distance et qui sert essentiellement dans les cas de décès, de déclaration de guerre ou d'alerte pour un fait grave (en cas d'invasion par exemple). Les guerres inter villageoises n'étant plus d'actualité, le *timbwani* sert aujourd'hui quasi exclusivement à annoncer des décès masculins. Symbole de pouvoir, le *timbwani* rassemble beaucoup d'enjeux autour de sa possession et de son usage. Il n'est pas présent dans tous les villages, mais, dans certains, il peut se trouver en plusieurs exemplaires. C'est le cas à Bondoukuy. Bien que ce ne soient jamais les griots qui le possèdent, c'est toujours à eux, néanmoins, que revient la charge de le jouer. Un tambour *timbwani* peut ainsi appartenir à une famille de forgerons ou de cultivateurs et donc être conservé par eux, mais être utilisé seulement par les griots. Il se peut également que le *timbwani* soit conservé et joué par des griots sans pour autant qu'il leur appartienne. Passons maintenant en revue les différents cas rencontrés dans les localités de Dampan, Tankuy et Bondoukuy, trois villages qui sont accolés. Il existe au total quatre tambours dans ces trois villages, tous joués par les griots de Bondoukuy. Le premier de ces tambours appartient aux forgerons de Dampan, il sert pour tout ce qui concerne les gens de cette localité. Deux autres appartiennent à Bondoukuy ; celui qui est entre les mains d'une des familles de la chefferie de terre de Bondoukuy sert pour les membres de cette famille et tous ceux qui leur sont rattachés (par exemple forgerons et griots). Celui

qui appartient à la seconde famille de chefferie de Bondoukuy sert, beaucoup plus rarement, pour cette famille et pour ceux qui lui sont rattachés. Le cas des chefferies de Bondoukuy est un peu particulier puisque ce village compte deux tambours et non pas un seul comme il est habituel. Il serait trop long de relater ici l'histoire compliquée qui a conduit à l'existence de deux chefferies dans cette localité. On peut toutefois souligner que l'usage des *timbwani* marque la prééminence, au moins dans certains domaines, d'une chefferie sur l'autre. Cet usage différent retentit donc sur les relations entre les deux chefferies mais aussi sur la perception de chacune de ces chefferies par les autres villageois. Le quatrième et dernier tambour appartient et aux habitants de Tankuy et ne sert que pour eux.

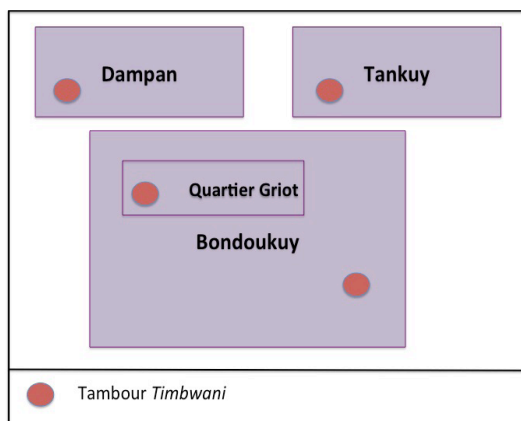


Figure 2 : Répartition des tambours *timbwani* entre les villages de Bondoukuy, Dampan et Tankuy

La répartition géographique des trois instruments manifeste ainsi des liens hiérarchiques entre les diverses portions de territoire de la région, sujet sur lequel nous ne nous étendrons pas plus dans cet article.

La répartition des tâches relatives aux tambours entre les deux moitiés du quartier griot révèle par ailleurs une ligne de partage au sein même du groupe des griots. La première moitié du quartier griot, celle qui possède le xylophone, a la charge des deux tambours servant pour la localité de Bondoukuy. Le tambour qui appartient à la première chefferie a été entièrement confié aux griots : ils ont la charge de l'instrument mais aussi de sa garde. Le procédé qui consiste ainsi à déléguer des tâches et des responsabilités importantes à d'autres est récurrent chez les Bwaba. Il participe tant à une valorisation de ceux qui sont socialement le plus haut placés qu'à la

construction de l'égalitarisme qui caractérise le système social bwaba. Les Bwaba considèrent en effet que, pour pouvoir déléguer, il faut déjà posséder quelque chose soi-même : c'est donc la capacité de donner qui est socialement mise en avant.

Il semble que le *timbwani* de la seconde chefferie de Bondoukuy ait été acquis plus récemment que celui de la première, même si les circonstances restent assez opaques<sup>11</sup>. Dans ce deuxième cas, les cultivateurs qui possèdent le tambour le gardent chez eux. Ce tambour n'est que rarement sorti et l'on peut supposer que les griots trouvent l'usage du tambour dont ils ont l'entière à disposition plus commode. L'usage très ponctuel du tambour de la deuxième chefferie est révélateur et découle de son acquisition tardive. Arrivé après l'autre et n'ayant pas été confié aux griots, il n'est pas ancré dans une interaction entre groupes sociaux et ne participe donc pas à créer les rapports qui les unissent.

Quant au *timbwani* de Dampan, la charge en revient à la partie du quartier griot où résident les chanteurs ils en jouent et en entretiennent les peaux, mais il est conservé à Dampan. Les cultivateurs de ce village, groupe social le plus haut placé, l'ont « confié » aux forgerons. Le processus de cession est exactement le même que celui déjà décrit à Bondoukuy. Cependant celle ayant été faite au profit des forgerons, la bienséance a obligé ces derniers à confier à leur tour le jeu du tambour aux griots de Bondoukuy. Il s'agit d'une cession en deux étapes.

C'est cette deuxième partie du quartier griot qui se charge aussi du tambour de Tankuy. La charge du tambour de Tankuy et celle de celui de Dampan sont attribuées à deux groupes distincts au sein même de la partie des chanteurs du quartier. Tankuy et Dampan sont deux villages différents, mais qui se trouvent du même côté du marigot qui, comme nous l'avons dit, sert de frontière entre les terres de Dampan et de Moukouna. Ce que montre la répartition des tâches concernant ce tambour dans le quartier griot c'est donc que l'une des moitiés du quartier est réservée à Bondoukuy, tandis que l'autre est dédiée aux villages accolés, chacun ayant cependant son groupe de griot privilégié. Ainsi, le partage de la gestion

11. Il semblerait que ce *timbwani* ait été introduit dans cette famille au moment de l'invasion coloniale, mais un travail approfondi à ce sujet reste encore à faire. Néanmoins, tous s'accordent sur le fait que ce tambour est arrivé après l'autre dans le village.



des tambours timbwani par les griots peut permettre un décryptage plus complet des relations entre villages, qui n'a été qu'esquissé dans cet article.

## Bwɛni, du matériel à l'invisible

### La louange et le respect

L'expression *bwa base* « frapper les louanges de quelqu'un » est souvent utilisée pour parler du chant de louange en contexte de jeu, c'est-à-dire pour désigner à la fois le chant et son accompagnement instrumental. De fait, l'un des rôles principaux des griots est de jouer et chanter les louanges de chacun dans de nombreuses et diverses occasions. Oublier de chanter pour quelqu'un pourrait être vécu comme un manque de respect des griots envers cette personne. Cela s'exprime dans la manière dont les griots parlent de leur travail : ils disent par exemple qu'ils ont bien « respecté quelqu'un » (*mbwa nityoro* en bwamu) pour évoquer leur prestation chantée à l'égard de cette personne. Pour bien comprendre cette expression, il faut se référer aux notions françaises de respect et d'honneur, mais plusieurs niveaux d'analyse sont nécessaires pour bien en rendre compte.

De manière générale, quand des griots s'installent dans un village, ils sont considérés comme étrangers et donc dépendants de la bonne volonté des cultivateurs autochtones qui les ont accueillis et nourris, la charge de la musique leur ayant été confiée en échange. Bien que le rôle de nourrisseurs des cultivateurs pour les griots ne soit plus vraiment effectif de nos jours, le rapport entre les deux groupes perdure, notamment à travers le travail des griots. Le fait même de jouer et de chanter est donc compris comme l'expression d'un respect que doivent et qu'expriment les griots aux cultivateurs.

Quelques exemples vont d'abord permettre de mieux saisir ce que la notion de respect envers quelqu'un signifie dans la vie quotidienne bwaba, puis nous verrons de quelle manière cela s'applique au domaine musical avant de faire ressortir le lien entre les notions de respect et d'honneur.

Le respect est une valeur qui revient continuellement dans les relations sociales des Bwaba. Ainsi, c'est en ces termes que Salimata Coulibaly m'a

expliqué de quelles manières pouvait s'exprimer le respect dans une famille :

*« Vous vous saluez, vous déjeunez, maintenant si le mari part, tu dis "bonne journée, bon travail", tu dis à ton mari comme ça [tu dis cela à ton mari]. La maman dit aussi à son enfant "bon retour, bon travail, bonne journée", le papa aussi la même chose. Donc vous bénissez l'enfant, l'enfant aussi part. Maintenant quand il revient, toi femme, tu as finis de préparer [la nourriture], tu as tout préparé tu as déposé, tu as donné à manger à ta maman et puis à ton papa [il est en fait question des parents du mari]. Maintenant l'enfant [le mari, sous-entendu enfant de tes beaux-parents] vient, tu dis "bonne arrivée", la maman aussi, l'enfant vient, "bonjour maman" ou bien "bonsoir maman", la maman aussi dit "bonne arrivée". Le papa aussi, "où est papa, bonjour". Donc vous vous saluez, s'il y a causeries bon, les mamans aussi demandent "et le travail, ça c'est passé comment ?" » (Salimata Coulibaly, 28.01.2015, Bondoukuy, entretien traduit du Bwamu)*

Cette citation montre bien que ce qui importe, c'est d'exprimer de la considération pour la personne par la parole, mais aussi par des actes, ce que souligne Salimata Coulibaly au sujet de l'accueil d'un étranger :

*« Le respect là, il y a beaucoup de modèles. Par exemple, quand on est venu [nous en tant qu'étrangers] : les salutations. Tu salues les personnes, tu leur donne la place [pour s'asseoir] tu sais bien qu'il n'a pas dormi avec toi [quelqu'un qui n'habite pas dans la même cour] donc il est assis, tu le reçois, [tu lui dis] "bonne arrivée, tu es venu pourquoi", vous allez causer et puis donc ça c'est respect de quelqu'un qui vient du même village que toi et qui n'a pas dormi avec toi. Mais maintenant [pour quelqu'un venu] d'ailleurs, arrivé, tu le salues, tu lui donne la place pour s'asseoir, tu lui donnes de l'eau à boire, tu lui donnes de l'eau pour se laver et puis vous allez commencer la causerie. Dans la soirée maintenant, s'il doit dormir tu cherches une bonne place pour lui. » (Salimata Coulibaly, 28.01.2015, Bondoukuy, entretien traduit du Bwamu)*

De même, pour exprimer au quotidien son respect envers une personne âgée, un plus jeune ira la saluer régulièrement et prendre ses conseils et ses bénédictions. Les bénédictions consistent essentiellement en des souhaits de prospérité et de bienveillance de Dieu émis par une personne

au bénéfice de son visiteur. Ces souhaits sont la manière privilégiée pour la personne âgée d'exprimer en retour son respect à son cadet. Le respect envers quelqu'un passe ainsi par la considération qu'on exprime envers sa personne, ses avis et son bien-être. Dans les louanges, le chanteur s'adresse à la personne choisie, par des paroles, mais aussi par sa posture. Il se tient tourné vers la personne choisie, sans toutefois la regarder dans yeux, et il projette sa voix en sa direction. Le volume sonore utilisé par le chanteur indique cependant sans ambiguïté qu'il s'agit d'une parole publique. De plus, le chanteur est alors soutenu par l'ensemble de l'orchestre, ce qui augmente sa visibilité et l'attention qu'on va lui porter. Pour schématiser, on pourrait dire que, pendant un moment, toute l'attention est attirée de manière positive sur une personne, ce qui nous amène directement à la notion d'honneur.

Nous envisageons ici l'honneur principalement dans sa dimension relationnelle. En effet, la dignité et la réputation de la personne se forment dans la perception que d'autres ont d'elle, mais aussi dans l'idée que cette personne a de la manière dont les autres la perçoivent. C'est en ce sens que la notion d'honneur est liée à celle de respect. Plus une personne inspire de respect, et donc, est l'objet de manifestations de ce respect par autrui, plus son honneur sera grand. Mieux une personne se comportera, plus elle sera respectée et plus son honneur grandira etc.

### Le rapport aux ancêtres et la répartition des gains

Le respect s'exprime en bwamu par le terme *mbwa*, comme nous l'avons indiqué au début de cette troisième partie. Or, le respect n'est pas le sens premier de ce terme : il signifie d'abord « grand-père ». « Respecter quelqu'un » revient donc à voir en lui le potentiel d'un « grand-père », donc de quelqu'un de sage et de méritant. L'aïnesse est une composante fondamentale du respect, et donc, également de l'art du griot. Elle est même à la base de l'organisation interne du travail des griots, qui est liée aux rapports avec les ancêtres, ce qui fait l'objet de cette partie du texte.

Soulignons d'abord que l'organisation interne des griots est très variable et qu'elle dépend beaucoup de l'histoire de leur installation dans un village, mais également des enjeux politiques existant dans chaque village et avec les villages voisins. Nous en avons déjà donné un aperçu. Cette

organisation est également dépendante du statut du griot dans le village, qui va de l'assimilation assez poussée comme à Bondoukuy, à l'exclusion comme à Dampan où les griots ne peuvent pas habiter. C'est uniquement à partir du contexte de Bondoukuy, qui diffère forcément de configurations qui existent dans d'autres villages, que nous argumenterons le rôle des ancêtres.

La structure de la partie du quartier griot qui s'occupe du chant est assez simple puisque tous les membres ont la même charge musicale<sup>12</sup>. L'autre partie du quartier en revanche est subdivisée entre plusieurs unités familiales ayant chacune des attributions différentes. Alors qu'il y a quelques années seulement, les charges du xylophone et du tambour *kerEnko* étaient séparées, ces deux instruments sont maintenant à la charge d'une seule famille. En effet, à la suite de déménagements dans les grandes villes et de décès, la famille responsable de ce tambour n'a plus de représentants à Bondoukuy. C'est donc l'unité familiale qui en était la plus proche, celle des xylophonistes, qui en a pris la charge. Une autre unité familiale faisant partie de cette moitié du quartier s'est spécialisée dans la réparation des trois tambours de l'orchestre de base des griots (les réparations du xylophone étant majoritairement faites par le xylophoniste lui-même). Les Combia qui revenaient de Moukouna ont été associés à cette même moitié du quartier, mais comme toutes les charges étaient déjà attribuées on ne leur en a confié aucune spécifique. Leur statut est donc un peu particulier dans le quartier.

C'est la charge, et donc la responsabilité d'un instrument, qui est attribuée à telle ou telle personne. Par extension elle revient en ligne généalogique aux membres de sa famille et spécialement à ses enfants. Cette structuration n'a cependant rien d'un carcan rigide car le jeu d'un instrument ou le fait de chanter n'est pas réservé à ceux qui en ont la charge officielle. Ainsi, ce n'est pas parce qu'une personne appartient au groupe qui a la charge de la réparation des instruments ou à celui qui vient de Moukouna qu'elle ne pourra pas jouer ou chanter selon ses préférences et talents, ou qu'une personne venant du sous-groupe responsable du xylophone par exemple ne pourra pas chanter. Simplement, pour pouvoir le faire, il lui faudra l'autorisation du groupe responsable.

12. On signalera seulement ici que le rôle extra-musical de crieur public est attribué à une unité familiale de cette partie des chanteurs du quartier griot.

Ceux qui ont la charge de l'instrument sont donc en quelque sorte les musiciens par défaut de cet instrument. Ce dernier point fait également écho à la notion de respect puisque, par exemple, jouer du xylophone en « passant devant » ceux qui en ont la charge, sans leur aval préalable, serait considéré comme irrespectueux vis-à-vis de ces derniers.

Respecter la place et donc l'importance de chacun dans le quartier est fondamental. Cela s'exprime notamment dans la redistribution entre griots des biens obtenus lors d'une prestation. Tous les gains sont rassemblés et mis en commun. Ensuite, chacun des groupes de responsabilité va recevoir sa part réservée. Mais la répartition prend également en compte un autre protagoniste, « le vieux du quartier », l'homme le plus âgé du quartier à qui on attribue de ce fait les mérites d'une longue vie et une certaine sagesse. C'est même à lui qu'on réserve la part la plus importante. Si, par exemple, on offre une chèvre aux griots, une patte entière est réservée au « vieux », une partie spécifique du bas du dos de l'animal est également réservée à ceux qui sont chargés du xylophone. Le reste de la viande est ensuite réparti de manière la plus équitable possible, sans oublier ceux dont la charge est la réparation des instruments. Bien que le partage soit présenté et perçu comme très équitable, la part la plus importante revient en réalité au vieux du quartier<sup>13</sup>. La part du « vieux » vient s'ajouter à celle que reçoit déjà son unité familiale pour la charge instrumentale. Ce dernier point est très révélateur d'un lien fort entre le fonctionnement de l'art du griot et le rapport aux ancêtres. Effectivement, la répartition des charges entre les griots et l'attribution des responsabilités et obligations qui vont avec ont été établies il y a bien longtemps par leurs ancêtres. La représentation que se font les Bwaba des ancêtres est celle d'un grand continuum depuis le premier représentant décédé de la lignée jusqu'aux personnes encore relativement jeunes qui commencent à avoir des responsabilités collectives. Ceci est, encore une fois, attesté par la langue. En bwamu, le « père » se dit *mâa*, en ajoutant la marque du pluriel, *wa* on dira *mâarwa* pour parler de « pères ». Or, c'est ce terme précis qui est employé pour désigner les ancêtres. On appelle donc les ancêtres du même mot que le père, puisque, de la même manière que le père a l'autorité sur ses enfants, les ancêtres

ont l'autorité sur les vivants<sup>14</sup>. La transition entre le monde des vivants et celui des morts n'affectant guère le statut de la personne, il reste nécessaire de consulter les « pères décédés » pour toute chose importante. Bien qu'ils ne soient plus corporellement présents, les ancêtres continuent en effet d'agir sur le monde des vivants, notamment via des maladies atteignant des personnes bien précises ou encore en pesant sur divers aspects de l'existence des vivants<sup>15</sup>. Le plus vieux du quartier étant, du fait de son âge avancé et de la proximité de la mort, le plus proche des pères décédés, il en est le représentant chez les vivants. C'est au titre de représentant des ancêtres que le « vieux » reçoit une part plus grande que les autres, bien qu'il ne soit plus lui-même actif. Mal le traiter serait un manque de considération pour ce que représentent les ancêtres, impair qui pourrait attirer bien des problèmes.

Munis de ce cadre de lecture, revenons maintenant aux actions musicales des griots. On comprend aisément qu'envisagée sous l'angle du respect, chaque action musicale exécutée dans les règles, en est une forme d'expression. Il s'agit de respect vis-à-vis des ancêtres, mais aussi vis-à-vis des autres griots, puisque l'on montre alors de la considération pour leur place et leur responsabilité dans le quartier. La forme même des louanges qui consiste à chanter des propos flatteurs à l'égard de quelqu'un, est également assimilable à une forme de respect, puisqu'on exprime alors de la considération à cette personne. Ces deux aspects du respect, aïnesse et considération, se mêlent d'ailleurs souvent lors des louanges puisque, lorsque le cas se présente, les griots commencent toujours par louer les responsables les plus âgés avant de passer aux plus jeunes. L'ordre instauré par le respect que chacun doit aux autres, selon leur position sociale et leur âge, est présent lorsqu'on utilise le terme *bwɛni*. Il évoque effectivement à la fois le matériel, et donc l'organisation qui entoure son usage, et l'acte musical, témoin des rapports de classe.

Bien se comporter, c'est agir en appliquant les codes de conduite perçus comme corrects et

13. Il faut cependant noter que, même si c'est son droit, il serait très mal vu que l'homme le plus âgé ne redistribue pas en partie sa part de viande...

14. Le terme correspondant au grand-père évoque, lui, le respect, mais pas nécessairement l'autorité, puisque le grand-père est avant tout celui avec qui l'on plaisante chez les bwaba.

15. Cette explication volontairement très succincte n'est évidemment pas suffisante pour comprendre les modalités très complexes d'influence des ancêtres défunts dans la vie des vivants, mais est seulement destinée à en faire saisir la nature.

bénéfiques par la communauté. Au premier rang de ces codes bwaba se place la capacité de travail. La valeur accordée au travail bien fait, à l'application et à l'ardeur que l'on apporte à sa tâche est très grande. La position des griots est particulièrement intéressante de ce point de vue puisque leur travail, et donc en partie leur honneur, passe par leur capacité à clamer l'honneur d'autrui. Dans ce cas, l'honneur est doublement en jeu.

Ces deux positions qu'assume la valeur de l'honneur dans les prestations des griots peuvent contribuer à expliquer la place particulière qu'occupe la femme griotte. En comparaison des autres femmes Bwaba, les femmes griottes sont extrêmement présentes dans toutes les activités de leurs maris et il n'y a que peu de secrets qu'elles ne connaissent pas, puisqu'elles assistent pratiquement à tout. Les hommes griots sont d'ailleurs les premiers à le dire. Le statut particulier des griottes peut, il est vrai, être attribué à la position sociale très basse des griots : ils ont quasiment un statut de mineur, de la même manière que les femmes qui sont sous la responsabilité et la tutelle de leurs maris. L'implication des femmes dans le chant est cependant une autre piste à ne pas négliger. En effet, la voix féminine étant très appréciée, c'est surtout en chantant que les femmes prennent une part active aux prestations musicales. Dans le domaine du devoir social, leur honneur se construit à partir des mêmes critères que celui des hommes griots.

Nous concluons cette réflexion sur la notion de respect en soulignant que la bonne manière de mettre en œuvre *bwɛni* pour les griots se confond pratiquement avec leur aptitude à témoigner du respect à autrui. Ils l'adressent aux autres groupes sociaux via la louange, mais aussi tout simplement via l'acte musical qui témoigne du rapport hiérarchique qui les lie à ces groupes. Le respect que les autres groupes sociaux leur portent en retour reflète celui qu'ils ont été capables de montrer. Néanmoins, avant de pouvoir l'exprimer aux autres, il faut d'abord que les griots se témoignent du respect entre eux. Cela se fait en même temps qu'ils en témoignent envers leurs ancêtres en respectant les règles d'organisation liées à la mise en œuvre musicale.

## Conclusion

*Bwɛni* désigne d'abord l'acte de mise en vibration des instruments (frapper) mais aussi, de manière

plus large, l'ensemble du jeu musical. Du fait de la position sociale des griots, le jeu musical est assimilable à un « service public » et il actualise de manière récurrente la tutelle des cultivateurs sur leurs griots. La plupart des prestations des griots font en effet suite à des sollicitations de la part des cultivateurs.

*Bwɛni* désigne également les baguettes de jeu du xylophone et des tambours et, par métonymie, l'ensemble des instruments de l'orchestre des griots. Or chaque instrument a sa fonction et son importance pour que le jeu musical soit de bonne qualité. La répartition des tâches musicales est si importante qu'elle structure de manière très visible le quartier griot. Ainsi, la distribution des dons reçus au cours d'une prestation se modèle étroitement sur l'organisation du quartier en deux parties chacune ayant ses instruments. Le suivi scrupuleux des règles d'attribution tant des charges instrumentales que du partage des dons reçus est garant du bon déroulement du jeu musical comme de la vie sociale. Cependant, il est surtout perçu par les griots comme l'expression de leur respect envers leurs ancêtres, ceux-ci étant supposés prendre une part active dans la vie des vivants.

*Bwɛni* signifie en outre le respect des griots envers les autres groupes sociaux, principalement les cultivateurs, comme l'étude des situations de danses et de louanges l'a montré. Pour que la qualité de jeu soit la meilleure possible et que les liens qu'entretiennent les griots avec les autres gens soient renforcés de la manière la plus positive, les griots s'en remettent aux génies dont la présence est indispensable et à leur propre attitude joyeuse. Les génies qui ont, à l'origine, fondé le groupe des griots en procurant les instruments et en montrant la musique et la danse aux humains, continuent d'intervenir ponctuellement en inspirant les musiciens. L'expression de la joie entraînera avec elles tous les participants et créera une ambiance propice à des relations harmonieuses. Pour les participants non griots à une prestation la manière de respecter à leur tour les griots, c'est de leur remettre des dons.

Un dernier point que la notion de *bwɛni* met en lumière est l'importance des griots et de leur art dans les enjeux de prestige et de pouvoir au sein d'un même village comme entre villages. En effet, des épisodes cruciaux de l'histoire de la région peuvent se lire à travers l'organisation et la répartition des tâches liées à *bwɛni*, qu'il



s'agisse de la gestion de frontières territoriales dans le cas du tambour timbwani, ou des tensions entre deux localités pôles dans le cas des griots captés par Moukouna. L'organisation du quartier selon *bwɛni* traduit cependant aussi l'égalitarisme cher aux Bwaba : tâches et dons sont répartis de manière équitable.

*Bwɛni* entendu dans son sens le plus large, fait saisir les principaux aspects de « l'être griot » et la place des griots dans la société bwaba.

## Références

Boni Nazi (1994 (1962)), *Crépuscule des temps anciens : Chronique du Bwamu*, Paris, Présence Africaine.

Bourget Anne-Laure (2013), *La parole voilée. Musiques de louange chez les Bwaba du Burkina Faso*, thèse de doctorat en musique et musicologie, université François Rabelais de Tours.

Leguy Cécile (2001), *Le proverbe chez les Bwa du Mali. Parole africaine en situation d'énonciation*, Paris, Karthala.

## Working Papers parus en 2015 et en 2016

- Guilhem Fabre, *The Lions's Share, Act 2. What's Behind China's Anti-Corruption Campaign?*, FMSH-WP-2015-92, avril 2015.
- Viêt Anh CAO, *Documents en caractères sino-vietnamiens aux Archives nationales d'outre-mer (France) : une source riche en vestiges de l'histoire du Viêt Nam à l'époque coloniale (1875-1945)*, FMSH-WP-2015-93, avril 2015.
- Marco Marin, *Esprit public et marché éditorial au début de la Première République (1793-1795)*, FMSH-WP-2015-94, avril 2015.
- Christian Walter, *Jumps in financial modelling : pitting the Black-Scholes model refinement programme against the Mandelbrot programme*, FMSH-WP-2015-95, avril 2015.
- Andrea Lanza *Un organicisme de la complexité. Notes pour un chapitre sur le socialisme et les sciences naturelles (France, première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle)*, FMSH-WP-2015-96, juin 2015.
- Vincent Duclos, *Le design du monde. De McLuhan à Sloterdijk, vers une anthropologie de l'espace en devenir*, FMSH-WP-2015-97, juin 2015.
- Mathias Grote, *What could the 'longue durée' mean for the history of modern sciences?*, FMSH-WP-2015-98, juin 2015.
- Philippe Steiner, *Comte, Altruism and the Critique of Political Economy*, FMSH-WP-2015-99, GeWoP-8, juin 2015.
- Pierre Salama, *Argentine, Brésil, Mexique entrent dans la tourmente. Quo vadis Amérique latine ?*, FMSH-WP-2015-100, juin 2015.
- Ayşe Yuva, *Die Historisierung der Philosophie in Deutschland und Frankreich nach Kant*, FMSH-WP-2015-101, octobre 2015.
- Elisa Brilli, *Mettre en image les deux cités augustiniennes (ms. Florence, BML, Plut. 12.17)*, FMSH-WP-2015-102, octobre 2015.
- Julie Patrier, *Les dépôts alimentaires dans les tombes d'Anatolie centrale au II<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.*, FMSH-WP-2015-103, octobre 2015.
- Matthieu Renault, *Préface à la révolution. C.L.R. James, lecteur de Melville*, FMSH-WP-2015-104, juillet 2015.
- Yang Dongping, *Enseignement supérieur, équité et société*, FMSH-WP-2015-105, octobre 2015.
- Olivier Galland, *Un pacte implicite entre les générations pour le statu quo*, FMSH-WP-2015-106/GeWoP-9, novembre 2015.
- Anais Albert, *Consommation de masse et consommation de classe à Paris des années 1880 aux années 1920 : bilan d'une recherche*, FMSH-WP-2016-107, janvier 2016.
- Philippe Rousselot, *Les forces spéciales américaines : vers une refondation?*, FMSH-WP-2016-108, mars 2016.
- Priscilla Claeys, *The Right to Land and Territory : New Human Right and Collective Action Frame*, FMSH-WP-2016-109, mars 2016.
- Matias E. Margulis and Priscilla Claeys, *Peasants, Smallholders and Post-Global Food Crisis Agriculture Investment Programs*, FMSH-WP-2016-110, avril 2016.
- Antoine Kernen et Antoine Guex, *Partir étudier en Chine pour faire carrière en Afrique*, FMSH-WP-2016-111, avril 2016.
- Stefania Tarantino, *La liberté et l'expérience politique des femmes face à la crise : les féminismes italiens et leurs prolongements au XXI<sup>e</sup> siècle*, FMSH-WP-2016-112, avril 2016.
- Nicolas Brisset, *La double dimension de la performativité : de la construction de la finance contemporaine*, FMSH-WP-2016-113, septembre 2016.
- Camille Devineau, *Bwəni, un mot pour dire ce qu'implique être griot chez les Bwaba*, FMSH-WP-2016-114, septembre 2016.

Retrouvez tous les working papers et les position papers sur notre site, sur [hypotheses.org](http://hypotheses.org) et sur les archives ouvertes halshs

<http://www.fmsch.fr/fr/ressources/working-papers>

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/FMSH-WP>

<http://wpfmsch.hypotheses.org>