

UNIVERSITÉ DE PARIS V

René Descartes - Sorbonne

Bernard SURUGUE

INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET TEXTES RITUELS ZARMA-SONGHAY
(Niger)

THÈSE
POUR OBTENIR LE DOCTORAT DE TROISIÈME CYCLE

Soutenue le 20 juin 1973

Directeur d'Études : Mme J.M.C. THOMAS
Directeur de recherche au C.N.R.S.

O. R. S. T. O. M.
PARIS
1973

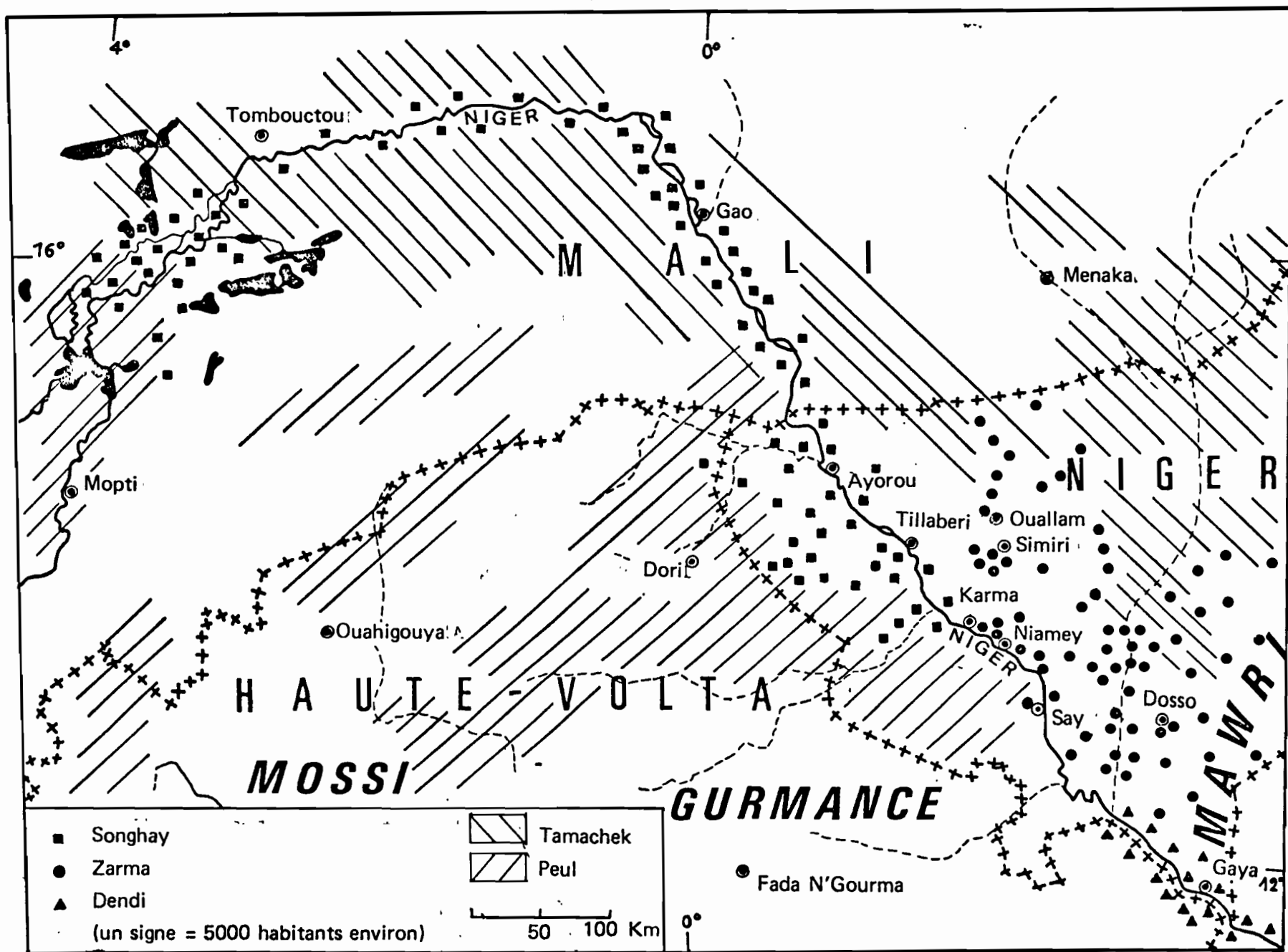
1. I N T R O D U C T I O N

1. INTRODUCTION

La république du Niger est continentale; elle est limitée au Nord par l'Algérie et la Libye, à l'Est par le Tchad, au Sud par le Nigéria et le Dahomey et à l'Ouest par la Haute-Volta et le Mali. Sa superficie est évaluée à environ 1.187.000 kilomètres carrés soit deux fois la superficie de la France. La république du Niger est comprise entre $11^{\circ}37'$ et $23^{\circ}33'$ de latitude nord et entre $0^{\circ}06'$ et 16° de longitude est.

Le fleuve qui coule dans le Sud-Ouest du pays a donné son nom à cette ancienne possession française. L'origine du terme "Niger" est mal connue et ne semble pas venir, comme il est courant de le penser, du latin mais plutôt du parler des Touaregs Oulliminden dont les Berbères sont de lointains ancêtres.

Le Niger est un pays dont le sol, composé de granites, de grès et de sable mêlés à des argiles, n'a guère évolué depuis l'ère primaire. Le Sud-Ouest du pays offre des paysages réguliers constitués de plateaux dont l'altitude moyenne est de 300 à 350 mètres ; ces plateaux sont découpés par des vallées où coulaient d'anciens bras du fleuve. L'érosion particulièrement violente donne à ces alternances de plateaux et de vallées -dont les dénivelées peuvent dépasser 50 mètres -une personnalité au paysage.



1 : LES ETHNIES DE LA VALLEE DU MOYEN NIGER

Pour ce pays, le fleuve Niger est une chance immense. Malheureusement il ne coule que sur 550 km. dans le territoire (la longueur totale du fleuve est égale à 4 200 km.). De plus son régime est irrégulier et instable ce qui rend difficile sinon impossible la mise en place de barrages à des fins d'énergie hydro-électrique et d'irrigation. Les affluents ont pour la plupart un régime sahélien qui les assèche de décembre à juin.

Le Niger est l'une des régions les plus chaudes du globe et c'est l'un des pays les plus pauvres du Monde.

Le Nord du pays n'a aucune pluie annuelle assurée; par contre l'ensemble de la région sud-sahélienne connaît trois mois de pluie par an, de juin à septembre. L'année est divisée en quatre saisons :

- jáàw saison sèche et froide (de novembre à janvier)
- háynì saison sèche et chaude (de février à mai)
- kàydíà saison des pluies (de juin à août)
- hé:màr saison des récoltes (de septembre à octobre)

Le climat particulièrement sévère, le sol pauvre ne favorisent pas les conditions de vie de l'homme. Les sédentaires et, en particulier, les Zarma-Songhays, cultivent pendant la saison des pluies principalement le mil, le sorgho et le maïs. Des greniers à mil permettent en principe d'alimenter l'ensemble de la population pour l'année entière. D'autres cultures à tendance maraîchère commencent à se développer de part et d'autre du fleuve. Les nomades ont la charge du bétail constitué de bovins et de caprins.

La morte saison est très longue pour les sédentaires qui ne trouvent pas tous à travailler dans des ateliers de mécanique, de couture, de tissage, de vannerie, de cordonnerie, de menuiserie etc.

Bon nombre d'entre eux choisissent de quitter le village pour une proche grande ville ou même pour un pays voisin tel que le Ghana ou la Côte d'Ivoire comme c'est souvent le cas aujourd'hui.

La population du Niger est actuellement estimée à quatre millions d'habitants répartis ainsi :

Haoussas	1 800 000	soit	45 %
Zarma-Songhays	850 000	soit	21 %
Peuls	550 000	soit	14 %
Touaregs	450 000	soit	11 %
Kanouris	300 000	soit	8 %
divers	50 000	soit	1 %
total	4 000 000		

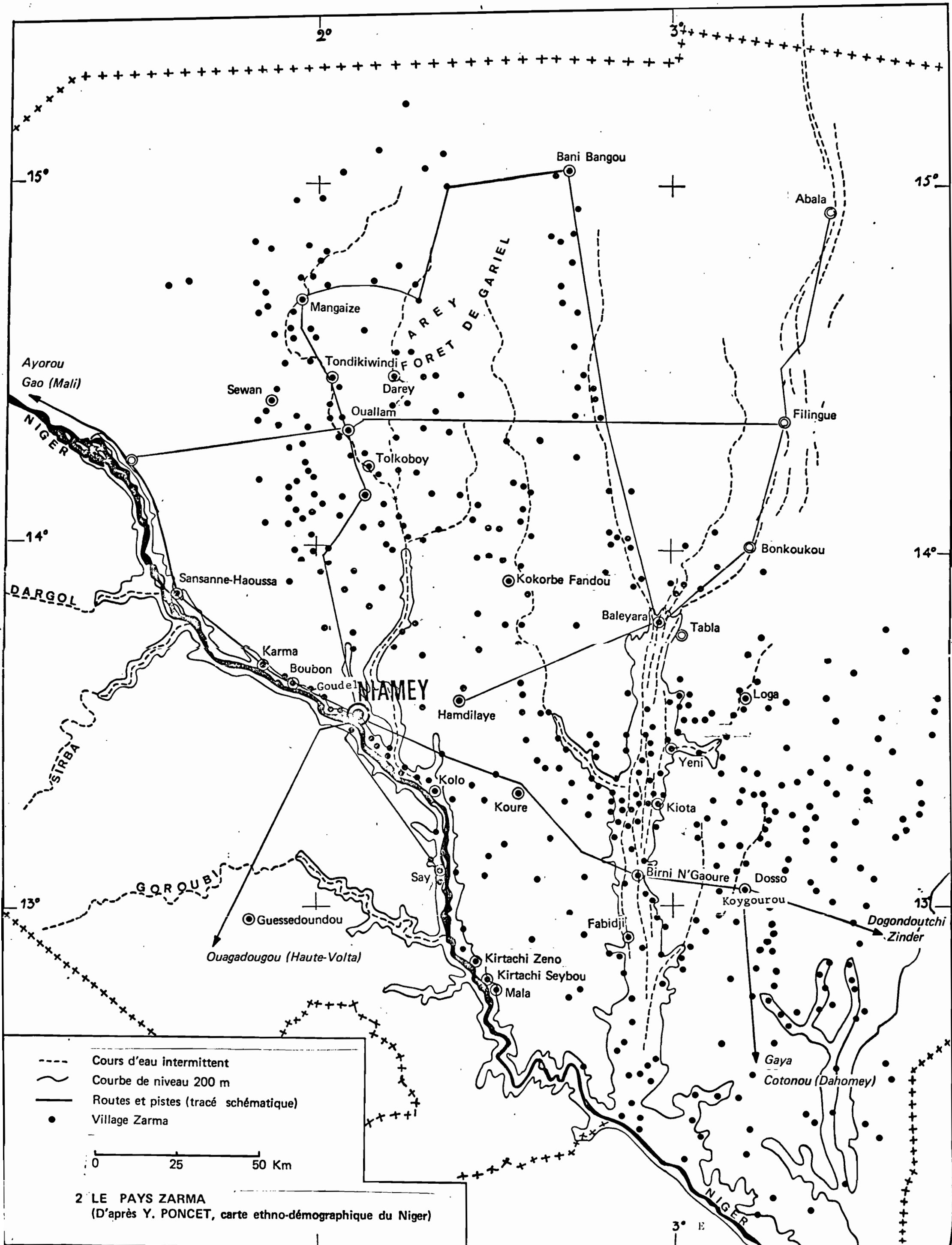
L'habitat des sédentaires est fait en majeure partie de constructions rondes en paille ou rectangulaires en torchis.

Le groupe zarma-songhay se divise selon des critères mal définis en trois sous-groupes principaux :

- les Zarmas
- les Songhays
- les Dandis (cf. carte n°1)

Les Zarmas occupent une zone limitée au Sud-Ouest par le fleuve, à l'Est par le pays haoussa et au Nord par la bordure saharienne (15° parallèle) (cf. carte n°1).

Les Songhays se répartissent sur les bords du fleuve Niger à partir



2 LE PAYS ZARMA
(D'après Y. PONCET, carte ethno-démographique du Niger)

d'une centaine de kilomètres en aval de Mopti jusqu'à quelques kilomètres en aval de Niamey.

Les Dandis se trouvent sur la partie du fleuve, à partir de Say en aval de Niamey, qui va jusqu'à une cinquantaine de kilomètres en aval de Gaya. Ils sont plus nombreux sur la rive gauche du fleuve, l'autre rive étant occupée par les Gourmantchés.

Linguistiquement, le groupe zarma-songhay qui comprend environ 850.000 locuteurs semble être très homogène. On distingue en général les trois parlers : zarma, songhay, dandi. Au Niger, nous avons constaté une bonne intercompréhension entre ces trois sous-groupes. Nous n'avons pas pu nous rendre dans la région la plus occidentale de l'aire zarma-songhay qui se trouve au Mali et où les recherches sont actuellement interdites par le gouvernement malien.

N'étant pas rattachée à d'autres langues, la classification du zarma-songhay n'est pas satisfaisante. Cette langue fait figure de groupe isolé. Lavergne de Tressan à la fin de son inventaire mentionne le songhay comme une langue non-classée. Dans l'ensemble zarma-songhay il distingue le songhay, le zarma et le dandi. Westermann et Bryan classent le songhay comme "unité isolée", comportant deux dialectes, le zarma et le dandi. J.Greenberg intègre le songhay dans une grande famille: la famille II, Nilo-saharienne.

Le travail présenté ci-après concerne uniquement l'aire zarma, l'étude de la langue zarma est faite par N.Tersis (1). Après l'introduction nous donnons un bref aperçu de la phonologie de la langue (tons, voyelles et consonnes) afin que le lecteur puisse lire convenablement les transcriptions linguistiques. Les signes et abréviations indiqués sont ceux qui interviennent dans la présentation des textes.

Séjournant au Niger en 1966-68 où nous avons entrepris de promouvoir une pédagogie de la musique fondée sur le milieu traditionnel, dans le cadre d'un enseignement au Lycée national de Niamey, nous nous étions donné comme objectif d'établir un répertoire détaillé des instruments de

(1) Cf. Bibliographie.

musique du Niger . Nous nous sommes rendu compte des nombreuses difficultés des travaux de collecte, de dépouillement et d'analyse des matériaux. C'est ainsi que nous avons limité notre investigation à deux instruments de musique liés au culte animiste qui subsiste dans le pays zarma-songhay. Sur le terrain, nous avons rencontré J.Rouch qui s'est intéressé à notre travail et avec lequel nous nous sommes familiarisé avec les techniques de prise de son et de vue cinématographique, à l'occasion des nombreuses cérémonies de hólláy que nous avons suivies (1) . Ces différentes techniques nous ont rendu les plus grands services pour l'étude des traditions orales, en général, de la technique de jeu des instruments de musique et des danses.

L'objet de l'analyse musicologique (au sens large) est constamment variable et insaisissable; il était donc primordial pour nous d'utiliser au mieux ces techniques.

Outre de nombreux enregistrements magnétiques (environ 80 heures) nous avons réalisé trois films 16 mm. en son synchrone (2). Le travail présenté ci-après comprend le film *Godié* portant sur la fabrication de la vièle monocorde, la consécration et la technique de jeu. Le film *Goude* qui concerne plus particulièrement l'orchestre rituel et les danses de possession, s'inscrit dans une étude plus large portant sur la liturgie zarma-songhay, du double point de vue linguistique et musicologique.

Lors d'un séjour en France, en juin 1967, sur les recommandations du Professeur R. Siestrunk, nous avons fait la connaissance de E. Leipp, Maître de recherche au CNRS, chef du Laboratoire d'Acoustique de l'Université Paris VI, ainsi que de son Equipe et de son Laboratoire. C'est alors que nous avons découvert l'intérêt et la rigueur des interventions électroacoustiques sur des matériaux sonores. Les travaux de E. Leipp portant sur le violon européen, ses cours et ses fréquentes conférences, données en particulier à l'occasion des séances du Groupe d'Acoustique Musicale qu'il anime, nous ont véritablement ouvert à des conceptions radicalement nouvelles de la lutherie auxquelles nous avons d'emblée adhéré. Nous tenons à lui exprimer ici notre profonde gratitude.

(1) Cérémonie du culte animiste comportant des danses de possession.

(2) Cf. Filmographie p. 157 et *Balafon* (B. Surugue) 16 mm. couleur CNRS Paris 1971 (fabrication et technique de jeu du xylophone bambara, orchestre et danse).

De retour sur le terrain nous avons rencontré N.Tersis, linguiste, Attachée de recherche au CNRS qui se proposait d'étudier le dandi puis le zarma. Un travail d'équipe s'imposait et nous n'avons depuis jamais cessé d'unir nos efforts. Les textes et les termes linguistiques ont été revus par ses soins. Nous lui exprimons, également, nos vifs remerciements.

Nous devons à J.M.C.Thomas une reconnaissance toute particulière pour avoir constamment encouragé nos travaux et dirigé notre formation à la recherche. Sur ses conseils nous avons effectué une maîtrise de linguistique et ses cours, que nous avons régulièrement suivis à l'EPRASS puis à son séminaire à l'Université Paris V, nous ont permis d'acquérir une formation de linguiste. De plus, les réunions régulières de son Equipe de Recherche (ER 74 du CNRS) nous ont ouvert à l'esprit de recherche.

Nous remercions également l'ensemble des membres de l'équipe ER 74 avec lesquels les discussions furent toujours bénéfiques et en particulier L.Bouquiaux, plus spécialement sensibilisé à la musique, qui nous a souvent donné des conseils et des avis éclairants.

Enfin, nous devons tout à nos différents informateurs que nous avons abondamment questionné et qui ont tous fait preuve d'une grande patience et d'une bonne compréhension. Nous pensons tout particulièrement à H.Yayé, chef des musiciens de la région de Niamey, A.Niandou et S.Zima, tous deux zɪmà⁽¹⁾ à Niamey, I.Zirdio, informateur principal pour la linguistique zarma, M.Naïno, qui nous a aidé pour le déchiffrement des textes rituels, S.Hassane qui a facilité avec la plus grande gentillesse nos séjours et nos missions au Niger.

(1) Le zɪmà est le prêtre du culte animiste.

AVERTISSEMENT LINGUISTIQUE (1)

Tons

Le zarma est une langue à tons; il y a quatre tons pertinents dans la langue que l'on indiquera comme suit :

- ton haut : C[˥]
- ton bas : C[˩]
- ton montant : C^{˨˥} décomposé en mores C[˨] C[˥]
- ton descendant: C^{˥˩} décomposé en mores C[˥] C[˩]

Voyelles

Il existe dans la langue des voyelles brèves, longues ou nasales :

voyelles brèves

i u

e o

a

voyelles longues

i: u:

e: o:

a:

voyelles nasales

ĩ

ẽ õ

ã

(1) Cf. bibliographie N.Tersis.

Consonnes

Le système consonantique est le suivant :

	labial.	apical.	dorso- alvéo.	palata.	vélaires
<i>sourdes</i>	f	t	s	c	k
<i>occlusives</i>					
<i>sonores</i>	b	d	z	j	g
<i>sourdes</i>	mf	nt	ns	nc	nk
<i>mi-nasales</i>					
<i>sonores</i>	mb	nd	nz	nj	ng
<i>nasales</i>	m	n		ɲ	ŋ
<i>continues</i>	w	l	r	y	h

Signes et abréviations employés

Les signes employés dans les textes sont ceux qui sont couramment utilisés par l'Equipe de Recherche 74 du CNRS. (1)

//	sépare des énoncés indépendants, c'est une limite de phrase
++	sépare des propositions en relation de dépendance, c'est une limite de proposition
/	sépare des éléments primaires de l'énoncé, les uns par rapport aux autres
	sépare dans un syntagme des éléments qui sont en rapport de coordination, de juxtaposition ou de double détermination

(1) Cf. J.M.C.Thomas, *Contes, proverbes, devinettes ou égnimes, chants et prières ngbaka-ma'bo*, Paris, Klincksieck, 1970.

	sépare les termes d'un syntagme
+	amalgame
<i>inac.</i>	inaccompli
<i>acc.</i>	accompli
<i>pl.</i>	pluralisateur
<i>inj.</i>	injonctif

2. LES FONDEMENTS

MYTHOLOGIQUES DU

REPERTOIRE LITURGIQUE

2. LES FONDEMENTS MYTHOLOGIQUES DU REPERTOIRE LITURGIQUE

2.1 *Les origines supposées*

D'après les enquêtes que nous avons effectuées principale - ment dans les villages des régions de Niamey et de Dosso, il semble que toute la tradition liturgique, comportant les textes initiatiques, les chants, la connaissance et la pratique de la pharmacopée, la musique, la fabrica - tion des instruments de musique etc., trouve ses origines dans la mythologie. Nous examinons ci-après les aspects recouvrant les textes, les chants et la fabrication des instruments de musique.

Afin d'apporter une certaine clarté dans la présentation des textes analysés plus loin, nous avons tenté d'établir dans ses grandes li - gnes, l'organisation généalogique des grandes familles de la mythologie zarma-songhay à partir desquelles s'articule l'ensemble de la religion et par là-même notre corpus linguistique.

Dans ce travail nous avons toujours été lié aux nombreux et longs récits d'informateurs appartenant tous au culte animiste mais d'ori - gine souvent éloignée. Il en résulte que tous ne sont pas d'accord entre - eux, sur certains points. Nous présentons ici, uniquement les données qui se trouvaient être, soit recoupées par d'autres informations de sources différentes, soit déjà mentionnées dans des publications ou des rapports préexistants.⁽¹⁾ Enfin, nous ne prétendons pas aborder dans le détail les principes de la religion zarma-songhay, lesquels ont fait l'objet d'une é - tude approfondie effectuée par J.Rouch dans "La Magie et la Religion Son - ghay". Cet important ouvrage a servi de base à notre étude; nous en avons retenu les points qui permettent d'établir des corrélations entre la reli -

(1) Il s'agit des principes généraux de la religion. L'étude des variantes de récits, de chants n'est pas traitée ici.

gion et la tradition liturgique chantée. (1) et (2)

2.2 Le mythe d'origine

Nous devons à J.Rouch d'avoir recueilli le mythe suivant auprès de Moussa Boubakar zîmà à Dori (cf. carte n° 2); le zîmà est le "prêtre" du culte animiste:

Galankagou habitait Misra (3) sur une montagne. Il avait sept vautours, sept chevaux, sept aveugles. Il arrachait le crin de la queue de ses chevaux pour faire les cordes du violon godye; au son de cette musique, il faisait danser ses sept aveugles qui devenaient possédés par les génies portés par les sept vautours. Galankagou est le premier zima, ses violons sont les premiers violons, les sept aveugles sont les premiers kumbaw (danseurs de possession spécialisés dans les Tôrou), et les bagues de plumes que les sept vautours avaient autour du cou sont devenues les bagues que portent tous les zimas. (4) et (5)

(1) Cf. bibliographie J.Rouch

(2) Précisons que le problème posé, au niveau des croyances, par le dualisme islam/animisme ne sera pas soulevé ici car il nous conduirait trop loin. On notera cependant dans les textes que nous présentons de fréquentes insertions d'éléments introductifs et/ou conclusifs propres à la prière coranique. Cet aspect particulier a été étudié en partie par J.Rouch dans l'ouvrage cité ci-dessus (p. 12 à 17) et aussi par H.Raulin dans "Un aspect historique des rapports de l'animisme et de l'Islam au Niger", *Journal de la Société des Africanistes* 32, 1962 (pp.249 à 274).

(3) Egypte.

(4) In : J.Rouch, *La religion et la magie songhay* PUF. Paris 1960.pp. 72 à 74 et 143.

(5) Tôrou désigne le groupe de génies qui est à la base du système de la religion animiste.

Ce texte particulièrement important nous permet de dégager les points suivants:

- le fondateur des danses de possession, de la vièle monocorde gòjé et de la musique qui s'y rapporte viendrait d'Egypte, en tous cas d'Orient.
- les premiers danseurs étaient possédés par les génies portés par les sept vautours. Or, ces génies appartenaient au groupe des tó:rú; la famille de génies appartenant à ce groupe aurait, d'après ce mythe, au moins sept membres qui seraient les membres fondateurs du groupe.
- le zìmà jouait lui-même de la vièle monocorde gòjé, c'est-à-dire qu'il assumait simultanément les fonctions de musicien du culte et celles de prêtre de la danse de possession (le terme danse est pris ici au sens large: il faut entendre qu'il comprend à la fois la musique, la chorégraphie, le rituel proprement dit et les phénomènes conjugués de possession et de guérison). Il s'agit donc d'un personnage clé, autour duquel tout le système liturgique s'articule. Il est le responsable de la liturgie.
- ce texte ne fait pas mention des tambours dealebasses battues dont il est fait usage aujourd'hui (2). Les danseurs n'avaient que la musique jouée par la vièle monocorde pour exécuter leurs pas.

Il est évidemment fort délicat d'établir avec certitude les origines de traditions de ce genre. Cependant, nous avons remarqué le rôle particulièrement important que prend la vièle monocorde dans ce culte. Il existe une hypothèse, vérifiée par le mythe rapporté ci-dessus, selon laquelle la vièle monocorde des régions sud-sahariennes serait un instrument provenant d'Egypte et, à l'origine, exclusivement réservé à un

(1) Ou des sept premières vièles monocordes ?

(2) Cf. p. 126 .

culte. Il s'agit, typologiquement parlant, de l'instrument comparable à la vièle monocorde gòjé, comportant une caisse de résonance en calebasse hémisphérique, une table d'harmonie membraneuse, un manche droit parallèle à la table d'harmonie et une corde composite en crin de cheval frottée par une mèche de même nature, tendue sur un archet. Ce genre d'instrument se retrouve chez les Haoussas (Niger-Nigéria), il s'agit du gò:gé:, chez les Touaregs (Niger-Mali), il s'agit de l'amzad, chez les Gourmantchés (Niger-Haute-Volta, Togo), il s'agit du dúd-gù, chez les Wolofs (Sénégal), il s'agit de riti, chez les Toucouleurs (Sénégal), il s'agit du nanur; on trouve également des vièles de conception très comparable au Fouta-Jalon, au Macina, au Bongou, etc.

Ainsi, nous pouvons constater que les vièles monocordes réparties d'Est en Ouest sur la bande sud-saharienne et sahélienne, limitée au Nord par le Sahara, au Sud par la forêt, ont des formes globales suffisamment voisines pour pouvoir être comparées au moins d'un point de vue technologique. Il est hors de doute qu'une étude comparative organologique pourrait apporter de nombreuses indications relatives à l'origine de l'instrument encore faudrait-il pour ce faire, multiplier les descriptions des échantillons caractéristiques. Simultanément, il conviendrait d'établir des rapports entre les différentes fonctions assumées respectivement par chacun de ces instruments. A notre point de vue, le problème de l'origine de la vièle monocorde reste toujours posé; mais nous proposons une analyse descriptive qui, nous l'espérons, permettra un jour d'éclaircir la question.

2.3 Généalogie des divinités fondamentales

D'après le mythe d'origine, les premiers génies seraient du groupe tó:rú (1). De fait, dans les textes que nous présentons, il est

(1) Ce terme désigne également des lieux particuliers tels qu'un rocher, un arbre, un buisson, un trou etc. représentant l'abri d'un des génies du groupe tó:rú.

fait régulièrement allusion à l'un ou l'autre d'entre-eux.

Les génies du groupe tó:rú sont réputés appartenir ou plus exactement régner sur le fleuve et sur le ciel. La tradition orale rapporte que l'ancêtre Ouwa et sa femme Ouwatata seraient venus d'Egypte, de la ville Ouroukouna et, d'après J.Rouch (1), arrivés dans le Zarmá, Ganda "terre des Zarmas", ils auraient séjournés dans la forêt de Gariel (cf. carte n° 2) (2). Or cette "forêt" était déjà habitée par un autre groupe de génies: le groupe gànjà bí "génies noirs", maîtres du sol. Une querelle opposant ces deux groupes aurait eu lieu dans cette "forêt". C'est alors que le groupe initial des génies tó:rú se serait séparé en deux:

- le groupe diminué tó:rú
- le nouveau groupe gànjà kwá:rà "génies blancs"

pour se diriger vers le fleuve.

D'une manière générale les ancêtres de génies ne sont pas élevés au rang du surnaturel. Les génies ont une activité spécifique qui les caractérise et sont immortels (sauf exception); les ancêtres de génies sont des mortels et sont considérés comme déjà morts. Ce détail a, de notre point de vue, son importance, car au niveau du répertoire, nous n'avons jamais relevé d'air musical propre à un ancêtre d'un quelconque génie, par contre, on peut dire que tous les génies ont au moins un air (3) qui leur est propre; c'est d'ailleurs la condition pour permettre aux humains de communiquer avec eux, alors qu'il n'y a pas de raison apparente de chercher à dialoguer avec les ancêtres de génies démunis de tout pouvoir.

(1) J.Rouch déjà cité.

(2) Il semble que la forêt de Gariel n'existe plus; il est d'ailleurs audacieux d'employer le terme forêt dans le Zarma.Ganda qui en est totalement dénué. Il s'agit en fait, de zones de taillis arbustifs. Ce lieu, qui a une grande importance dans la mythologie zarma-songhay, est situé par J.Rouch près d'une zone arbustive qui a pour nom hárà "les tambours" au Nord-Est du village Darey/Dara (cf. carte n°2) auquel il est fait allusion dans le texte de consécration de la vièle monocorde. Cela dit, il n'est pas exclu que cette région ait connu dans des temps reculés une végétation forestière.

(3) Avec, d'après le jeune zìmà Abdou Niandou, sept variantes pour chaque air, c'est-à-dire pour chaque génie (voir à ce sujet le répertoire proprement dit.)

Le couple d'ancêtres du groupe tó:rù, Ouwa et sa femme Ouwa-tata eut deux enfants :

- Agam (ou Ingam) (sexe indéterminé)
- Ouroufourma (ou Gyngyam Falala) (sexe indéterminé)

Agam, selon les uns, serait parti, après la querelle qui eut lieu dans la forêt de Gariel, vers le fleuve Niger, c'est-à-dire vers le Sud; selon les autres, il serait parti vers le Nord à Ménaka (dans l'actuelle République du Mali) (cf. carte n° 1), où il aurait constitué avec ses descendants le groupe des gànjì kwá:rày "génies blancs" (1). Ouroufourma engendra Dandou Ouroufourma qui est le père de tous les génies du groupe tó:rú; il est d'ailleurs très fréquemment fait allusion à lui dans les textes de consécration et dans les chants.

Dandou Ouroufourma a la réputation d'aimer faire des enfants (2). Il eut :

- Kodagouhinyékosou, Δ, / kò.dágú.hìnjè.kó:sú / "baobab. arracher. dent. curer" : Celui-qui-arrache-un-baobab-pour-se-curer-les-dents (2) et (3)
- Yollogatankyéga, O, / yòl|ò.gà.tánjé.gá / "tresse.à.cuisse. jusqu'à" : Celle-qui-a-la-tresse-jusqu'à-la-cuisse (2)
- Nayanga Danfama, O
- Zangaréna, O
- Kabégamandasarou, Δ / kà:bè.gà.mànné.sárú / "barbe.à. courant.filtrer" : Celui-qui-filtre-le-fil-de-l'eau-avec-sa barbe (2)
- Kokyé Kokyé, Δ
- Zabéri, Δ
- Ouwata, O

(1) Cf. tableau n° 1.

(2) Cf. le texte : "Consécration de la vièle monocorde" p.83-89.

(3) Les noms de personne sont présentés ici dans l'ordre: selon l'orthographe standard avec les inexacitudes que cela implique, selon l'écriture phonologique entre barres obliques. Entre guillemets figure le mot à mot, puis nous proposons une traduction en français. le signe Δ désigne le sexe masculin, le signe O désigne le sexe féminin.

Zabéri épousa Alahawa avec qui il engendra Harakoy Dikko. Celle-ci, avec des liaisons différentes, est la mère de cinq génies du groupe tó:rú. L'aîné de ces enfants est, selon les informateurs, soit Mahama Sourgou, touareg, fils de Hamal Alkaidou, originaire de Tafala (situé près de Gao), soit Kyiray (1), zarma-songhay, fils de Alkaidou Gamaraki, originaire de Mala (situé près de Say, cf. carte n° 2), dans l'ordre viennent ensuite Moussa Gourma Nyaouri, gourmantché, fils de Yamba, originaire de Guessedoundou (cf. carte n° 2), Manda Haoussakoy, haoussa, de père inconnu, originaire de Zaria (situé en pays haoussa) et enfin la seule fille Farambarou Koda "Farambarou-la-cadette", touareg, fille de Mossoro, originaire de Ménaka (cf. carte n° 2) (2).

Ces cinq génies déterminent avec leurs ancêtres-génies directs, Harakoy Dikko et Zabéri, la base du répertoire de la liturgie zarma-songhay.

Le groupe de génies tó:rú comprend d'autres personnages divins dont l'arrivée au rang du surnaturel n'est pas toujours très claire. Il faut mentionner le cas particulier d'un génie important, il s'agit de Dongo, fils adoptif de Harakoy Dikko, devenu de ce fait tó:rú. Dongo possède un pouvoir terrifiant : il détient le tonnerre et commande la foudre (représentée par le tó:rú:Kyiray). Il peut punir ou sévir à sa guise en saccageant une récolte de mil, condamnant ainsi les hommes à la famine. C'est un personnage redoutable qui est connu pour avoir mauvais caractère (comme l'attestent les devises qui lui sont destinées p. 42). Les hommes font souvent appel à lui, par le truchement de la musique et des chants, soit pour lui demander des comptes après qu'il ait commis des ravages, soit pour l'exhorter à être bienveillant et modérer son humeur.

La véritable mère de Dongo est d'ethnie Bella et s'appelle Lombo Kabenya. On la surnomme fréquemment "la lépreuse". Elle intervient souvent dans les textes et nous avons reporté plus loin ses devises.

(1) Connu également sous les noms de Mali, Kiray, Marou, Dalay.

(2) Cf. tableau n° 2.

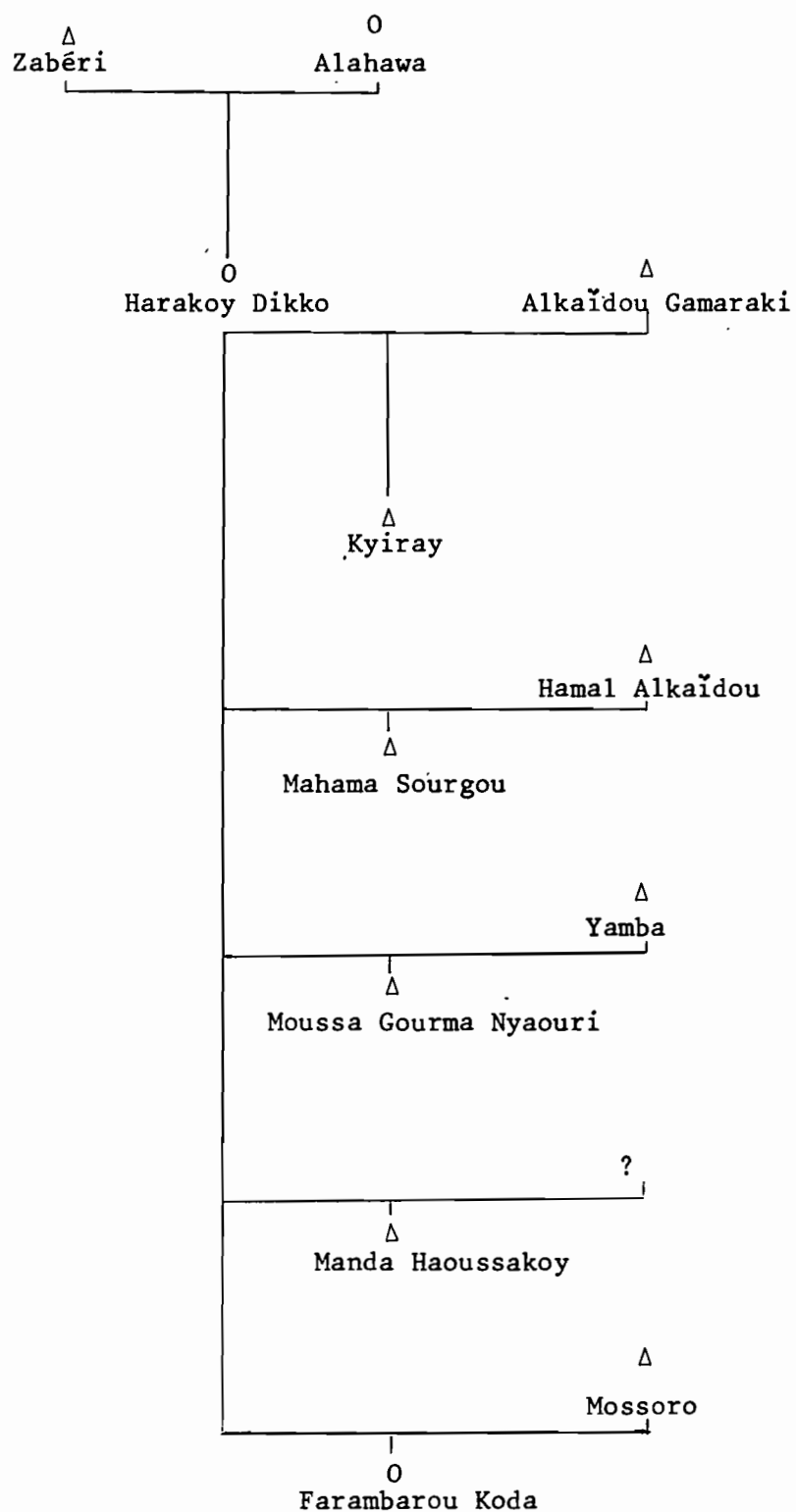


Tableau n°2: Les enfants de Harakoy Dikko

2.4 Le répertoire liturgique

Le répertoire liturgique comprend l'ensemble des airs musicaux, des textes dits, des chants, des danses etc. correspondant à tel ou tel génie. Le modèle du répertoire est calqué sur le modèle de la religion. Le groupe d'origine reste pour ce répertoire celui des *tó:rú*, viennent ensuite dans l'ordre, le groupe des *gànjì bíì*, celui des *gànjì kwá:rày*, celui des génies froids qui ont pour nom *hárgáy*; ces derniers sont peu représentés et leur relation de parenté avec les autres groupes de génies mal définie. Par groupe et par ordre alphabétique nous avons :

- Le groupe *tó:rú*

- Alahawa O épouse de Zabéri, mère de Harakoy
- Almagyiri Fombo, Δ, frère de Dongo
- Diga Fombo Δ, frère de Dongo
- Dongo/ Yabilan/ Bénékoy Δ, fils adoptif de Harakoy Dikko, génie du tonnerre (1)
- Farambarou Koda O, fille cadette de Harakoy
- Fombo Δ, père de Dongo
- Harakoy Dikko O, fille de Zabéri et de Alahawa, génie de l'eau et du fleuve
- Haoussakoy Manda Δ, fils de Harakoy Dikko, génie de la forge
- Kyiray/Mali/Kiray/Marou/Dalay Δ, fils aîné de Harakoy Dikko, génie de l'éclair
- Kokyé Kokyé Δ, fils de Dandou Ouroufourma
- Lombo Kabé Nya O, mère de Dongo
- Mahama Sourgou Δ, fils de Harakoy Dikko
- Moussa Gourma Nyaouri Δ, fils de Harakoy Dikko, génie de la chasse
- Nayangadanfama O, fille de Dandou Ouroufourma
- Yollogatangyéga Δ, fils de Dandou Ouroufourma
- Zabéri Δ, fils de Dandou Ouroufourma, époux de Alahawa, père de Harakoy Dikko

(1) Nous présentons dans l'ordre le nom selon l'orthographe standard, le sexe, la filiation et le cas échéant la spécialisation. Entre barres obliques figurent les variantes du nom.

- Zangaréna O, fille de Dandou Ouroufourma

Le groupe des gànjì bíì

- Bada Δ, captif de Dongo
- Bonizé Δ
- Bondarou Δ, captif de Harakoy Dikko
- Bonkortou Δ
- Dounaba Δ
- Fadizé / Toro Δ
- Gamay Δ
- Gandé Δ, captif de Moussa Gourma
- Ganyo O
- Garba Δ
- Gouba Siki Δ
- Gyabia Izé Δ
- Hagyo O
- Hamni Δ
- Hawa O
- Haoudou Δ, captif de Dongo
- Kaḍirankyé Δ, captif de Alfaga
- Kogyal Koda O, Ganya / Kodagyal
- Lambouli O, / Nyalia Bouli
- Laoudo O
- Malo Δ
- Mariamou O
- Mossi O
- Namankoura Δ
- Singilingi O
- Soumana, Δ, captif de Dongo
- Toukoun Δ, captif de Harakoy Dikko
- Zagani O
- Zambarki Δ
- Zoudouba Bala Δ, fils de Hangou, premier maître de Zatao, époux de Mossi, père des gànjì bíì

Tous les génies cités ci-dessus sont des descendants directs de Dounaba. Ce groupe comprend également les génies suivants :

- Fatimata O, fille de Dongo
- Zatao Δ, captif de Zoudouba puis de Harakoy Dikko
- Zolgou, Δ, de père inconnu

Le groupe des gànjì kwá:ràý

- Afoda Δ, fils de Agam
- Agam Δ, /Gingam, fils de Ouwa et de Ouwatata, frère de Dandou Ouroufourma
- Alarba Turé Δ, fils de Agam
- Batouré, Δ, fils de Agam
- Danganda O, / Batata, fille de Agam, épouse de Serki
- Gouba Siki Δ, fils de Serki et de Danganda
- Kyigaou Δ, fils de Agam
- Makwara Δ, fils de Agam
- Maléki Δ, fils de Serki et de Danganda
- Nagari Koda Δ, fils cadet de Agam
- Serki Δ, / Fébana / Daoudou, fils adoptif de Agam
- Tahamou Δ, fils de Agam
- Zakyé Δ, fils de Agam

Le groupe des génies hárgáy

Ce sont tous des descendants directs de Nyabéri "la grand'mère" et de son époux Sagyéra :

- Bagamba Izé Δ
- Bala Δ
- Fassigata Δ
- Fassio Δ
- Hari Hari Δ
- Gyindé Kayri Δ
- Kamakana Δ
- Kokayna Δ
- Kozob Δ

- Koudou Δ
- Koumna Koumna Δ
- Gangani Kortou O
- Gatagarou Δ
- Massoussou Δ
- Nyalé O / Mango Kway
- Sini Bana Kyaré Δ
- Tirsi Δ
- Zibo Δ
- Zikiria Δ
- Zinibi O

A chaque génie correspondent des devises qui lui sont propres, un ou plusieurs air musical, des pas de danse particuliers etc. Si l'on s'en tient aux chants et à la musique qui sont inséparables (1), le répertoire comporte environ 90 éléments distincts. Si d'autre part on admet l'hypothèse, qu'à chaque élément correspondent sept variantes (2), le corpus théorique serait porté à environ 630 éléments. Il existe des formules musicales qui ne figurent pas dans le répertoire tel que nous l'avons présenté. Ces pièces ne représentent pas tel ou tel génie et ne sont pas dansées; la plus courante, dont le nom est zínzíná, a une fonction de prélude ou de postlude, lors de chaque invocation.

(1) Par musique il faut comprendre musique instrumentale.

(2) Information du jeune zìmà Abdou Niandou de Niamey.

3. TEXTES LITURGIQUES

3. TEXTES LITURGIQUES

3.1 Les textes présentés ci-après, excepté les deux derniers, s'inscrivent dans le répertoire liturgique que nous venons de définir. Les sept premiers textes sont chantés ou déclamés, accompagnés de l'orchestre rituel et éventuellement assortis de danses. Les deux derniers textes sont des prières qui interviennent respectivement au début de la fabrication de la vièle monocorde, instrument de musique rituel, et pour la consécration, lorsque l'instrument est fabriqué.

On distingue, dans l'orchestre, une partie mélodique tenue par la vièle monocorde (à défaut par le luth monocorde (1)) accompagnée optionnellement par le chant et une partie rythmique tenue par une batterie de tambours de calebasse (2).

La partie mélodique peut être, le cas échéant, exécutée sans l'accompagnement rythmique; par contre il est exclu de battre les calebasses en l'absence du support mélodique qui régit l'orchestre. L'orchestre comprend au minimum deux tambours de calebasse et ne dépasse que très rarement dix percussions; enfin il peut arriver que deux vièles monocordes assument simultanément la partie mélodique mais, semble-t-il, à l'unisson.

(1) Cf. Organologie p.90 à 125: pour la vièle monocorde et pour le luth monocorde voir N.TERSIS et B.SURUGUE *La mare de la vérité* SELAF 1973 Paris (à paraître)

(2) Cf. Organologie p.126 à 139



cliché n°1 (B. Surugue)

L'orchestre sous son abri

Souvent le fond et les côtés de l'abri sont fermés au moyen de nattes que l'on voit relevées sur le toit de l'abri. Ce cliché a été pris au cours d'une cérémonie qui s'est déroulée le 2 septembre 1971 à dix kilomètres au Sud de Niamey. Dongo, génie du tonnerre, maître du ciel, venait de frapper une case tuant sur le coup un couple et son enfant.

L'orchestre est disposé sous un abri (1) de tiges de mil de forme sensiblement parallélipédique, ouvert sur le devant, et conçu spécialement pour les cérémonies du culte. Les batteurs dealebasses sont assis en ligne à même le sol, au bord de l'ouverture de l'abri; les instruments sont placés devant chaque musicien au bord et à l'extérieur de l'abri. Le joueur de vièle monocorde, assis sur un petit tabouret en retrait des batteurs, au milieu de l'abri, domine l'ensemble. L'abri est toujours ajusté en fonction du nombre de batteurs; seule la longueur est, à cet effet, augmentée ou diminuée.

La danse s'effectue devant l'orchestre sur une zone de forme circulaire allongée, définie par les mouvements de la danse:

- wíndí "le tour" (2); c'est un pas traînant, réalisant un grand cercle lévogyre, La piste de danse est sensiblement circulaire et ses limites sont matérialisées par le public (3).

- gà:ní "la danse"; c'est le mouvement central de la danse sur lequel s'effectue la figuration de chaque génie. Le danseur se place face à l'orchestre, à une dizaine de pas, et exécute une série de pas et de mouvements du corps représentant, avec la musique qui l'accompagne, tel ou tel génie. Le danseur réalise ce mouvement en avançant vers l'orchestre.

Un troisième mouvement chorégraphique de base a pour nom : fímbí "action de secouer"; le danseur se place face à l'orchestre et il exécute debout, à genoux ou assis, sans se déplacer, une série de mouvements extrêmement variés de la tête, des épaules, des bras, des mains, des reins etc.

(1) Cf. cliché n°1.

(2) Le danseur fait le tour de la concession; le terme wíndí désigne par extension la concession.

(3) Cf. figure n°1.

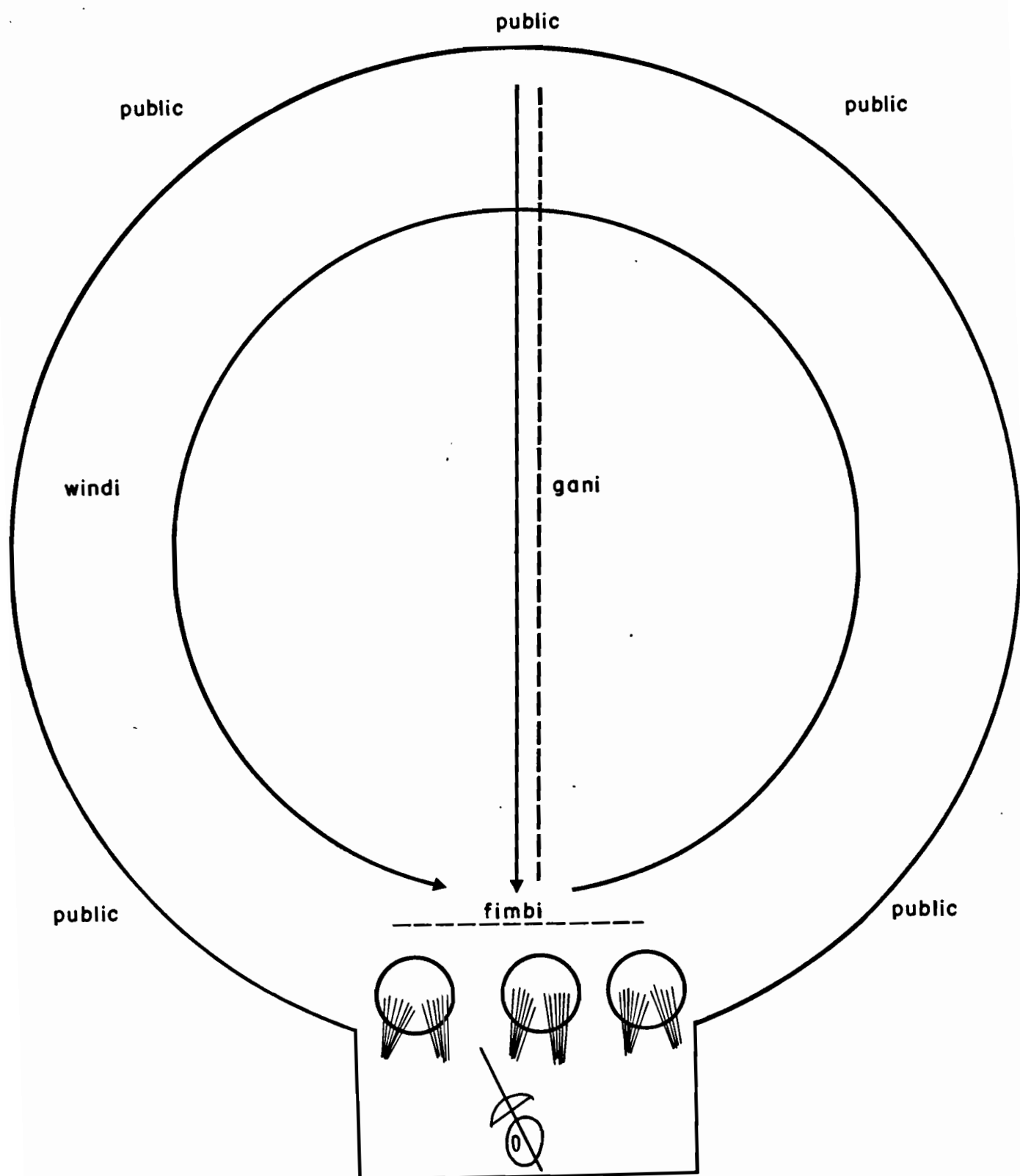


Figure n° 1

L'orchestre, le public et la danse.

Il est à noter que, outre l'ombre qu'apporte l'abri, celui-ci joue sans aucun doute un rôle d'absorption des sons émis par l'ensemble instrumental et lui confère une directionnalité en faveur de la zone réservée à la danse. Le public massé autour de cette zone joue également un rôle d'absorption. D'un point de vue acoustique, on peut admettre que l'abri et le public constituent des filtres réflecteurs d'ondes sonores. Faute de moyens, nous n'avons pas pu faire de mesures convaincantes à ce sujet, mais les faits montrent cependant qu'il est nécessaire de tenir compte des circonstances périphériques du phénomène que l'on étudie, en l'occurrence, le public, l'abri etc. C'est ainsi que l'on constate des perturbations des différentes composantes sonores (hauteur, intensité, timbre, etc.) lorsque l'enregistrement est provoqué et effectué dans des conditions artificielles.

L'échantillonnage du répertoire liturgique comporte trois textes relevant du groupe *tó:rú* (Lombo Kabé, Harakoy Dikko et Dongo), deux textes relevant du groupe *gànjì b'fì* (Hammi et Mayé Zambar-ki), un texte relevant du groupe *hárgáy* (Mango Kwoy) et un texte relevant d'un groupe qui ne figure pas dans le répertoire tel que nous l'avons présenté, il s'agit du groupe *hàwká* (Baboulé).

Ce dernier groupe est né récemment de la colonisation française et anglaise et il tend actuellement à s'intégrer dans le culte traditionnel. Ce sont les génies qui symbolisent la puissance du monde occidental, c'est ainsi que parmi ces génies on trouve le général, le caporal, l'adjudant-chef, le commandant, le docteur et aussi le feu (Baboulé), la locomotive, etc.

Enfin les deux derniers textes sont des prières liées à la fabrication et à la consécration de la vièle monocorde ; ils viennent ici en complément du film *Godié* (1) que nous avons réalisé sur ce sujet.

Comme nous l'avons signalé dans l'introduction, l'analyse musicologique de notre corpus doit faire l'objet d'une étude à part.

(1) Cf. filmographie p.157.

3.2 LOMBO.KABE

1. lómbò gá:sáy nà
Lombo ||calebasse + pɬ: | mère //
2. lómbó fò lómbò
Lombo // salut / Lombo //
3. hé lómbó.kàbé lómbò gá:sáy nà lómbó.kàbé
eh! / Lombo.Kabe // Lombo // calebasse + pɬ. | mère //Lombo.Kabe//
4. hée dá nà bòró só:tè kàlá ní má tè:ní
eh! / si / *part.obj.+ M.P.* /homme / fouette ++ que / tu / *aor.* |
balance ++
5. kàlá mà yée gándà
jusqu'à / *aor.* | retourne / terre //
6. lómbó gòó yòó bò d'ngá bàrzú
Lombo / est / chameau | sur / avec+son | fouet //

LOMBO KABÉ (1)

1. Lombo, mère des calebasses (2) !
2. Lombo, salut Lombo !
3. Eh! Lombo Kabé, Lombo, mère des calebasses, Lombo Kabé !
4. Eh! Si elle fouette quelqu'un, il se déplace d'un pas cadencé, (3)(4)
5. jusqu'à ce qu'il tombe à terre.
6. Lombo est sur un chameau avec son fouet (5).

Notes :

- (1) Lombo Kabé (0) appartient au groupe de génies tó:rú. C'est la mère de Dongo (Δ) son père étant Fombo (Δ). Dongo appartient aussi au même groupe de génie et il fut adopté par Harakoy Dikko (0) (cf. le texte de Harakoy Dikko). Lombo Kabé a la réputation d'être méchante et elle est souvent surnommée "la lépreuse".
- (2) D'après ce texte, Lombo Kabé serait la mère des tambours de calebasse. Cela est en contradiction avec la plupart des autres traditions qui attribuent à Faran Maka Boté (Δ) ancêtre des pêcheurs sorkos, l'origine des instruments de musique (en particulier de la vièle monocorde et des tambours de calebasse).
- (3) Allusion au pas cadencé de la danse de Lombo Kabé.
- (4) nà : amalgame de à + nà .
- (5) d'íngá = dá íngá l'amalgame de ces termes entraîne un changement vocalique de a en i .

7. lómbò gá:sáy ɲà lómbó.kàbé
Lombo || calebasse + pl. | mère // Lombo.Kabe //
8. lómbó gòó yòó bò héè dǐngá bàrzú
Lombo / est / chameau | sur / eh! / avec +son | fouet //
9. dá nà bòró só:tè kàlá má sò:lí
si / part.obj.+M.P. / homme / fouette †† que / aor. | sois cour-
bé ††
10. kàlá mà kwáy gándà kàlá má cècí
jusqu'à / aor. | (il) aille / terre †† jusqu'à / aor. | (il) cherche //
11. lómbò gá:sáy ɲà lómbó.kàbé
lómbó gòó yòó bò dǐngá bàrzú
hé dá nà bòró só:tè kàlá ní má tè:ní
kàlá mà yèè gándà hálá mà kà nèé
hé lómbò gá:sáy ɲà lómbó kàbé

7. Lombo, mère des Calebasses, Lombo Kabé !
8. Lombo est sur un chameau eh! avec son fouet !
9. Si elle fouette quelqu'un, il se courbe
10. jusqu'à ce qu'il cherche à se relever.

11. Lombo, mère des Calebasses, Lombo Kabé !
Lombo est sur un chameau avec son fouet.
Eh! Si elle fouette quelqu'un, il se déplace d'un pas cadencé,
jusqu'à ce qu'il aille à terre, jusqu'à ce qu'il vienne ici.

Eh! Lombo, mère des Calebasses, Lombo Kabé !

3.3 HARAKOY DIKKO

1. hé bà:bá díkkò tó:ró ,fò hárí.kwà (2 fois)
eh! / père / Dikko / torou // salut / eau.chef //
2. hé dándí bórà y tó:ró ,fò díkkò
eh! / Dandi | homme + pl. | torou // salut / Dikko //
3. hé háwsá bórà y tó:ró ,fò díkkò
eh! / Haoussa | homme + pl. | torou // salut / Dikko //
4. hé gá:bú kálà kúndú, fò díkkò
eh! / rapace sp. / ? // salut / Dikko //
5. hé dándí bórà y tó:ró ,fò hárí.kwà
eh! / Dandi | homme + pl. | torou // salut / eau.chef //
6. hé dándí bórà y tó:ró , fò díkkò
eh! / Dandi | homme + pl. | torou // salut / Dikko //

HARAKOY DIKKO (1)

1. Eh! le père de Dikko, le torou! (2) Salut Harakoy! (2 fois)
2. Eh! le torou des Dandis! (3) Salut Dikko!
3. Eh! le torou des Haoussas! Salut Dikko!
4. Eh! (intraduisible) Salut Dikko!
5. Eh! le torou des Dandis! Salut Dikko!
6. Eh! le torou des Dandis! Salut Harakoy!

Notes :

- (1) Harakoy Dikko ou Harikoy (O) est la fille de Zabéri (Δ) et de Alahawa (O). Elle est très belle et change de mari chaque fois qu'elle en a un enfant, d'où les ethnies différentes de chacun d'entre eux (cf. p. 22). C'est la mère de Kyiray (Δ), de Mahama Sourgou (Δ), de Moussa Gourma Nyaouri (Δ), de Manda Haoussakoy (Δ) et de Faran Barou Koda (O). De plus elle adopta Dongo (Δ), fils de Lombo Kabé Nya (O) et de Fombo (Δ).

Harakoy est le génie de l'eau et règne sur le fleuve; elle porte de longs cheveux blonds et se déplace dans une pirogue de cuivre.

- (2) Son père est le torou Zabéri (Δ), fils de Dandou Ouroufourma (Δ). (cf. p. 16 et suivantes).
- (3) Dandi : région du Sud du Niger (Gaya, cf. carte n°2).

7. hé háwsá bórà y tó:ró, fò díkkò
eh! /Haoussa|homme + pl.| torou // salut / Dikko //
8. hé mànúmánù ká dí gá:bòó mè
eh! / approche, approche // pour / voir / rapace | bec //
9. hé mànúmánù ká dí-í-í-í-í-í
eh! / approche, approche // pour / voir //
10. hé gá:bú kárù kúndú , fò díkkò
eh! / rapace / ? // salut / Dikko //
11. hé bà:bá díkkò tó:ró ,fò háfí.kwày
hé dàndí bórà y tó:ró ,fò díkkò. (2 fois)
hé zármáy tó:ró ,fò díkkò
hé gá:bú kàlà kúndú ,fò díkkò
hé bà:bá díkkò tó:ró ,fò háfí.kwày (2 fois)
hé dàndí bórà y tó:ró ,fò díkkò (3 fois)
bà:bá díkkò tó:ró ,fò díkkò
hé mànúmánù ká dí gá:bòó mè (2 fois)
hé gá:bú kàlà kúndú , fò díkkò (2 fois)
hé bà:bá díkkò tó ró-ó-ó-ó-ó-ó
hé bà:bá díkkò tó:ró , fò háfí.kwày (2 fois)
hé háwsá bórà y tó:ró , fò háfí.kwày (2 fois)
hé zèká bórà y tó:ró ,fò háfí.kwày

7. Eh! le torou des Haoussas! Salut Dikko!
8. Eh! approche approche pour voir le bec du rapace (1)!
9. Eh! approche approche pour voi-oi-oi-oir!
10. Eh! (intraduisible) (1) Salut Dikko!
11. Eh! le père de Dikko, le torou! Salut Harakoy!
 Eh! le torou des Dandis! Salut Dikko!
 Eh! le torou des Zarmas! Salut Dikko!
 Eh! (intraduisible) Salut Dikko!
 Eh! le père de Dikko, le torou! Salut Harakoy!
 Eh! le torou des Dandis! Salut Dikko!
 Le père de Dikko, le torou! Salut Dikko!
 Eh! approche approche pour voir le bec du rapace! (2)

Notes :

- (1) Nous ne savons pas de quel rapace il s'agit. Il n'est pas exclu que ce soit le même oiseau dont il est fait mention dans le mythe d'origine (cf. p. 16). D'après I.Zirdio, le bec du rapace représente le danseur possédé.
- (2) Ce texte est particulièrement pauvre. Cela peut s'expliquer par le fait qu'il a été enregistré à Koygourou à l'intérieur des terres (cf. carte n°2) où les "accidents" du fleuve n'interviennent pratiquement jamais.

3.4 DONGO

1. yábìlǎ sòkày háw wá:ró àkárcétàá àmáàrcétàá dòngó
Yabilan ?
2. fòó màláykááy bá:bòó ,yábìlǎ
salut / ange + pl. | père // Yabilan //
3. gùná írí gà tálfí dòngó
regarde ++ nous / *inacc.* | confions / Dongo //
4. háwáy gà tálfí dòngó
vache + pl. / *inacc.* | se confient / Dongo //
5. zármáy gà tálfí dòngó
Zarma + pl. / *inacc.* | se confient / Dongo //
6. fúlánàáy gà tálfí dòngó
Peul + pl. / *inacc.* | se confient / Dongo //
7. yábìlǎ , màláykááy bá:bòó
Yabilan // ange + pl. | père //

DONGO (1)

1. Yabilan (2) (reste intraduisible) (3) !
2. Salut (4) Yabilan, père des anges (5) !
3. Regarde, nous nous confions à Dongo,
4. le bétail se confie à Dongo,
5. les Zarmas se confient à Dongo,
6. les Peuls (6) se confient à Dongo,
7. Yabilan, père des anges (5) !

Notes :

- (1) Dongo (Δ) est le fils de Lombo Kabé (0) et de Fombo (Δ). Il fut adopté par Harakoy Dikko (0) et il appartient au groupe de génies *tó:rú*. C'est un personnage redoutable et redouté. Génie du tonnerre, maître du ciel, il bave et de sa bave sortent les pierres qui tuent les gens (ces pierres symbolisent la foudre). Il commande à Kyiray, génie de l'éclair, qui indique à Dongo l'endroit où ce dernier doit frapper. Lorsqu'il se manifeste, il peut saccager des récoltes entières de mil, condamnant la population à la famine. Si la foudre tombe et si des dégâts matériels en résultent ou a fortiori s'il y a mort d'homme/s, la responsabilité en incombe nécessairement à Dongo. Les hommes l'appellent pour obtenir des explications sur ses actes méchants. Quelquefois, une raison mettant en tort la /ou les victime/s peut être invoquée. Il est à noter que les gens se ruinent pour organiser les cérémonies de possession. Dongo est, lorsqu'il apparaît sur un possédé, vêtu de noir, muni d'une hâche portant une clochette et il bave effectivement.
- (2) Yabilan est avec Bénékoy un autre nom de Dongo.
- (3) Les termes non traduits n'ont pas pu être identifiés mais il ne semble pas qu'il s'agisse d'autres noms de Dongo.
- (4) *fòó* = verbe saluer. Au sens le plus courant son dérivé *fòófò* est utilisé dans le sens de bonjour.
- (5) *màláykááy* = les anges. Il s'agit là d'une référence à la religion islamique. Le terme est un emprunt à l'arabe (*malāʾika* : anges).
- (6) Le bétail est souvent victime de Dongo. Les Peuls représentent ici le bétail dont ils ont la garde. Un proverbe zarma dit, non sans ironie : "Une vache ne se déplace jamais sans son Peul".

8. né dòngó dà sí bò:rí, yábìlǎ
dis ++ Dongo | caractère / ne pas + *inacc.* | est bon // Yabilan //
9. yábìlǎ, dòngó dà sí bò:rí
Yabilan // Dongo | caractère / ne pas + *inacc.* | est bon //
10. mé òdǎ yólló kò:nú, nìné òdǎ níl:sí kò:nú, yábìlǎ, màláykàáy bá:bòó
bouche | avec | salive | seul // nez | avec | morve | seul // Yabilan //
ange + pɿ. | père //
11. fòó màláykàáy bá:bòó, yábìlǎ
salut / ange + pɿ | père // Yabilan //
12. dòngó dà sí bò:rí, yábìlǎ, màláykàáy bá:bòó, yábìlǎ, kólómsé fá:rì.kwááy
Dongó | caractère/ne pas + *inacc.* | est bon // Yabilan // ange + pɿ. | père //
Yabilan // arachide | champ.possesseur //
13. fò kólómsé fá:rì.kwááy (2 fois)
salut / arachide | champ.possesseur ++
14. kàlá mà cècí lòmɿ
que / aor. | cherche / sésame //
15. fòó màláykàáy bá:bòó, yábìlǎ
salut / ange + pɿ. | père // Yabilan //
16. dòngó dà sí bò:rí, yábìlǎ (2 fois)
Dongó | caractère / ne pas + *inacc.* | est bon // Yabilan //

8. Dis, Dongo n'a pas bon caractère, Yabilan !
9. Yabilan, Dongo n'a pas bon caractère !
10. Sa bouche n'est remplie que de bave, son nez n'est rempli que de morve (1), Yabilan, père des anges !
11. Salut, père des anges, Yabilan !
12. Dongo n'a pas bon caractère, Yabilan, père des anges, toi qui possède le champ d'arachide (2) !
13. Salut, toi qui possède le champ d'arachide (2 fois) !
14. Il faut chercher le sésame (2).
15. Salut, père des anges, Yabilan !
16. Dongo n'a pas bon caractère, Yabilan ! .

Notes :

- (1) C'est de cette bave et de cette morve que sortent les pierres qui tuent les gens. Le bruit qu'il fait en secouant ses sacs et ses longs couteaux et en criant donne le bruit du tonnerre; les éclairs annonciateurs sont le fait de Haoussakoy qui possède un briquet, l'éclair est le fait de Kyiray (voir page suivante) et la foudre est figurée par la pierre que lance Dongo.
- (2) Ici, le sens reste obscur. Notons que le sésame est un complément de l'arachide dans la préparation des sauces. Cela pourrait signifier qu'il y aurait une préférence ou un respect pour la culture du sésame ou de l'arachide.



Cliché n°2 (B.Surugue) Sud Niamey-2 Sept. 1971

Dongo et Kyiray

Le premier personnage accroupi que l'on voit de face et à droite sur le cliché est Dongo. Il est vêtu entièrement de noir. A sa droite une femme habillée en rouge, également accroupie représente le génie de l'éclair : Kyiray. Les deux génies dialoguent avec deux zimas figurant les hommes.

17. b̀i.fó àlma:r̀i káy kúbándà
hier.un || crépuscule †† que + je / rencontrer (acc.) //
18. à né à gà dé:sí yà:r̀í, fòó:làáy gò.gá zà:bá
il / dit (acc.)†† il / inacc. | /hache/ | tient // sac + pl. | /duratif|
pendent //
19. d̀imbàáy gò.gá zà:bá, yábìlḷá, màláykàáy bá:bòó
couteau + pl. / duratif | pendent // Yabilan // ange + pl. | père //
20. mà kár òdá dé:sí, mà wí òdá d̀imbà, dá bòró nà fó:rú mà dà ní hínjè
aor. | frappe / avec | hache †† aor. | tue / avec | couteau †† si /
homme / part. obj. / dépouille (acc.) †† aor. | met / ta | dent //
21. fòó màláykàáy bá:bòó
salut / ange + pl. | père //
22. dòngó dà sí bò:r̀í, mé òdá yólló kò:nú, ǹìnè òdá ní:sí kò:nú
Dongo | caractère / ne pas + inacc. | est bon // bouche | avec |
salive | seul // nez | avec | morve | seul //
23. yábìlḷá, máyò sí bò:r̀í
Yabilan // bouche / ne pas + inacc. | être bon //
24. fòó màláykàáy bá:bòó, yábìlḷá, dòngó dà sí bò:r̀í
salut / ange + pl. | père // Yabilan // Dongo | caractère / ne pas +
inacc. | être bon //

17. C'est avant-hier, au crépuscule que je l'ai rencontré (1).
18. Il a dit qu'il avait une hache (2); ses sacs traînaient jusqu'à terre, (3)
19. ses couteaux traînaient jusqu'à terre (3), Yabilan, père des anges !
20. Qu'il frappe avec sa hache, qu'il tue avec son couteau !
Quand l'homme est dépouillé, qu'il le dévore (4) !
21. Salut, père des anges !
22. Dongo n'a pas bon caractère, sa bouche n'est remplie que de bave, son nez est plein de morve.
23. Yabilan, ta bouche est mauvaise !
24. Salut, père des anges, Yabilan !
Dongo n'a pas bon caractère .

Notes :

- (1) káy = amalgame du relatif et de la modalité personnelle :
ká + àáy
- (2) C'est la hache de Dongo munie d'une clochette à considérer comme un objet du culte.
- (3) Ses sacs remplis de pierres plates qu'il ramasse pour les lancer sur les hommes font en remuant avec ses grands couteaux et avec les cris de Dongo, le bruit du tonnerre.
- (4) Dongo est sans pitié et frappe même les plus déshérités. Le cliché n° 2 a été pris lors d'une cérémonie qui eût lieu après que Dongo ait frappé une maison, tuant un couple et son enfant. La famille misérable s'est endettée pour plusieurs années pour organiser la dite cérémonie.

25. yáblǎ́, màláykàáy bá: bòó
yabilan // ange + pɿ. | père //
26. yáblǎ́ sàsà háw wá ró , ítáyàá ñàkóò , íkó:gàá ñàkóò
Yabilan ? mouillé | mangeur // sec | mangeur //
27. dòngó dà sí bò: rí , yáblǎ́ , yáblǎ́ , màláykàáy bá: bòó
Dongo | caractère / ne pas + *inacc.* | est bon // Yabilan // Yabilan //
ange + pɿ. | père //
28. à nées ítáyóó ñàkóò , íkò: gòó ñàkóò
il / dit(*acc.*) ~~††~~ mouillé | mangeur // sec | mangeur //
29. yé-é-é-é-é dàá: tá bà: ní, dòngó , yáblǎ́
eh ! eh! / est-ce-que / (il) est en bonne santé // Dongo // Yabilan //
30. dàá: tá bà: ní dòngó
est-ce-que / (il) est en bonne santé // Dongo //
31. dòngó, dàá: tá bà: ní , yáblǎ́
Dongo // est-ce-que / (il) est en bonne santé // Yabilan //
32. à nées írí gà tálfí dòngó
il / dit (*acc.*) ~~††~~ nous / *inacc.* | confions / Dongo //

25. Yabilan, père des anges !
26. Yabilan, (intraduisible), toi qui mange le cru, toi qui mange le cuit (1) !
27. Dongo n'a pas bon caractère, Yabilan ! Yabilan, père des anges !
28. Il^a dit : lui qui mange le cru, lui qui mange le cuit (1) !
29. Eh ! Eh ! Est-il en bonne santé, Dongo, Yabilan ?
30. Est-il en bonne santé, Dongo ?
31. Dongo, Yabilan, est-il en bonne santé ?
32. Il a dit : nous nous confions à Dongo.

Notes :

- (1) - Nous n'avons pas d'explication très convaincante à ce sujet. Nous pensons que cette phrase signifie que Dongo fait feu de tout bois, sans aucune pitié. Par ailleurs, il semble que l'on puisse assimiler, d'après nos informateurs, le mouillé et le cru, le sec et le cuit.
- Ítáyàá, Íkó:yàá = l'adjectival ne peut apparaître seul, il est précédé d'un préfixe Í lorsqu'il n'est pas déterminé par un nominal.
- ḡàkóò = dérivé du verbal ḡà "manger". La suffixation de -kóò contribue à la formation de nominaux d'agents.

33. zármáy gà tálfí dòngó
 fúlánàáy gà tálfí dòngó
 hàwsàncáy gà tálfí dòngó
 yábìlǎ, kólómsé fá:rí.kwáà
 fòò màláykàáy bá:bòó ,yábìlǎ
 tó:rú tó:rú bá:bà, kólómsé fá:rí.kwáà
 kàlá má cècí lòmí
 fòò màláykàáy bá:bòó, yábìlǎ, dòngó dà sí bò:rí, yábìlǎ
 dòngó dà sí bò:rí , mé òdá yólló kò:nú ,nìné òdá níì:sí kò:nú
 yábìlǎ ,fòò màláykàáy bá:bòó
 dòngó dà sí bò:rí, mé òdá yólló kò:nú,nìné òdá níì:sí kò:nú
 yábìlǎ tó:rú tó:rú bá:bà ,fò kólómsé fá:rí.kwáà
 kàlá má cècí lòmí
 fòò màláykàáy bá:bòó, yábìlǎ
 dòngó dà sí bò:rí , mé òdá yólló kò:nú
 yábìlǎ sòkày háw wá:ró àkàrcétàá àmààrcétàá dòngó

33. Les Zarmas se confient à Dongo,

Le Peuls se confient à Dongo,

Les Haoussas se confient à Dongo.

Yabilan, toi qui possède le champ d'arachide.

Salut, père des anges, Yabilan !

Torou, père des torous, toi qui possède le champ d'arachide ,

il faut chercher le sésame !

Salut, père des anges, Yabilan ! le caractère de Dongo n'est pas bon, Yabilan !

Dongo n'a pas bon caractère, sa bouche n'est remplie que de bave, son nez n'est rempli que de morve .

Yabilan ! salut père des anges !

Dongo n'a pas bon caractère, sa bouche n'est remplie que de bave, son nez n'est rempli que de morve.

Yabilan ! Torou, père des torous, salut toi qui possède le champ d'arachide,

il faut chercher le sésame !

Salut père des anges , Yabilan !

Le caractère de Dongo n'est pas bon, sa bouche n'est remplie que de bave.

Yabilan (non traduit)

3.5 HAMNI

1. hámní zùndùr ízè
Hamni ||Zoundourou|enfant //
2. hámní zùndùr ízè , náà hámní, bà:bà hámní
Hamni||Zoundourou|enfant // mère / mouche // père / mouche//
3. hámní zùndùr ízè náà wí ká bá:bà té kwáy
Hamni|| Zoundourou enfant//mère/ tue // pour / père / fasse /
chef //
4. hámní nàrbànárbà , náà hámní, bà:bà hámní
Hamni |violent // mère / mouche // père / mouche //
5. hámní nà gà cérì àmmá céròó sí gánjì kwásáy
Hamni | mère / *inacc.* | est une sorcière // mais / sorcellerie /
ne pas + *inacc.* |empêche / le fait d'être choyé //
6. hámní nàrbànárbà, náà hámní , bà:bà hámní
Hamni| violent // mère / mouche // père / mouche //

HAMNI (1)

1. Hamni, enfant de Zoundourou (2) !
2. Hamni, enfant de Zoundourou(3), sa mère est une mouche, son père est une mouche .
3. Hamni, enfant de Zoundourou, tue sa mère pour que son père devienne chef (4).
4. Hamni, le violent, sa mère est une mouche, son père est une mouche.
5. La mère de Hamni est une sorcière, mais cela ne l'empêche pas d'être aimée.
6. Hamni, le violent, sa mère est une mouche, son père est une mouche.

Notes :

- (1) Hamni (Δ) est le fils de Zoudouba (Δ), père des génies du groupe gànjà bíì "les génies noirs". Hamni appartient à ce même groupe. Le terme hámni signifie "la mouche".
- (2) Il s'agit sans doute d'une déformation de Zoudouba qui est reconnu comme le véritable père de Hamni.
- (3) Dans la succession zùndùrù ízè, la voyelle finale de zùndùrù disparaît.
- (4) Le père de Hamni était effectivement chef puisqu'il est le père de tous les gànjà bíì. Nous ne savons pas qui était la mère de Hamni sinon une sorcière.

7. hámní ká:rù kòó bò jínáyáy gá mílímálá
Hamni / est monté(*acc*) / baobab | sur // affaire +*pl.* / *inacc.* |
miroitent //
8. hámní zùndùr ízè, náà hámní, bà:bà hámní
Hamni | |Zoundourou|enfant //mère / mouche //père / mouche //
9. hámní nó gà cérì céròó sí gánjì kwásáy
Hamni / c'est ++ *inacc.* | est une sorcière // sorcellerie / ne pas +
inacc. |empêche / le fait d'être choyé //
10. gá:sáy gò hámní kwá:rà
calebasse + *pl.* / sont / Hamni |chez //
11. hé gòjàáy gò hámní kwá:rà
eh! / vièle + *pl.* / sont / Hamni |chez //
12. hámní zùndùr ízè, náà hámní ,bà:bà hámní
Hamni | |Zoundourou|enfant // mère / mouche //père / mouche //
13. hámní nà gà cérì céròó sí gánjì kwásáy
Hamni | mère / *inacc.* |est une sorcière // sorcellerie / ne pas +
inacc. |empêche / le fait d'être choyé //
14. gòjàáy gò hámní kwá rà ,gá:sáy gò hámní sè
vièle + *pl.* / sont / Hamni |chez // calebasse + *pl.* / sont / Hamni |
pour //

7. Hamni est monté sur un baobab, son sexe (1) miroite.(2)
8. Hamni, enfant de Zoundourou! Sa mère est une mouche, son père est une mouche.
9. Hamni est un sorcier mais cela ne l'empêche pas d'être aimé.
10. Les Calebasses sont chez Hamni (3), (4) !
11. Eh! les vièles sont chez Hamni (4) !
12. Hamni, enfant de Zoundourou! Sa mère est une mouche, son père est une mouche.
13. La mère de Hamni est une sorcière mais cela ne l'empêche pas d'être aimée.
14. Les vièles sont chez Hamni, les Calebasses sont pour Hamni.(4)

Notes :

- (1) Dans le texte le terme utilisé est jínáyáy "les affaires", sous-entendant les parties sexuelles du génie "la mouche" perché sur un baobab. On notera le grotesque recherché et le sens de la caricature.
- (2) b̀̀ signifie "la tête" ; par dérivation il peut être le fonctionnel "sur" sans modification formelle.
- (3) De même kwárà signifiant "le village"; par dérivation il peut être un fonctionnel "chez".
- (4) Il s'agit des tambours de calebasse. Là encore il y a confusion de la part de ce chanteur comme à propos de Lombo Kabe. Hamni n'est pas à l'origine ni des tambours de calebasse ni de la vièle monocorde du moins d'après la plupart des traditions s'y rapportant.

15. gòjàáy gò hámní sè , gá:sáy gò hámní sè
vièle + pl. / sont / Hamni | pour // calebasse + pl./sont / Hamni |
pour //
16. gá:sáy gò hámní kwá:rà
calebasse + pl./sont / Hamni | chez //
17. zùrbútù dáy zùrbútù zùrbútù dáy zùrbútù
zourboutou day zourboutou , zourboutou day zourboutou
18. hámní nà gà cérì céròó sí gánjì kwásáy
gá:sáy gò hámní sè, gòjàáy gò hámní sè
gá:sáy gò hámní sè, gòjàáy gò hámní kwá:rà
hámní zùndùr ízè, nàà hámní, bà:bà hámní

15. Les vièles sont pour Hamni (1), les calebasses sont pour Hamni.

16. Les calebasses sont chez Hamni.

17. zourboutou day zourboutou , zourboutou day zourboutou (2)

18. La mère de Hamni est une sorcière, mais cela ne l'empêche pas d'être aimée.

les calebasses sont pour Hamni, les vièles sont pour Hamni,

les calebasses sont pour Hamni, les vièles sont chez Hamni,

Hamni, enfant de Zoundourou, sa mère est une mouche, son père est une mouche.

Notes :

(1) Il est à noter que les musiciens aiment beaucoup l'air de Hamni qui rend particulièrement bien sur la vièle monocorde. C'est peut-être cela que le chanteur a voulu exprimer.

(2) Idéophones imitant la danse de Hamni et ses déhanchements •

3.6 MAYE ZAMBARCI

1. mú:gù mútàné má:yè
méchant | personne //Mayé //
2. má:yè kúkà zí:nì né má:yè
Mayé/ pleure /sang /pour // Mayé //
3. bòrò kúlúú mà zámbarcí dòndón
homme | tout /aor. | /Zambarkyi / | imite //
4. má:yè mú:gù mútàné
Mayé // méchant| personne //
5. kòò kǎà sí bòró báý
enfant ++ que / ne pas + *inacc.* | /homme/ | respecte ++
6. kúlú mà zámbarcí dòndón
que / aor. | /Zambarkyi/ | imite //

MAYE ZAMBARKYI (1)

1. Méchant Mayé ! (2)
2. Mayé qui pleure pour avoir du sang, Mayé !
3. Que chacun imite Zambarkyi!
4. Méchant Mayé !
5. Que l'enfant qui ne respecte personne
6. imite Zambarkyi!

Notes :

(1) Fils de Zoudouba (Δ), Mayé Zambarkyi (Δ) appartient au groupe de génies gànjì bílì.

(2) Les phrases 1,2, 4 sont en haoussa.

Le dictionnaire haoussa de R.C. ABRAHAM mentionne les termes suivants :

mú:gù	:"mauvais, méchant "
mútà:né	: pluriel de mùtúùm "homme, être humain"
kúkà	: "pleurer"
jínfi	: "sang"
né	: particule

7. má:yè kwá:yò sí bò:rí
 Mayé | chemise / ne pas + *inacc.* | est bonne //
8. má:yè fúlà sí bò:rí
 Mayé | bonnet / ne pas + *inacc.* | est bon //
9. má:yè mú:gù mútàné
 Mayé/ méchant | personne //
10. má:yè nìnà sí bò:rí
 Mayé | nez / ne pas + *inacc.* | est bon //
11. má:yè kwá:yò sí bò:rí
 Mayé | chemise / ne pas + *inacc.* | est bonne //
12. má:yè mú:gù mútàné
 Mayé / méchant | personne //
13. fòófò kòò kǎǎ sí bòró báý
 bonjour/ enfant ++ que / ne pas + *inacc.* | /homme/ | respecte ++
14. kúlú mà zámàrcí dòndón
 que / aor. | /Zambarkyi/ | imite //

- 7. La chemise de Mayé n'est pas belle,
- 8. le bonnet de Mayé n'est pas beau.

9. Méchant Mayé !

- 10. Le nez de Mayé n'est pas beau,
- 11. La chemise de Mayé n'est pas belle.

12. Méchant Mayé !

- 13. Bonjour ! l'enfant qui ne respecte personne,
- 14. Qu'il imite Zambarkyi !

15. má:yè mú:gù mútàné
Mayé / méchant | personne //
16. má:yè yògòbá ká yògòbá
Mayé // yogoba ka yogoba //
17. má:yé dà nòò sí bò:rí
Mayé | caractère / c'est *††* ne pas + *inacc.* | est bon //
18. má:yè fòófò dá fá:rì gwáy
Mayé // bonjour / avec | champ | travail //
19. má:yèé fà:rí zè:nó fá:rì kwáà
Mayé // champ | vieux / champ | possesseur *††*
20. kúlú mà hàgwóòy dá màllí
que / *aor.* | fasse attention / avec | malli //
21. má:yè mú:gù mútàné
má:yé dà nòò sí bò:rí
kòò káà sí bòró báý sí frì báý
kúlú zámbarcí dòndón
má:yè mú:gù mútàné
má:yè zámbarcí dònghó
má:yè mú:gù mútàné

15. Méchant Mayé !
16. Mayé ! yogoba yogoba (1) !
17. Mayé a mauvais caractère.
18. Mayé, salut du travail des champs !
19. Mayé, que celui qui possède un champ, un vieux champ,
20. fasse attention au malli (2).

21. Méchant Mayé !
 Mayé a mauvais caractère.
 Que l'enfant qui n'a de respect pour personne
 imite Zambarkyi.
 Méchant Mayé !
 Mayé Zambarkyi, Dongo. (3)
 Méchant Mayé !

Notes :

- (1) Idéophones imitant la danse de Mayé Zambarkyi.
- (2) Il s'agit d'une plante parasite du mil, à fleurs violettes, *Striga bilabiata* (Scrophulariaceae).
- (3) Mayé Zambarkyi est aussi méchant que Dongo (voir le texte de Dongo).

3.7 MANGO KWAY

1. tà:ré mǎngòó kwày , hábá mǎngù
Bon ! / mǎngue | possesseur // eh! / mǎngue //
2. mǎngú yé:nàá kwày
mǎngue | fraîche | possesseur //
3. tǔràré jàw káy dì
parfum | soif // que +je / attrape (acc.) //
4. hábá mǎngù tà :ré mǎngòó kwày
eh! / mǎngue // bon! / mǎngue | possesseur //
5. mǎngú yé:nàá kwày
mǎngue | fraîche | possesseur //
6. gòó:rò kwá:ràá kwày
kola | blanche | possesseur //

MANGOKWAY (1)

1. Bon, Mangokway ! eh! la mangue !
2. Le possesseur de la mangue fraîche !
3. J'ai soif de parfum ! (2) (3)
4. Eh! la mangue ! Bon ! Mangokway !
5. Le possesseur de la mangue fraîche !
6. Le possesseur de la kola blanche !

Notes :

- (1) Mangokway appartient au groupe de génies hárgáy, génies du froid, qui ont la réputation d'effrayer les hommes et qui sont souvent assimilés à des cadavres. Leur origine viendrait d'une des nombreuses liaisons de Harakoy Dikko (p. 22-23) qui appartient au groupe fondamental. Mangokway (0) ou Nyalé, serait la fille d'un chef de la région de Dargol qui fut terrorisée par des génies du froid lors de sa grossesse et de ce fait mourut en couches; c'est ainsi qu'elle aurait accédé au groupe hárgáy.
- (2) káy = amalgame de ká + áy
- (3) Mangokway est représentée comme une personne très coquette et plutôt joyeuse. Lorsqu'elle possède un humain, on lui présente un chapelet de petits flacons de parfums qui constitue un des attributs rituels de cette divinité.

7. tùràré ká:nàá kwày
parfum | bon | possesseur //
8. nàlá mǎngòó kwày
Nyala / mangue | possesseur //
9. nǎlàbárú nǎlà mǎngòó kwày hábá nǎ:lè
Nyalabarou / Nyala / mangue | possesseur //eh! / Nyalé //
10. tà:ré mǎngòó kwày
mǎngú yé:nàá kwày
tà:ré mǎngòó kwày
nǎlàbárú nǎlà mǎngòó kwày hábá nǎ:lè
nǎ:lè mǎngòó kwày
mǎngú ká:nàá kwày
tùràré jàw káy dì hábá
11. wúra díjò nǎ:lé mǎngòó kwày hábá nǎ:lè
or | miroir// Nyalé / mangue | possesseur// eh! /Nyalé //
12. hábá mǎngù
eh! / mangue //
13. wúra díjò fò wúra hánjàl hábá nǎ:lè
or | miroir// salut / or | quenouille //eh! Nyalé //

7. Le possesseur de bon parfum ! (1) (2)
8. Nyala ! Mangokway ! (3)
9. Nyalabarou ! Nyala ! Mangokway ! Eh ! Nyalé !
10. Bon, Mangokway !
11. Le possesseur de la mangue fraîche !
Bon, Mangokway !
Nyalabarou ! Nyala ! Mangokway ! Eh ! Nyalé !
Nyalé ! Mangokway !
Le possesseur de la mangue fraîche !
J'ai soif de parfum ! (1)
11. Miroir d'or ! (4) Nyalé ! Toi qui possède la mangue ! Eh ! Nyalé !
12. Eh ! Mango !
13. Miroir d'or ! Salut ! Quenouille d'or ! Eh ! Nyalé !

Notes :

- (1) kà:ná évoque l'idée de doux, sucré .
Le parfum est un attribut rituel; il peut varier,semble-t-il, suivant les divinités représentées.
- (2) Cf. note n°3 p. 66
- (3) Nyala, Nyalabarou, Nyalé et Mangokway désignent le même personnage.
ná:lè "femme ou jeune fille propre" dérivé du verbe ná:lé "être propre"

ná:lá "beauté, brillance" dérivé du verbe ná:lá "briller, étinceler"
exemple: ná:lá.wàý "une belle femme" /briller.femme /

Le possédé ,en puissance, de Nyalé doit respecter l'interdit de propreté faute de quoi la possession ne pourra se produire.
- (4) Nyalé étant une divinité coquette on lui présente, lorsqu'elle apparaît, un miroir (pas en or) qui constitue un de ses attributs rituels.

14. ná:lè mǎngòó kwày

Nyalé / mangué | possesseur //

15. ná:lèbárú ná:lèná:léjò ,há bá ná:lè

Nyalébarou / Nyalényalégyo// eh! / Nyalé //

16. hǎndú ná dó:lè , há bá ná:lè

lune | mère / Dolé // eh! / Nyalé //

17. há bá ná:lè

eh! / Nyalé //

18. mǎngú yé:náá kwày

mangué | fraîche | possesseur //

14. Nyalé ! Mangokway !
15. Nyalabarou ! Nyalényalégyo ! (1) eh ! Nyalé !
16. Mère de la lune ! Dolé ! eh ! Nyalé ! (2)
17. Eh ! Nyalé !
18. Le possesseur de la mangue fraîche .

Notes :

- (1) ná:lèná:léjò aurait le sens : "qui se comporte bien" . Nous n'avons pas retrouvé ailleurs de dérivés par suffixation de -jò.
- (2) sens obscur.

3.8 BABULE

1. bàbúlè kó jídá kó dá:zì
Baboulé/ même | maison /même | brousse //
2. íì yá gó.gà kwáy kólbó.kwáy kàbfàá dò
nous| là / *duratif*| allons / bouteille.possesseur| interdit| lieu//
3. à née írí yàá gòó.gà kólbó.kwáy kàbfàá hàṃ
il / dit (*acc.*) ++ nous| là / *duratif* |/bouteille. possesseur| interdit/|
toucher //
4. à née bísímílá:hì rábbàná mú fàrà
il / dit (*acc.*) ++ bisimilahi rabbana / nous / avons commencé(*acc.*)//
5. wáy gwáy ká bòró gà té mà née bísímílà
eh! / travail ++ que / homme / *inacc.*| fait ++ *aor.*| dire /
bisimila //
6. gátògá mà yèè ká nè àrrá- àmánì
ensuite / *aor.*| re-| *dét.*| dire / arra amani //

BABOULE (1)

1. Baboulé ! Il est dans la maison comme dans la brousse. (2)
2. Nous allons au lieu interdit du Possesseur de bouteille. (3) (4) (5)
3. Il dit que nous allons toucher ce qui est interdit par le Possesseur de bouteille.
4. Il a dit : "Dieu clément et miséricordieux," nous avons commencé. (6) (7) ;
5. Eh! Chaque fois que l'on commence une activité, il faut dire : "bissimila".
6. Ensuite on redit : "arra-amani". (8)

Notes :

- (1) Baboulé appartient au groupe récent de génies nés des colonisations française et anglaise (cf. p. 33) et symbolise le feu. Un de ses attributs rituels est un flacon de parfum (cf. texte précédent).
- (2) Phrase en haoussa.
- (3) íí forme amalgamée de írì.
- (4) kwáy "propriétaire, chef".
- (5) Il s'agit d'une bouteille de parfum constituant un des attributs rituels de Baboulé (cf. note n° 1).
- (6) bísímìlǎ:hì rábbàná premier verset par lequel chaque sourate (chapitre) du Coran commence. Cette formule est effectivement employée par les musulmans ou les non-musulmans au début de toute action. (cf. fabrication et consécration de la vièle) Elle signifie : "Au nom de Dieu clément et miséricordieux".
- (7) mú : modalité personnelle en haoussa.
- (8) àrrá àmánì variante de bísímìlǎ:hì.

7. à nèè gwáy ká bóró gà té mà nèè bísímílà
il / dit (acc.) ++ travail ++ que / homme / inacc. | fait ++
aor. | dire / bisimila ++
8. zámá bá hàwká cí:nè gáàndá dùáàw
parce que / même / haouka | langue / être + avec / invocation //
9. máná káfírí bá:bà, dòngó bé:né màláyká
où / Kafiri | père // Dongo // ciel | ange //
10. dòngó fá:ròó gà bé:rì cè sá kòóttù (2 fois)
Dongo | champ / inacc. | est grand ++ pied / ne pas + M.P. | déchire //
11. máná bàbúlè bé:né.kwáy wàymè ízè
où / Baboulé || ciel.possesseur | soeur | enfant //
12. wáy káccó tòríì kánà jísímá ízè
eh! / eh! bien / Tori | petit frère | oseille de Guinée | fruit //
13. bèrúwá náy ká fóngò dúngúrì górózò
couscous / part.obj.+ M.P. | dét. | rappelle / haricot | germe //
14. kóràngàl sí nà zármáy. gà
Korangal / ne pas + inacc | laisse / Zarmas. à //

7. Il a dit : "Chaque fois que l'on commence une activité, il faut dire : bissimila".
8. Car même le langage du haouka permet d'invoquer Dieu.
9. Où est le père de Kafiri ? Dongo, l'ange du ciel ?
10. Le champ de Dongo est grand, le pied ne peut le franchir. (1)
11. Où est Baboulé, l'enfant de la soeur du génie du ciel ?
12. Eh! Eh bien! Tori, le petit frère de Fruit-d'Oseille-de-Guinée!(2,3,4)
13. Le couscous me fait penser au germe du haricot . (5, 6)
14. Korangal ne laisse pas Zarmayga jouer seul. (7)

Notes :

- (1) sá amalgame de sí + á .
- (2) káccó exclamation utilisée également quand on bute contre une pierre.
- (3) tòrí nom de l'huile recueillie quand on pile l'oseille de Guinée *Hibiscus sabdariffa* (Malvaceae).
- (4) kánà terme haoussa "petit frère".
- (5) bèrúwá couscous fait avec des haricots.
- (6) này amalgame de nà + ày .
- (7) Korangal et Zarmayga sont deux villages situés dans le Boboye où ont lieu souvent des danses de possession.

15. à né gárú mé zàngú kwày sí bán zármáy. gà
il / dit (acc.) ++ case en banco / porte | cent | possédant / ne pas +
inacc. | finit / Zarmas . à //
16. hábà zànkà sí dánjí báý dá màn cí à tón nò
eh! / enfant / ne pas + inacc. | / feu / | connaît ++ si / ne pas +
acc. | être ++ il / brûle (acc.) / c'est //
17. hàwká sí bòró má:rày ,à mà né ní sé hàlàhá:nà
haouka/ ne pas + inacc. | / homme / | blesse ++ il / aor. | dit / toi |
à / pardon //
18. bòró cínòò wày.bòrày tú:ró fólíá nò
homme | autre/ femelle.homme +pl. | coiffure / possession / c'est //
19. hàwká sí bórró dàngádáy hándà.fzè
haouka /ne pas + inacc. | mugit / comme | génisse . petit de //
20. àlláhúntà dúníà jfísrí nè lálíé
? monde / sel / c'est / vraiment //
21. álásráy sí wà bíbándì
médisant + pl. / ne pas + inacc. | /lait/ | rendre noir //

15. Il a dit : "Il y a une maison à cent portes à Zarmayga". (1)
16. Eh! Un enfant ne sait pas ce qu'est le feu tant qu'il ne s'est pas brûlé.
17. Le haouka ne blesse personne, il te demande pardon.(2)
18. Pour certains, quand ils voient la coiffure des femmes, ils entrent en possession.
19. Le haouka ne mugit pas comme un veau.
20. Vraiment le monde est comme le sel . (3)
21. Les médissants ne peuvent rendre le lait noir. (4) (5)

Notes :

- (1) Phrase peu claire.
- (2) hàlàhá:nà terme emprunté à l'arabe.
- (3) Phrase en haoussa et en arabe; le premier terme n'a pu être identifié.
Le terme dúnfà "le monde" est emprunté à l'arabe (dunyā)
Le sens général de la phrase est que le monde est amer comme le sel.
- (4) L'origine du terme álásíráy n'est pas très claire. On pourrait le rapprocher du mot arabe al-asir "le prisonnier".
- (5) bíbándì est la forme factitive particulière du verbal bíì "être noir".

3.9 LA FABRICATION DE LA VIELE MONOCORDE

dit par Hamidou Yayé

Ce texte, ainsi que le suivant, complète le film *Godié* (1), que nous avons réalisé et dont le sujet est précisément la fabrication, la consécration et la technique de jeu de la vièle monocorde gòjé.

Comme nous l'exposons dans la partie "Organologie" à propos de la vièle monocorde, le manche du gòjé constitue sur le plan de la lutherie, la pièce maîtresse de l'instrument (2). Le bois dont il est fait est prélevé par le musicien lui-même : il s'agit d'un bois de *Combretum micranthum* G. (Combretaceae) (3) dont le nom en langue zarma est kù:bú. C'est un arbuste buissonnant ou sarmenteux que l'on rencontre sur les sols latéritiques ou rocheux et sur les plateaux argileux de la région de Niamey, Dosso, Birni Nkonni et dans l'Ader de Tahoua; il est abondant dans les taillis du Fouta-Jalon (4).

(1) SURUGUE (B.), *Godié*, 16 mm.-son synchrone, couleur, Paris, CNRS, 1968, 14'

(2) Cf. p.94 à 96.

(3) AUBREVILLE (A.), *Flore forestière soudano-guinéenne*, Paris, ORSTOM, 1950, p. 144.

(4) ENGLER, Ueber die Herkunft des Kinkeliba des Heilmittels gegen das Gallenfieber des Tropen, *Notizbl.*, 1, 1896, p.151-153.
 PERROT et LEFEVRE, Le Kinkéliba, *Agric. Prat. pays chauds*, 2, 1902, p.67-77.
 PROBEGUIN, *Plantes médicinales en Guinée*, 1912.
 Ces trois articles, cités par AUBREVILLE (3), renseignent en partie sur les propriétés spécifiques de *Combretum micranthum* G. (Combretaceae) connu sous le nom de Kinkéliba et abondamment utilisé dans la pharmacopée.

En pays zarma, ces arbustes touffus ont la réputation d'abriter des génies. Par ailleurs, le prélèvement de ce bois constitue la toute première phase de la fabrication de la vièle monocorde gòjé ; il représente de ce fait un acte important et profond de la religion. Ainsi, le système religieux marque, sur le plan des valeurs symboliques, l'intérêt rationnel du manche pour l'instrument de musique en question. Si ce dernier présente un vice d'ordre mécanique et que par conséquent la musique qu'il porte n'est pas ce qu'elle devrait être, alors le musicien pourra être taxé de faute ou de négligence devant la religion. Naturellement, si l'instrument est de bonne qualité et si la musique qui en sort est belle, le musicien pourra se glorifier d'être en accord parfait avec les divinités.

Ayant trouvé , dans un endroit escarpé des bords du fleuve et bien isolé, l'arbre kù:bú qui lui convient le mieux, il en choisit une branche bien droite avec le plus grand soin. Lorsque son choix est fait il prononce la prière (cf. p. suivantes) qui doit le garantir devant la religion.

La pièce de bois prélevée permet de tailler deux manches de vièle. Ceux-ci sont travaillés au feu pour les durcir et les dresser. Pendant cette opération que nous filmions, Yamidou Yayé en dressant l'un des futurs manches en cassa un ; c'est dire la force qu'il déployait pour manier ce bois.

Notons enfin que, au cours de cette même opération le musicien prépare simultanément la colophane dè:lì faite de graines de l'arbre dè:lì.pàà "deli !mère" *Combretum nigricans* Leprieur (Combretaceae) dont nous parlons plus loin (1).

(1) Cf.p. 112-114.

1. b́símìlǎ:hì
début de la prière coranique (1)
2. àáy kà ká gòjé búndù kàá
je/ viens (*acc.*) ++ pour / vièle | bois / enlever /
3. hùnkúná, àlárba bǒ.ká;nò
aujourd'hui || mercredi || tête.bonne //
4. b́símìlǎ:hì
idem phrase n°1
5. àáy sèé:dè bé:né, àáy sèé:dè gándà
je / prends à témoin (*acc.*) / ciel // je / prends à témoin (*acc.*) / terre //
6. àáy sèé:dè wàynò.fùnáày
je / prends à témoin (*acc.*) / soleil.sortie //
7. àáy sèé:dè wàynò.kànáày
je / prends à témoin (*acc.*) / soleil.coucher //
8. àáy sèé:dè ázáwá.kàmbè
je / prends à témoin (*acc.*) / azawa.côté //
9. àáy sèé:dè dàndí.kàmbè
je / prends à témoin (*acc.*) / dandi.côté //
10. àndábì.sá||
le prophète . louanges à lui. //
11. yà ná mò.kwá:ràý
je / ne pas / oeil.blanc //
12. àndábì ká nó bòró.jínáy
le prophète ++ pour / donner / homme.premier + pl.//

1. Au nom de Dieu, clément et miséricordieux, (1)
2. je viens pour couper le bois de la vièle,
3. aujourd'hui, mercredi, jour béni.
4. Au nom de Dieu, clément et miséricordieux,
5. je prends à témoin le ciel et la terre,
6. je prends à témoin l'Est,
7. je prends à témoin l'Ouest,
8. je prends à témoin le Nord (2),
9. je prends à témoin le Sud (3).
10. Le prophète, Louanges à lui (5)
11. Je ne fais pas le mort (4).
12. Le prophète a donné le savoir aux anciens,

Notes :

- (1) Comme la plupart des prières animistes, celle-ci commence par une formule coranique. Ce fait est fréquent et dénote l'intégration de l'Islam dans la religion traditionnelle des Zarma-Songhays .
- (2) Azawa : lieu situé au Nord-Est du Niger .
- (3) Dandi : région s'étendant au Sud du Niger (région de Gaya).
- (4) Cette phrase est à interpréter comme une marque de grand courage et de lucidité de la part du musicien. En entrant en rapport avec les divinités, et en particulier avec les génies qui peuvent se trouver dans l'arbre kù:bú, celui-ci s'expose à de véritables dangers. La moindre maladresse ou faute pourrait lui être fatale. De plus, il entreprend une tâche grave : en fabriquant le gòjé, il aura le moyen, si ce n'est le pouvoir de communiquer avec tous les génies. Il déclare qu'il est en pleine possession de ses moyens et lucide.

yà serait une variante de àáy , nà représenterait la négation máná.
- (5) Cette formule est empruntée à l'arabe ;

(al-nabi :prophète, sallî: 'louer).

13. b̀òró.j́ínáy ká nó m̀ádè
homme.premier + pl.†† pour / donner / Madé //
14. m̀ádè kà ká nó g̀unábò
Madé / vient (acc.) †† pour / donner / Gunabo //
15. g̀unábó kà ká nó síbtò
Gunabo / vient (acc.) †† pour / donner / Sibto //
16. síbtó kà ká ày nó mà kà:nó kàsándà à.wánò
Sibto / vient (acc.) †† pour / me / donner †† aor. | être bon ††
autant que / le sien //
17. síbtó kà ká ày nó ày.wánè
Sibto / vient (acc.) †† pour / me / donner / le mien //
18. àáy kà ká kà h̀unkúná gòjé búndù h̀unkúná àlár̀bà (1)
je / viens (acc.)†† pour / enlever / aujourd'hui / vièle | bois /
aujourd'hui || mercredi //
19. b́ísímìl̀á:h̀ì
idem phrases n° 1 et 4

13. les anciens l'ont transmis à Madé,
14. Madé l'a transmis à Gunabo,
15. Gunabo l'a transmis à Sibto,
16. Sibto est venu me le transmettre pour que la vièle soit aussi bonne que la sienne.
17. Sibto m'a remis ce qui m'était dû (1).
18. Je suis venu, aujourd'hui, pour couper le bois de la vièle, aujourd'hui, mercredi, (2)
19. Au nom de Dieu, clément et miséricordieux.

Notes :

- (1) Le procédé de transmission du savoir, en l'occurrence celui de musicien du culte, est classique. Sibto était le maître d'Hamidou Yayé, Gunabo était le maître de Sibto, Madé était le maître de Gunabo, etc... Le musicien ne remonte pas plus haut sans doute, faute de mémoire. Ainsi, le respect des anciens et par là même de la tradition est, vis à vis des divinités, un gage de soumission et d'adhésion profonde, dont le musicien est tenu de faire preuve. De plus le musicien doit pouvoir prouver qu'il détient le savoir nécessaire à sa fonction et de qui il détient ce savoir enfin comment il l'a acquis. Sibto lui a remis ce qu'il lui était dû, c'est à dire qu'il lui a remis ce qu'il (Hamidou Yayé) a mérité .
- (2) àlárba : terme emprunté à l'arabe : al-arba7 : mercredi (le quatrième jour).

3.10 LA CONSECRATION DE LA VIELE MONOCORDE

dit par Hamidou Yayé

Le prélèvement du bois de *Combretum micranthum* G. (Combretaceae) marque l'entrée dans le système divin de la fabrication de la vièle monocorde gòjé. Ce processus engagé, le musicien récolte les éléments qui serviront à la construction de la vièle. Ce sont successivement : une peau de *Varanus niloticus* (Linné)⁽³⁾, unealebasse, une longue mèche d'une centaine de crins pris dans la queue d'un cheval noir, des épines séchées de *Balanites aegyptiaca* L. (Simarubaceae), une longue lame métallique etc... Muni de ces objets, le musicien s'installe chez lui pour les assembler.⁽²⁾

Dès que la construction de la vièle monocorde est terminée, le musicien doit en soumettre les qualités aux divinités. Avant de l'essayer, il sacrifie trois coqs : un blanc, un rouge et un noir (1). Le sang du sacrifice est versé dans l'ouïe du gòjé à l'endroit où le vibreur díbbà⁽²⁾ est placé. C'est juste avant d'exécuter le sacrifice que le musicien prononce la prière qui suit.

(1) Ou un coq ayant simultanément les trois couleurs, comme c'est le cas dans le film *Godié* (cf. filmographie).

(2) Cf. organologie de la vièle monocorde.

(3) (Varanideae).

1. àáy gà náráy írì.kwàáy gà
je / *inacc.* | prie / notre.maître là //
2. àáy gà náráy írì.kwàáy dá ngá dlà
je / *inacc.* | prie / notre.maître | et | son | messenger //
3. àáy gà náráy dá bòró.jínáy dá bòró.kóráy àlfórmá gándá
jè / *inacc.* | prie / et | homme.premier + *pl.* | et | homme.dernier
+ *pl.* | respect à Dieu | à cause de //
4. àáy kà ká náráy ní gá, dándú.úrúfùrmà
je / viens (*acc.*) ++ pour / prier / toi | à | Dandou Ouroufourma //
5. ila.kwoy àndábì kàmbá írì.kwáy
? chef / prophète / main / notre.maître //
6. háyyá ká:nù dándú sè
l'enfantement / plait (*acc.*)/Dandou | à ++
7. à háy ùwátà
il / engendre (*acc.*)/ Owata //
8. à háy yòlìò.gà.tánjé.gá
il / engendre (*acc.*)/ tresse.à.cuisse.jusqu'à //

1. Je prie Dieu . (1)
2. Je prie Dieu et son messenger.
3. Au nom de Dieu, je prie les anciens et tous leurs descendants. (2)
4. Je suis venu pour te prier toi, Dandou Ouroufourma. (3)
5. (phrase intraduisible) (4)
6. Dandou aimait tant avoir des enfants, (5)
7. qu'il a engendré Ouwata,
8. il a engendré Celle-qui-a-la-tresse-jusqu'à-la-cuisse,

Notes :

- (1) Ici encore, la notion de Dieu unique et de son prophète (sous-entendu Mahomed), est étroitement mêlée aux multiples divinités animistes. Ainsi au plus profond d'un acte de la religion traditionnelle, le musicien lui-même "musulman et animiste" s'en réfère constamment au Dieu de l'Islam, malgré les contradictions réciproques de l'une et de l'autre religion. La phrase 5, bien que non traduite, est un emprunt déformé et incompréhensible de la prière coranique. S'agit-il de deux religions superposées ou complémentaires, d'une religion unique mais hybride ?
- (2) Les anciens en question sont vraisemblablement les anciens maîtres qui ont perpétré la tradition. Le dernier de leurs descendants est avant Hamidou Yayé, son propre maître Sibto. (cf.p.82 note 1) ; àlfórmà est un emprunt à l'arabe :al-hurma "respect".
- (3) Dandou Ouroufourma est l'un des ancêtre des génies du groupe tó:rú.
- (4) Voir note (1) plus haut.
- (5) Cf. p. 20-21

9. à háy kà :bè.gà.mànné.sáru
il / engendre (acc.) / barbe.à.courant.filtrer //
10. à háy kò.dágú.hìnjè.kó:sú
il / engendre (acc.) / baobab.arracher.dent.curer //
11. dá àlkáwli fùnùyá, fùúndí fùún
si / la confiance | action de sortir ~~+~~ la vie / sortit (acc.)//
12. àlkáwli fúròyá, mò fùúndí fúròyá nò
la confiance | action de rentrer ~~+~~ aussi / la vie | action de rentrer /
c'est //
13. dikku, maru, ali, sombo, karsani, walanga, dace, basomay
Dikkou/Marou/ Ali / Sombo / Karsani / Walanga / Datyé / Bassomay //
14. ísà kúná bùlángà à zìnjìzìnjìkòò gòó
le fleuve | dāns | le karité / lui | celui qui secoue / existe //
15. à kùmnàkùmnàkòò sí
lui | celui qui ramasse / ne pas //
16. dà:rà túbálày dá dà:rà gàmbaràáy
nom d'un village | toubale + pl. | et | nom d'un village | gambara + pl.//

9. il a engendré Celui-qui-filtre-le-fil-de-l'eau-avec-sa-barbe,
10. il a engendré Celui-qui-arrache-un-baobab-pour-se-curer-les-dents. (1)
11. Quand la confiance s'en va, la vie s'en va ;
12. quand la confiance revient, la vie aussi revient.(2)
13. Dikkou, Marou, Ali, Sombo, Karsani, Walanga, Datyé, Bassomay . (3).
14. On peut secouer le karité (4) dans le fleuve,
15. mais personne ne peut en ramasser les fruits.(5)et (6)
16. Vous, les toubales et les gambaras (7) de Dara, (8)

Notes :

- (1) Ces personnages extraordinaires sont les seuls qui portent des noms significatifs.
- (2) Cette phrase peut signifier que la vie n'est possible que lorsqu'elle est assortie d'une croyance profonde en Dieu/ou dieux.
- (3) Ces noms qui se succèdent sont ceux de zìmà célèbres pris à parti par le musicien comme caution.
- (4) *Butyrospermum parkii* Kotschy (Sapotaceae).
- (5) Le "karité dans le fleuve" désigne les grands tourbillons qui se produisent dans le fleuve. D'après J.Rouch, cette phrase signifie que les objets aspirés par les tourbillons disparaissent pour toujours au fond du fleuve.
- (6) zìnjìzìnjìkòò et kùmnàkùmnàkòò sont dérivés de verbaux déjà dérivés eux-mêmes de zìnjì "secouer" et kùmnà "ramasser". Le redoublement du verbal exprime la répétition de l'action. L'adjonction du suffixe -kòò permet le passage du verbal au nominal exprimant celui qui fait l'action.
- (7) Les toubales sont des tambours hémisphériques à une seule membrane et les gambaras sont des tambours cylindriques à deux membranes.
- (8) Dara se trouve près d'une région qui a pour nom háráy "les tambours" cf. carte n° 2 et note n°2 p.19.

17. gúdàl àlformá gándá nò ír kà ká ɣáráy árà gá
 Goudel | respect | pour / c'est ++ nous / venons (acc.) ++ pour /
 prier / vous | à //
18. bà:ní dá àlàfíà nòò ír kà ká ír gòjé háǵándì
 santé | et | paix / c'est ++ nous / venons (acc.) ++ pour / notre |
 vièle / faire boire //
19. hùnkúná àlàmfí:sì ír kà ká gòjé háǵándì bà:ní kàlá àlàfíà hùnkúná
 aujourd'hui || jeudi / nous / venons (acc.) ++ pour / vièle / faire boire /
 la santé / jusqu'à | paix | aujourd'hui //
20. gànǵì wà:só ńgà nòò ír gà báà
 un génie | rapide / lui / c'est ++ nous / inacc. | voulons //

17. au nom du village Goudel (1), nous sommes venus vous prier.
18. Sous le signe de la santé et de la paix, par le sang nous venons consacrer la vièle. (2)
19. Aujourd'hui, jeudi, nous consacrons la vièle, sous le signe de la paix. (4)
20. C'est un génie rapide que nous voulons. (3)

Notes :

- (1) Goudel (cf. carte n° 2) est une sorte de fief de la religion animiste où d'importantes cérémonies ont lieu. C'est le nom que nous avons donné au film réalisé à Goudel et dont le but était d'analyser dix danses de génies (cf. filmographie *Goudel*).
- (2) háṅándì dérivé de hàá "boire". La suffixation de -ándì au verbal donne l'expressiõñ du factitif. àlàfíà est emprunté à l'arabe al-7āfīya : "santé, salut, paix."
- (3) Ce sacrifice qui a pour nom : háṅándì peut être accepté ou rejeté par les génies, ces génies pouvant être "rapides ou lents". Ici, le musicien demande que ce soit des génies rapides.
- (4) àlàmfí:sì est emprunté à l'arabe al-xamīs "jeudi" (le cinquième jour).

4. O R G A N O L O G I E

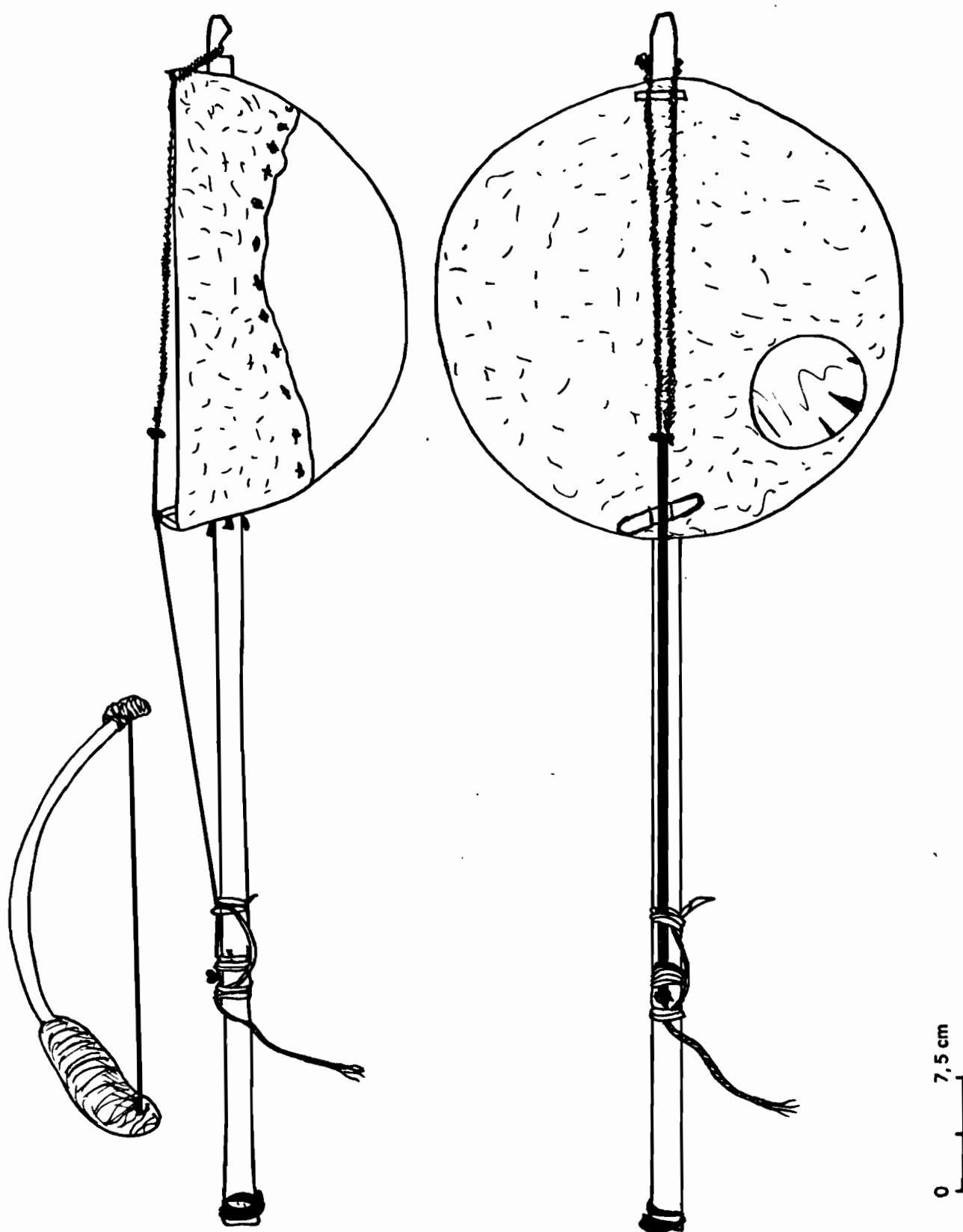


Figure n° 2 : La vièle monocorde gòjé

4. ORGANOLOGIE

4.1 La vièle monocorde gòjé

4.1.1 La caisse de résonance

La caisse de résonance de la vièle monocorde gòjé est hémisphérique et composite. Le fond et les bords de la caisse sont d'un seul tenant, constitué d'une demie calebasse séchée, coupée selon l'axe des graines. L'ouverture de la caisse est parallèle au manche de la vièle et son diamètre ϕ est sensiblement : $240 < \phi < 280$ (ϕ exprimé en millimètres).

La table d'harmonie est réalisée à l'aide d'une peau entière de varan (appelé en français local "gueule tapée" et aussi à tort "iguane") il s'agit d'un *Varanus niloticus* Linné (1). La peau, assouplie dans l'eau, est fixée sur l'ouverture de la calebasse au moyen d'épines sèches de gàrbáy.nà, *Balanites aegyptiaca* (2). Ce sont ces touffes que les bergers utilisent pour parquer leurs bêtes. L'utilisation de ces épines sèches pour la lutherie tend actuellement à être remplacée par des clous de tapissier en cuivre à grosse tête ronde.

Cette peau est fortement tendue sur l'ouverture de la calebasse à un point tel, qu'il arrive parfois qu'une caisse de vièle éclate spontanément. Des raisons d'ordre divinatoire peuvent être alors invoquées. D'un point de vue strictement mécanique il paraît clair, qu'étant en présence d'un hémisphère dont le sommet peut accuser des faiblesses dues à un choc ou simplement à une faible épaisseur, sous l'action des forces de traction appliquées au grand diamètre de l'hémisphère par la membrane, la calebasse puisse céder. Il serait évidemment fort instructif de mesurer au moyen de jauges de contraintes ou mieux par la méthode d'élasticimétrie, les différentes tractions subies à la fois par la caisse de résonance et

(1) et (2) : Cf. page suivante.

par la table d'harmonie. Nous n'avons pas eu l'occasion de faire ce travail, cependant on se rend bien compte que la table d'harmonie est extrêmement tendue ou "dure". Elle peut donc être soumise à de très rapides vibrations et par-là même favoriser l'émission de fréquences aiguës. Une ouïe circulaire de dépression dont le diamètre est pratiquement égal au quart du diamètre de la table soit $60 < \phi < 70$ (1), est pratiquée dans le quart supérieur droit de cette dernière.

4.1.2 Le manche

Le manche est une simple baguette de kù:bú (2) *Combretum micranthum*, d'une longueur d'environ 750 mm. et dont la section droite a pour diamètre : $17 < \phi < 20$ (1). C'est un bois aux fibres très serrées et longiformes; il a les propriétés d'être dur et de ne pas plier. Ces propriétés sont renforcées par un travail au feu. Le manche est en effet la pièce maîtresse de la vièle monocorde, il doit supporter des forces de tension et de traction non négligeables imprimées en particulier par la corde. Le manche présente à sa base, une encoche destinée à recevoir le tire-corde. Pour conserver la terminologie utilisée par les luthiers, nous appellerons cette partie du manche, le bouton.

Le haut du manche est percé dans le sens de sa longueur à l'aide d'une pointe métallique rougie au feu, ceci dans le but de fixer ce long vibreur díbbà que nous décrivons plus loin (2) et dont l'usage est très occasionnel.

(1) (p. précédente) (Varanideae)
cf. P. Bourgoïn, *Animaux de chasse d'Afrique*, La Toison d'Or, Paris 1955 p.197. Il semble que deux espèces soient distinguées dans le Sud-ouest nigérien : le varan du fleuve de couleur gris-vert moucheté et le varan des terres de couleur rougeâtre. D'après Idrissa Maïga du Service des Pêches de Niamey, il s'agirait en fait du même animal, propre lorsqu'il vit près du fleuve et rougi par la latérite lorsqu'il ne trouve pas d'eau.

(2) L. (Simarubaceae) cf. p. 112-114

(1) toutes les mesures de longueurs sont exprimées par la suite en millimètres.

(2) G. (Combretaceae)
cf. Aubreville, *Flore Forestière Soudano-guinéenne*, ORSTOM, Paris 1950 p. 144 et note 3 et 4 p. 77.

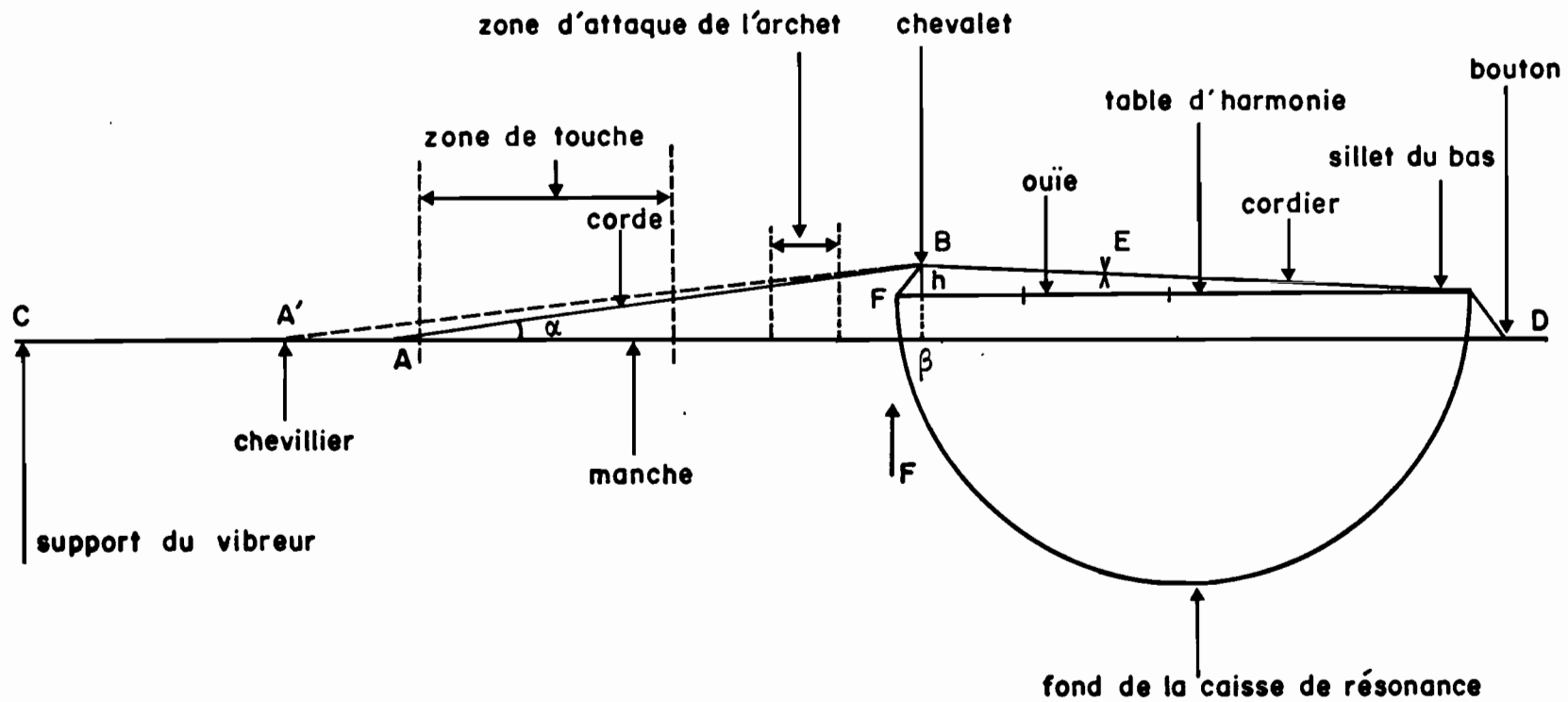


Figure n° 3

Les éléments constitutifs de la vièle monocorde gòjé

Le manche traverse la caisse de part en part, à une distance $d = 30 \text{ mm}$. du plan de l'ouverture de la calebasse, parallèlement à l'axe des graines, transperçant ainsi les bords de la membrane plus larges dans le haut et dans le bas-de-caisse. La partie inférieure du manche est appointée sur une dizaine de centimètres. Au montage de l'instrument, le bas du manche vient se coincer dans le plus petit des deux trous pratiqués dans la calebasse, c'est-à-dire dans le trou du bas-de-caisse. L'autre trou est ajusté avec une assez bonne précision à la section non corrigée du manche. Le manche nu, placé ainsi dans son logement, peut soit tourner sur lui-même, soit effectuer une translation vers le haut. Il est en effet remarquable de constater que le manche est presque entièrement fixé par l'ensemble cordier-corde-chevillier. Les deux trous de la caisse de résonance constituent deux points d'appui sur lesquels viennent s'appliquer les forces de réaction du manche, engendrées par les actions conjuguées de la corde sur le chevillier et sur le cordier. Au niveau de l'encoche du bouton de la vièle, les forces d'action sont doubles et empêchent ainsi le manche d'effectuer une rotation sur lui-même. La force appliquée au niveau du chevillier par la corde, a pour composante principale une force dirigée du haut vers le bas du manche, interdisant à ce dernier toute translation vers le haut. (cf. fig. 4 p. 99)

4.1.3 *Cordier-sillets-chevillier*

Le cordier ou tire-corde est constitué d'une boucle tressée de crins noirs de cheval. La longueur totale de la tresse est sensiblement $L = 2 \times 270 \text{ mm}$. Il est intéressant de remarquer que la boucle du cordier est égale au grand diamètre de la calebasse; nous n'avons pas trouvé de vièle monocorde gòjé contredisant cette remarque. Les caisses de résonance ne sont pas rigoureusement les mêmes d'un instrument à l'autre; il est en effet difficile de trouver deux calebasses strictement identiques. Les musiciens ont résolu le problème en prenant la corde comme élément invariant et en ajustant le cordier (élément variable) en fonction des dimensions de la caisse de résonance (élément variable). Ce principe fait que la partie de la corde projetée sur la table d'harmonie est pratiquement égale à la corde imaginaire sous-tendue par le chevalet.

Une mince lamelle de bois de trente millimètres de long, large de cinq millimètres, placée tout à fait au bord postérieur de la table d'harmonie, perpendiculairement au cordier et sous celui-ci, tient lieu de sillet-du-bas. Son rôle est triple :

- il donne à la corde de la vièle, une meilleure définition, c'est à dire une plus grande mobilité, lui évitant de perturber les vibrations de la table d'harmonie,
- sans ce sillet, la membrane serait déchirée très rapidement,
- il épouse un arrondi qu'il imprime au cordier, faute de quoi ce dernier serait vite effiloché.

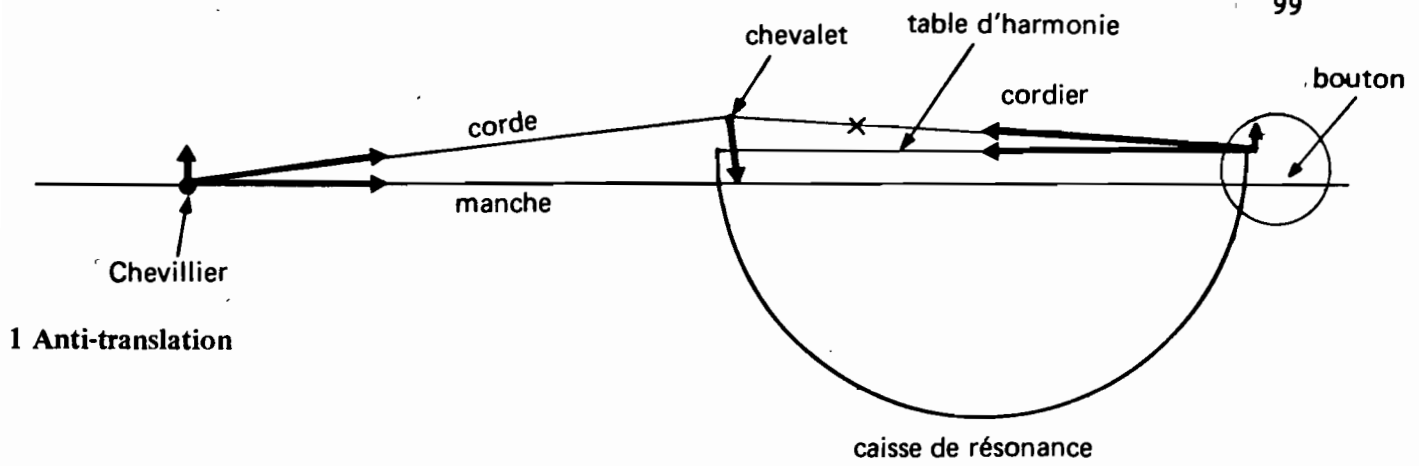
Ce qui tient lieu de chevillier est constitué d'une longue ganse de cuir fortement serrée autour du manche. La corde de l'instrument présente à son extrémité supérieure, une mèche d'une centaine de millimètres arrêtée par un noeud simple effectué sur une partie de corde surliurée avec du fil de coton. En saisissant la mèche d'une main, le musicien exécute une série de demi-clefs fermement serrées autour du manche et sur la corde avec la ganse, prenant le noeud de la corde comme butée. La corde est ainsi, en son extrémité supérieure, parfaitement appliquée sur le haut du manche. La dernière demi-clef du chevillier est inversée et le brin de la ganse est passé par-dessous la corde ; on peut admettre que ce brin, relevant la corde et l'isolant pour ainsi dire du manche, joue le rôle de sillet-du-haut. Cet ensemble chevillier et sillet-du-haut est noué très fortement et définitivement.

Le terme "chevillier" s'applique assez mal au système que nous venons de décrire puisque celui-ci ne présente pas de cheville ; cependant son rôle est bien de tendre la corde, aussi nous paraît-il plus commode de conserver ce terme en pensant d'avantage à ses fonctions qu'à sa constitution (1).

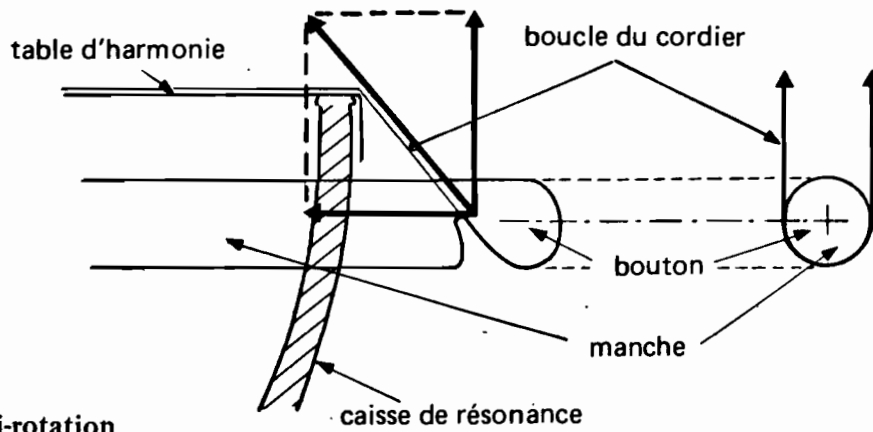
(1) Cela dit, au niveau des catégories morphologiques des instruments de musique, il est nécessaire de distinguer les cordophones à tenseur chevillé des cordophones à tenseur non-chevillé.

Pour tendre la corde, le musicien fabrique avec des bandes de cotonnade une butée douce qu'il passe autour du gros orteil de son pied d'appel, pour déplacer le chevillier et la corde, en tirant de toutes ses forces le manche de l'instrument. En voulant être formel, il faudrait considérer que la butée fait partie de ce que nous appelons le chevillier. En fait, il s'agit d'un simple accessoire lié à une technique particulière d'accordage d'instrument. Précisons enfin que le musicien mouille avec sa salive la partie du manche située immédiatement au-dessus du chevillier, avant de tendre la corde, ceci afin d'augmenter l'adhérence du cuir de la ganse sur le bois du manche.

La vièle monocorde gòjé possède un réglage d'accord en fonction des intempéries. Rappelons que le Sud de la République du Niger est soumis pendant neuf mois de l'année à un climat chaud et très sec et pendant trois mois à une saison des pluies relativement chaude où l'air est saturé d'eau. Il est clair que ces changements violents de température et d'humidité relative de l'air perturbent considérablement les performances acoustiques des instruments de musique. Il est vraisemblable aussi que les organes de la perception auditive des hommes eux-mêmes subissent certaines variations de leurs caractéristiques. Nous n'avons encore jamais effectué d'étude systématique à ce sujet mais en pensant pouvoir le faire un jour nous avons recueilli, chaque fois que nous avons enregistré un instrument de musique sur le terrain, les relevés climatologiques des périodes correspondantes. Les musiciens zarma-songhays prévoient sur les vièles, un sillet-du-haut amovible permettant de raccourcir plus ou moins la longueur de la corde vibrante, la tension de cette dernière étant toujours maintenue par le chevillier. Ce sillet amovible est une simple lanière de cuir provenant du reliquat de la ganse du chevillier. La longueur de la corde vibrante est diminuée en effectuant, à quelques centimètres (2 à 5) du sillet-du-haut fixe, trois ou quatre demi-clefs plus une inversée passant sous la corde. Il semble que ce genre d'opération intervienne pendant la saison des pluies, mais nous n'avons pas, à l'heure actuelle, suffisamment d'informations pour être en mesure de développer convenablement ce point.



1 Anti-translation



2 Anti-rotation

Figure n° 4: : mécanique du manche

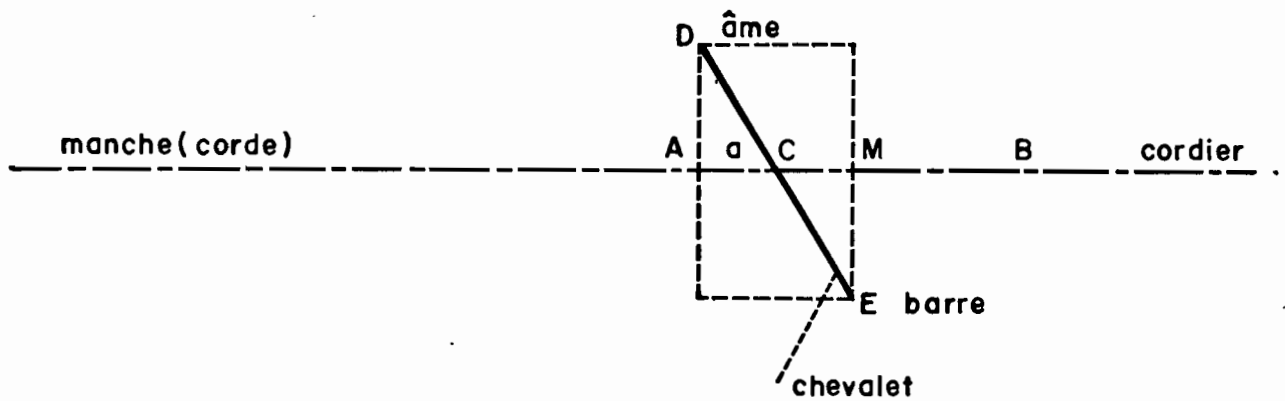


Figure n° 5 : mécanique du chevalet 1

4.1.4 *Le chevalet*

Le chevalet est constitué d'un petit arc en bois présentant à son sommet un cran taillé de biais par rapport à la normale du plan de l'arc. Les extrémités de l'arc sont distinctes; en d'autres termes le chevalet a ainsi un sens donné. L'espace compris entre les deux pieds du chevalet est égal à 45 mm. environ, le rayon moyen de l'arc est de 25 mm. l'épaisseur du bois, de même que sa nature, sont variables.

Le cran pratiqué dans le chevalet a pour but de tenir la corde, en la maintenant à une distance de 15 mm. du plan de la table d'harmonie, et d'assurer la limite inférieure ponctuelle de la corde vibrante. L'écartement des pieds du chevalet semble être mesuré sur la partie inférieure de la corde non-vibrante, comprise entre le sommet du chevalet et la partie supérieure du cordier.

Le cran du chevalet définit l'angle que fait celui-ci par rapport à la corde; sa position sur la table d'harmonie est telle qu'un des pieds de l'arc repose sur le bord de la calebasse, du côté opposé à l'ouïe par rapport à la corde.

Les dimensions des chevalets des différentes vièles monocordes étudiées sont pratiquement invariantes et il semble que la position du chevalet reste indépendante des cotes de la caisse de résonance. On constate que le second pied du chevalet est à une distance égale à la moitié de la corde imaginaire de l'arc, du bord supérieur de la calebasse. Considérant le bord supérieur de la table d'harmonie comme étant pratiquement rectiligne, tout au moins sur les trois centimètres de part et d'autre de la corde de l'instrument, nous pouvons alors inscrire dans un rectangle la corde imaginaire du chevalet; elle sera la diagonale de ce rectangle. Le petit côté sera figuré par un segment égal à la moitié de la diagonale c'est à dire aussi égal à la moitié de la projection de la corde de l'instrument sur la table d'harmonie (cf. fig. 5). De ces relations il est aisé de déduire l'angle que fait le chevalet par rapport à la corde.

Appelons AB la projection de la corde de la vièle sur la table d'harmonie, ED la diagonale du rectangle, C le point d'intersection de la corde de l'instrument avec le chevalet, projeté sur la table d'harmonie, $\hat{a}$ l'angle dont nous recherchons la valeur, c'est à dire l'angle ACD et soit M le milieu de AB

$$\begin{aligned} \text{Nous avons:} \quad & AB = ED \\ & EC = CD = AM \end{aligned}$$

Un côté du rectangle étant égal à une demi diagonale nous en déduisons le cosinus et la valeur de l'angle $\hat{a}$:

$$\cos \hat{a} = \frac{AC}{CD} = \frac{1}{2}$$

$$\hat{a} = \frac{\pi}{3} [2k\pi] \quad \text{soit } 60^\circ \text{ ou } 120^\circ$$

Précisons qu'il s'agit bien là d'un ordre de grandeur et non pas de valeurs strictes. D'autant que cet angle est soumis volontairement à de très légères variations dont nous analysons les effets plus loin. Il n'en reste pas moins vrai, que l'on peut considérer ces valeurs comme étant respectées par les musiciens, lors de la fabrication et de l'exécution instrumentale. Nous sommes d'autant plus assuré de croire au bien fondé de ces remarques mathématiques qu'elles débouchent sur des rapports simples de types suivants: $1/2$, $1/3$, $2/3$, $1/4$, $3/4$, etc... faciles à établir empiriquement. Par ailleurs, il n'est pas exclu que ces chiffres aient des correspondances symboliques d'ordre divinatoire, magico-religieux ou autres. Nous n'avons pas d'informations sur ce point.

Comme nous l'avons vu, la caisse de résonance présente l'originalité de ne pas avoir de bords ni de fond distincts. Ce que nous pouvons distinguer c'est :

- un support rigide : la calebasse
- une membrane mobile : la table d'harmonie.

Cette simplicité permet d'éviter le système du type occidental qui implique la mise en place d'une âme et d'une barre. En effet, la vièle mono-corde gòjé ne présente pas de barre sous la table d'harmonie au niveau du pied gauche du chevalet, ni de tige distincte reliant, sous la table d'harmonie et dans la caisse, le pied droit du chevalet au fond de la caisse de résonance.

Cependant, même si les termes décrivent mal la réalité, ils ont l'avantage d'évoquer des fonctions propres à une catégorie d'instruments de musique, celle des cordes frottées; aussi nous paraît-il préférable de les utiliser par la suite, en pensant toujours d'avantage aux fonctions évoquées qu'à la description qu'ils inspirent.

Le pied gauche du chevalet, qui repose sur le bord de la caisse de résonance, peut être considéré comme un point à faible degré de liberté, jouant le rôle de point d'appui par rapport aux mouvements de l'autre pied. Nous le désignons par conséquent par le terme "âme", réduite ici à un point.

L'autre pied est posé à même la table d'harmonie, c'est-à-dire sur un support capable d'entrer en vibration selon les impulsions de la corde vibrante transmises par cette partie du chevalet, que nous appelons "barre"; la "barre" est réduite ici à la surface du pied du chevalet.

Le terme barre appliqué au violon du type européen désigne une pièce allongée, placée sous la table d'harmonie au niveau du pied gauche du chevalet; elle tient sa forme allongée du fait que la table d'harmonie d'un tel violon est constituée d'un bois aux fibres longiformes placées dans le sens de la longueur de l'instrument. Pour transmettre les vibrations des cordes, la barre est donc placée dans le sens de ces fibres afin de ne pas perturber l'élasticité de la table, mais au contraire, de l'utiliser et de la favoriser. Dans le cas du gòjé on peut considérer que les vibrations de la table d'harmonie se font en tous sens avec, bien sûr, une prépondérance pour les vibrations normales à la membrane. Cela n'exclut pas la présence de composantes latérales plus ou moins riches. (cf. fig. 6)



Cliché n°4 (B. Surugue) Sud-Niamey 2 Septembre 1971

Chevalet inversé

Ce musicien gaucher a inversé le chevalet de sa vièle. Le pied droit du chevalet est normalement tourné vers l'ouïe.

Dans le premier cas, la table d'harmonie présente une plus grande force de réaction et engendre par conséquent des vibrations rapides de faibles amplitudes. Dans le second cas, la table d'harmonie de l'instrument est sensiblement plus molle et par conséquent elle vibre avec une célérité moindre et des amplitudes plus grandes. Ce type de réglage dénote une assez grande sensibilité empirique des phénomènes acoustiques liés à la musique; il est d'ailleurs particulièrement intéressant de constater que ce type de réglage ne semble pas exister sur l'amzad des Touaregs ni sur le gò:gé des Haoussas, Voisins immédiats des Zarma-Songhays.

4.1.5 *La corde*

La corde de la vièle gòjé est en réalité une mèche composée d'une centaine de brins de crins pris dans la queue d'un cheval noir. Nous n'avons jamais pu savoir, auprès de nos différents informateurs et musiciens, comment ces derniers déterminent le calibre de la corde des gòjé et selon quels critères. Sans pouvoir encore en tirer des conclusions, signalons que nous avons dénombré un maximum de cent vingt brins de crins de cheval et, sur les instruments usagés, un minimum d'une centaine de brins. On constate en effet, que les brins de crins cassent en cours d'exécution musicale ou pendant l'accordage des instruments, auxquels cas, le musicien arrache complètement le brin détérioré. On aperçoit facilement, à la racine des cordes si des brins ont été arrachés ou non. Sous toutes réserves et jusqu'à plus ample informé, il semble que la norme de calibrage transversal de la corde puisse être estimée sur une base de cent vingt brins.

La longueur de la corde du gòjé joue un rôle fondamental dans la conception de cet instrument. La longueur de la corde est déterminée d'après des repères anatomiques du musicien. La longueur totale de la corde est mesurée depuis le coude jusqu'à la jointure des doigts de la main du musicien. La longueur de la corde vibrante doit normalement être égale au grand diamètre de la caisse de résonance et, par conséquent, à la moitié de la longueur totale de la boucle qui forme le cordier. Nous verrons plus loin que l'on retrouve cette dimension dans la constitution de l'archet. Notons que cette dimension est

constamment vérifiée par le musicien, lors de la fabrication de l'instrument, en mesurant la corde, de la pointe de son coude à la jointure de son poignet.

Bien sûr, il peut paraître surprenant qu'un instrument de musique puisse être conçu d'après des repères variables d'un individu à l'autre. En fait, ce sont là des simples moyens mnémotechniques ajustés en fonction de l'anatomie des apprentis-musiciens par leur maître. De plus il ne faut pas oublier que la normalisation en matière de lutherie est relativement récente en Europe.

Pour donner un ordre de grandeur, signalons que la largeur moyenne de la corde de la vièle est voisine d'un demi-centimètre, que la longueur totale, de noeud à noeud est voisine de 37 centimètres et que la corde vibrante mesure 27 centimètres. Il est à noter que l'allure générale de la corde est très aplatie et qu'elle n'est pas sans rappeler l'aspect de la mèche d'un archet de violon du type européen.

Une dimension très importante, d'un point de vue mécanique et acoustique est, l'angle que fait la corde par rapport à la normale du plan de la table d'harmonie passant par le cran du chevalet. Nous ne sommes pas en mesure de dire si cet angle est strictement respecté et si oui selon quelles méthodes. Nous ne pouvons que constater les faits en pratiquant des mesures. C'est ainsi que nous avons remarqué que la longueur de la corde-vibrante semblait déterminer une unité organologique: soit L cette unité. La hauteur mesurée du cran du chevalet au manche de la vièle se trouve être sept fois plus petit que l'unité L : soit H cette hauteur. Nous avons donc la relation :

$$L = .7 H$$

soit $\hat{c}$ l'angle que fait la corde en son sommet par rapport à la normale du plan de la table d'harmonie. Nous avons alors la relation :

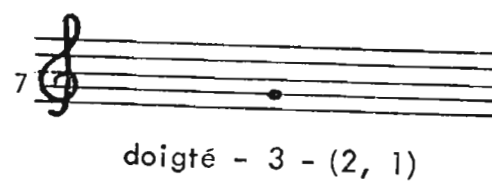
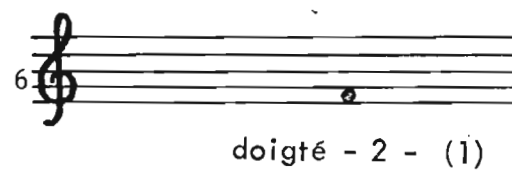
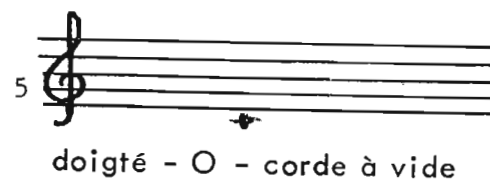
$$\cos \hat{c} = 1/7$$

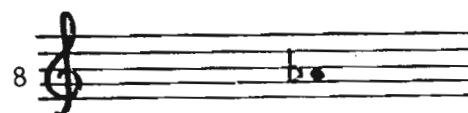
$$(81^{\circ} < \hat{c} < 82^{\circ})$$

C'est évidemment le cosinus de l'angle $\hat{c}$ qui a une valeur utilisable pour la facture de l'instrument. On s'aperçoit que l'angle $\hat{c}$ donne à la corde une inclinaison d'une dizaine de degrés seulement par rapport au manche, ce qui est relativement peu. Cela implique que la corde de la vièle soit en permanence très fortement tendue afin d'appliquer fermement le chevalet sur la table d'harmonie et de faire agir celle-ci d'une manière optimale.

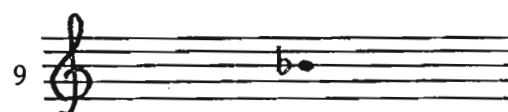
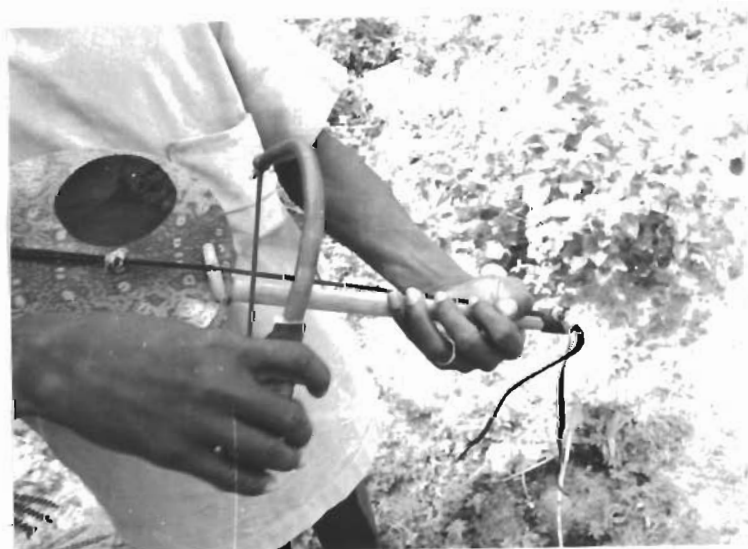
Comme nous l'avons dit en décrivant les fonctions du chevillier, la corde est très fortement tendue, mais nous ne savons pas dans quelles proportions physiques. Ce que nous pouvons dire est que celle-ci est suffisamment tendue pour conserver son inclinaison d'une dizaine de degrés par rapport au manche de la vièle et que, par conséquent, il est pratiquement impossible d'appliquer la corde sur le manche, lequel jouerait alors le rôle de touche. Le pouce du musicien, en position normale de jeu, se trouve très près du sillet-du-haut, au départ de la corde. En appliquant l'articulation interphalangique du pouce sur cette partie de la corde, l'exécutant fait jouer accidentellement au manche, le rôle de touche. (1) Les quatre doigts (de la main gauche pour un droitier) agissent sur la tranche de la corde, du côté opposé à l'ouïe. Les notes sont effleurées avec le gras du doigt en choisissant les noeuds de vibrations latérales de la corde (cf. clichés n°5,6,7,8,9) , C'est la technique bien connue des violonistes qui exécutent quelquefois des "harmoniques effleurés". Grâce aux marges laissées dans ce type de production du son, on peut considérer que l'on a à faire à des partiels effleurés. Cette technique exclusive de jeu de la vièle monocorde dévoile le caractère organologique vibratoire de cet instrument : la recherche des noeuds de vibrations est faite sur la partie la plus fine de la corde, c'est-à-dire sur le côté de celle-ci, ce qui tend à démontrer que les vibrations fondamentales de la corde sont des vibrations transversales. Ce type de

(1) En fait le pouce ne constitue pas, dans sa position un doigté complet: il fonctionne synchroniquement avec les quatre autres doigts. En corde à vide, le musicien lève le pouce sans lâcher la corde. Le pouce et l'index constituent le premier doigté, le pouce seul n'étant jamais utilisé. Il est, par conséquent, impropre de considérer le manche comme étant une touche, même partielle. Le terme de sillet amovible nous paraît mieux adapté. La fonction de sillet amovible est de rattraper l'accord en cours de jeu.





doigté - 4 - (3, 2, 1)



doigté - 5 - (4, 3, 2, 1)

Clichés n° 5,6,7,8,9 (B.Surugue) Dosso Août 1970

Doigtés de la vièle monocorde gòjé

de vibrations justifie la position en biais du chevalet qui transmet ainsi, en basculant selon son âme, les vibrations à la table d'harmonie.

Compte tenu de l'attaque de l'archet qui s'effectue dans une zone de deux à trois centimètres, située à cinq centimètres en amont du cran du chevalet, on peut tenter d'analyser d'un point de vue théorique, le comportement de la corde en fonction de ce mode particulier d'ébranlement. Lors de l'exécution, la corde de la vièle est pour ainsi dire constamment ébranlée par les frottements de l'archet. Il n'est évidemment pas aisé de saisir exactement ce qui se passe, lorsque cet amalgame constamment déformable, composé d'une centaine de brins de crins, est entretenu en vibrations. Il ne paraît pas très parlant d'utiliser les formules classiques développant les caractéristiques de tension, de longueur, de calibre, de pouvoir de torsion, d'élasticité, etc... Ce genre de formule, comme bien des formules de physique s'applique exclusivement dans le cas d'une corde simple proche de la perfection; ce n'est pas le cas de la corde du gòjé qui est composite, déformable, c'est-à-dire dont les caractéristiques sont elles-mêmes variables.

Par contre, il nous semble plus significatif d'essayer d'examiner la nature vibratoire de la corde ébranlée globalement. Décomposons le cycle de la mise en vibration de la corde par la mèche de l'archet:

- dans un premier temps, la mèche de l'archet déplace la corde en un point α d'amplitude maximale,
- la réaction est produite par l'élasticité de la corde qui tend à rappeler celle-ci en sa position initiale; son inertie la déplace en un point β d'amplitude minimale,
- en évoluant avec célérité autour de son point de départ, la corde revient à son équilibre au point initial 0, d'amplitude nulle. (cf. fig. n° 7)

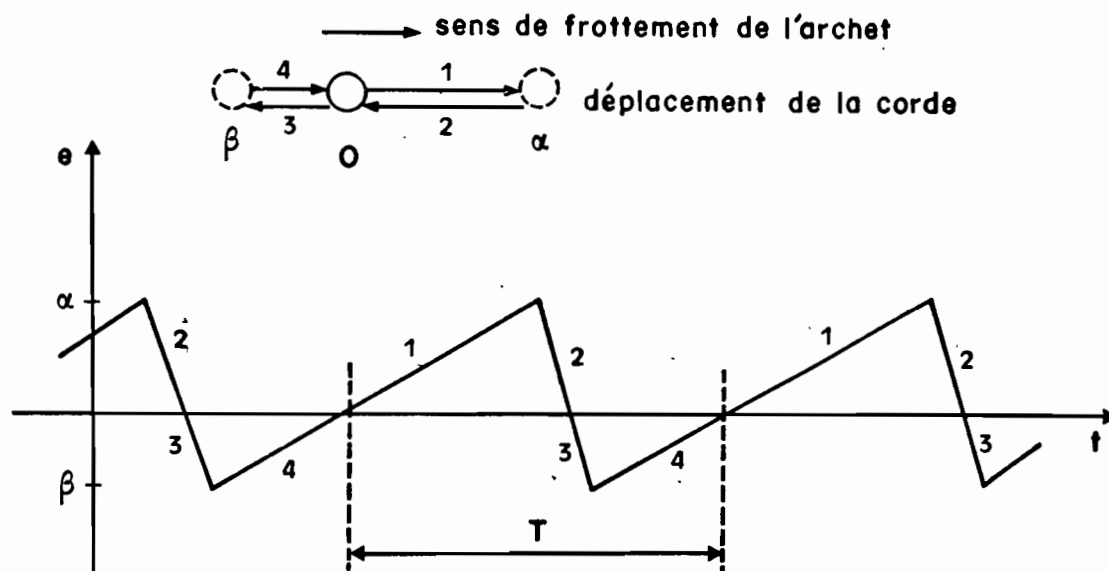


Figure n° 7 : Nature vibratoire de la corde

On voit que ce cycle est dissymétrique; il se produit un grand nombre de fois et il est généralement admis que la nature d'une telle vibration est caractérisée par un signal dit : "en dent de scie". En théorie, ce signal est très net mais dans notre cas nous pouvons considérer qu'il donne une allure globale de "dent de scie" plus complexe et plus humaine.

Notons enfin que les musiciens ont la possibilité de changer facilement la corde usée, ne présentant plus assez de brins de crins, en dégageant du cordier le noeud surliuré qu'elle présente à sa base et en dénouant le chevillier.

4.1.6 L'archet

Un petit arc de bois ou de métal d'un rayon voisin de 15 centimètres est sous-tendu par une mèche en crin de cheval de la nature de la corde du gòjé. La longueur de la mèche est égale à la longueur de la corde vibrante de la vièle, c'est-à-dire égale à l'unité organologique que nous avons définie plus haut. Il n'existe pas de réglage pour tendre la mèche, celle-ci tendue par l'arc conserve

d'ailleurs fort bien sa raideur nécessaire.

Il est curieux de constater que, par opposition aux instruments à cordes frottées européens qui ont des cordes rondes et un archet à mèche plate, le gòjé a une corde plate et un archet à mèche ronde. A priori, les effets devraient être sensiblement les mêmes, en fait il est vraisemblable que le gòjé offre, toutes proportions gardées, un spectre de fréquences relativement plus riche en harmoniques et en partiels du fait même de la largeur de sa corde. Si un violoniste peut pratiquer des attaques différentes avec un archet à mèche plate, il ne peut le faire que sur une partie limitée de l'une ou l'autre de ses cordes du fait de leur nombre. Dans le cas du gòjé, l'attaque de l'archet peut être faite avec une grande liberté sur différentes parties ou sur la largeur totale de la corde, transversalement ou en biais ou en associant les diverses combinaisons énumérées ci-dessus. (1)

4.1.7 *Vibreux et colophane*

Le gòjé comporte un orifice pratiqué dans l'axe et au sommet du manche, renforcé par une bague en fer forgé et destiné à recevoir un long vibreur métallique d'usage occasionnel qui a pour nom : díbbà "la queue". C'est une lame très mince ($\pm 1,5$ mm.), longue d'un mètre et large de : ± 20 mm. En position normale de jeu, elle est incurvée vers le haut selon un rayon d'environ 300 mm. . L'extrémité de ce vibreur comporte deux rangées d'anneaux dissymétriques. (cf. fig. n° 8)

Cet accessoire est actuellement peu utilisé. Acoustiquement, il est inutile. Il faut coller son oreille très près du vibreur et concentrer son attention pour percevoir un bruissement métallique

(1) Il est à noter que la nature du signal en dent de scie dénote l'existence d'un spectre riche en harmoniques.

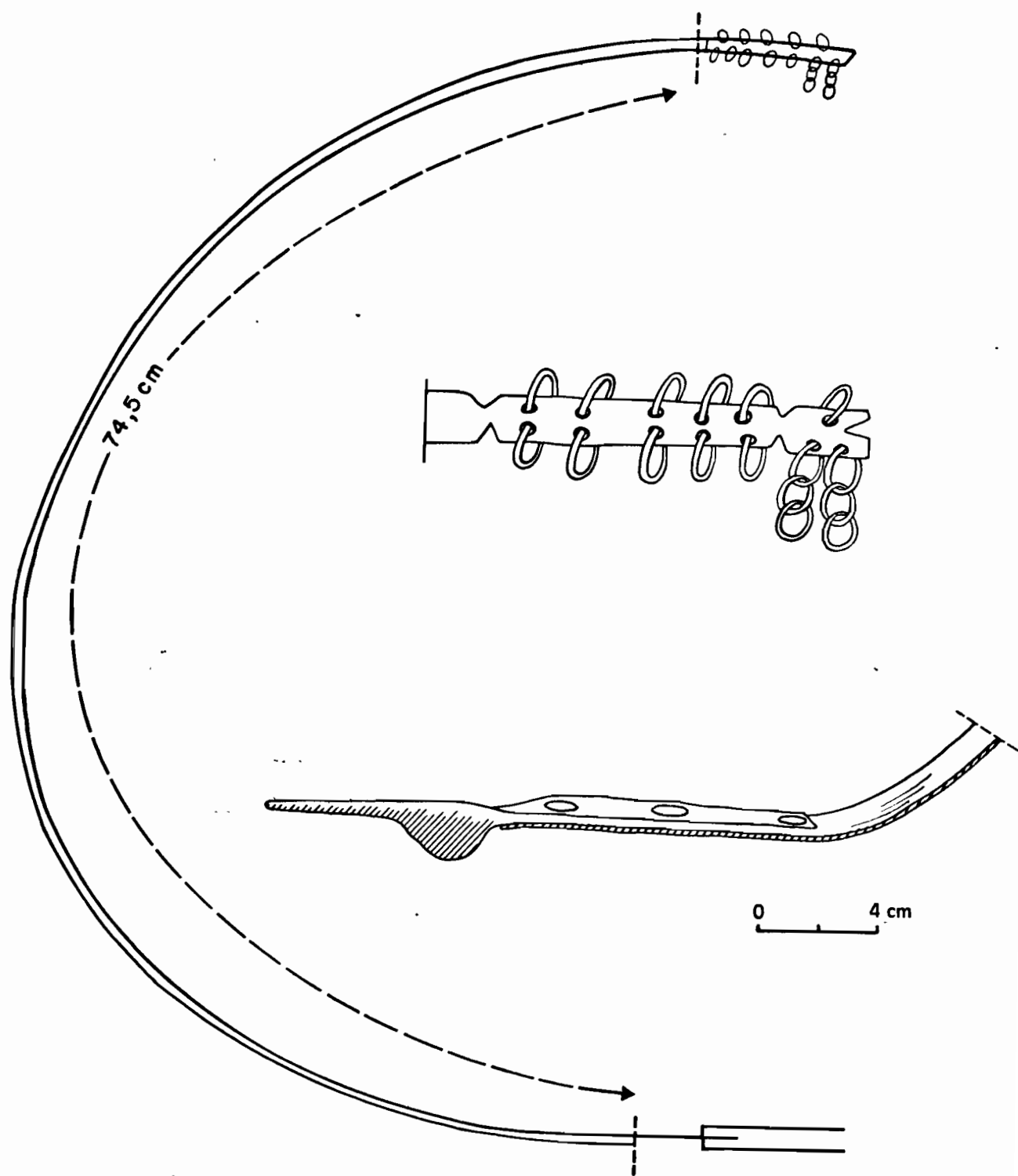


Figure n° 8 : Le vibreur 8 : Le vibreur

extrêmement faible. Il peut cependant avoir un rôle dans l'exécution de la musique. En effet, le phrasé est marqué par un balancement lent du gòjé qui rapproche et éloigne alternativement l'extrémité du vibreur, du manche de l'instrument. Le temps de réponse de la lame étant relativement long, le phrasé musical trouve alors une limite.

Sur le plan mystique, cet appareil est considéré comme une sorte d'émetteur spécialement conçu pour séduire l'oreille des génies. Si l'oreille humaine ne perçoit rien, celle des génies en apprécie tout particulièrement les vibrations et se laisse ainsi plus facilement séduire par les humains.

La corde de la vièle et la mèche de l'archet sont enduites d'un mélange de salive et d'une sorte de colophane dont la préparation est effectuée par le musicien lui-même. (1) Ce dernier récolte des graines fraîches d'un *Combretum nigricans* dont le nom zarma est : dè:lì.náà(2) qu'il précipite sur un morceau de poterie brûlant. Après avoir humecté sa main, le musicien malaxe immédiatement les graines pour en faire une petite boule compacte. L'opération terminée, il brise en l'écrasant avec son pied le morceau de poterie.

C'est cette petite boule, qui mélangée à de la salive, appliquée sur la mèche de l'archet et sur la corde de la vièle, tiendra lieu de colophane.

(1) Voir à ce sujet le film *Godié* (cf. filmographie p. 157)

(2) dè:lì "colle" L.(Combretaceae).
náà "mère"

4.1.8 Notes sur l'acoustique de la vièle monocorde

Les quelques notes accompagnées de sonagrammes présentées ci-dessous, ont pour but de mettre en lumière les structures acoustiques de l'instrument et de montrer l'intérêt et les perspectives qu'offrent les interventions de ce genre pour une étude organologique.

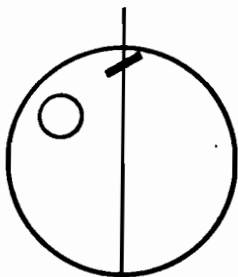
Ce travail a été effectué au Laboratoire d'Acoustique de l'Université de Paris VI, avec la collaboration de M. Castellango (1).

sonagramme n°1

chevalet libre en position normale de jeu

On effectue un glissando ascendant puis descendant sur l'étendue totale de la corde vibrante (depuis le sillet-du-haut jusqu'au sommet du chevalet).

Nous distinguons sur ce sonagramme deux masses formantiques distinctes situées dans les limites suivantes :

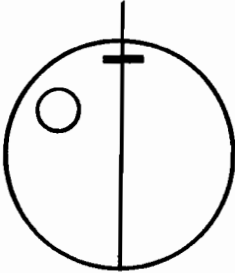


- 800 à 1 500 Hz → 1° formant de résonance
- 3 300 à 4 200 Hz → 2° formant de résonance

Le second formant est moins intense que le premier mais il est situé dans la zone sensible de l'oreille humaine.

(1) Ce Laboratoire est dirigé par E. Leipp, Maître de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique.

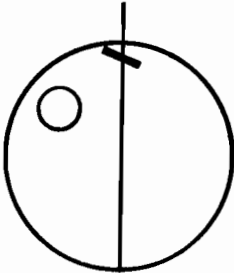
sonagramme n° 2

chevalet libre perpendiculaire à la corde

Le chevalet repose à même la table d'harmonie à 20 mm. du bord de la caisse de résonance. On effectue, comme précédemment, un glissando ascendant puis descendant sur l'étendue totale de la corde vibrante.

Les structures formantiques deviennent confuses; on retrouve grosso modo les mêmes structures que précédemment mais avec une perte de niveau mesurée au modulateur d'environ 15 dB, affectant l'étendue du spectre.

sonagramme n° 3

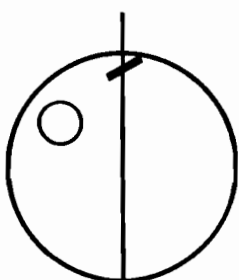
chevalet libre en position inverse de la normale

On effectue encore un glissando ascendant puis descendant sur l'étendue totale de la corde.

Nous retrouvons ici les structures formantiques de la première manipulation, avec une amplification sensible des fréquences graves. La différence entre les positions normale et inverse du chevalet est perceptivement assez subtile. Du point de vue de la mécanique de l'instrument, cette nuance ne peut provenir que de la dissymétrie de la table d'harmonie provoquée par l'ouïe circulaire excentrique. Le mode d'attaque de l'archet à gauche de l'instrument produit un meilleur rendement quand le chevalet est dans sa position normale.

sonagramme n° 4

chevalet libre en position normale de jeu



On effectue un ébranlement de la corde en corde à vide.

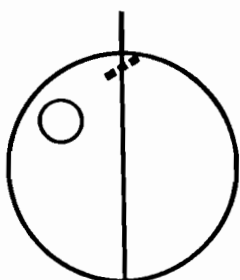
L'allure du spectre confirme la présence de deux zones de résonances distinctes. Dans le formant-grave nous constatons que l'harmonique 2 est très prépondérante. Le formant-aigu se distingue très nettement et semble correspondre à un timbre particulier.

sonagramme n° 5

chevalet bloqué en position normale de jeu puis relâché

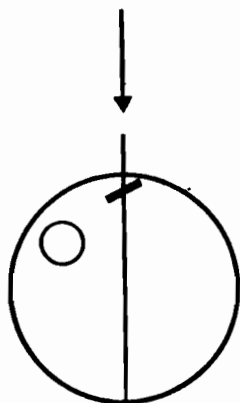
On effectue un ébranlement de la corde en corde à vide.

- 1/-Le chevalet bloqué par la main de l'opérateur a pour effet de diminuer la surface vibrante de la table d'harmonie et d'en augmenter simultanément la tension. Cela se traduit par un renforcement manifeste du formant-aigu : il s'agit donc bien du formant propre à la table d'harmonie. Par contre le formant-grave est nettement appauvri en particulier l'harmonique 2.



La courbe de niveau indique une intensité globale relativement faible.

- 2/-Lorsque le chevalet est relâché, nous constatons un déplacement (flèche en trait continu) du formant-aigu vers les fréquences légèrement supérieures, avec un affaiblissement simultané des harmoniques de ce même formant.



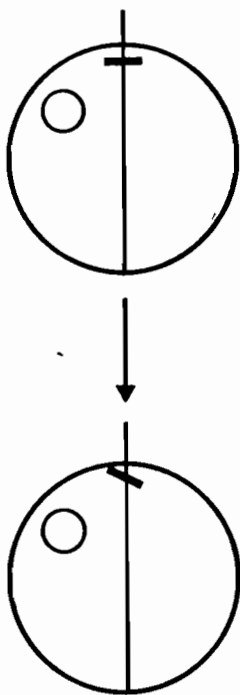
Le formant-grave retrouve ses composants renforcés, en particulier en ce qui concerne l'harmonique 2, qui semble être primordial pour cet instrument.

Le niveau général est très nettement supérieur puisqu'il atteste un gain de 15 dB (mesuré au modulomètre)

sonagramme n° 6

chevalet libre perpendiculaire à la corde, reposant à même la table d'harmonie à 20 mm. du bord de la caisse de résonance

On effectue un ébranlement de la corde en corde à vide. On déplace le chevalet en cours de jeu, en position inverse de la normale.



1/- Dans la première partie du spectre nous constatons la disparition quasi totale du formant-aigu. Dans cette position le chevalet ne peut plus jouer le rôle de convertisseur d'énergie appliqué à la table d'harmonie. L'harmonique 2 est appauvri.

2/- En déplaçant le chevalet en position inverse de la position normale, le formant-aigu monte légèrement dans l'échelle des fréquences. Le formant-grave voit l'ensemble de ses harmoniques sensiblement renforcé et en particulier l'harmonique 2.

La courbe de niveau indique un accroissement de l'intensité globale.

CONCLUSIONS

Ces observations nous montrent que la résonance de la vièle monocorde se décompose en deux structures formantiques distinctes :

- formant-aigu propre à la table d'harmonie, particulièrement sensible à l'oreille humaine

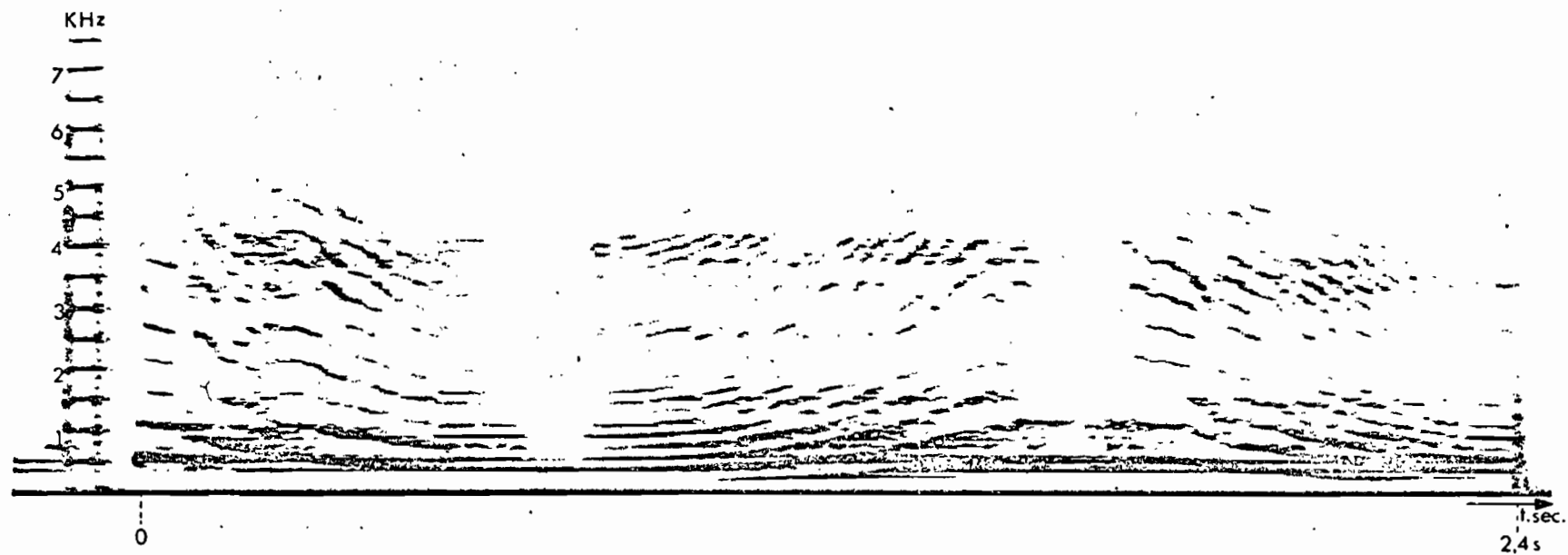
- formant-grave propre à la caisse

D'autre part, il apparaît que l'harmonique 2 est manifestement recherché par le musicien qui en favorise constamment la prépondérance en réglant le chevalet.

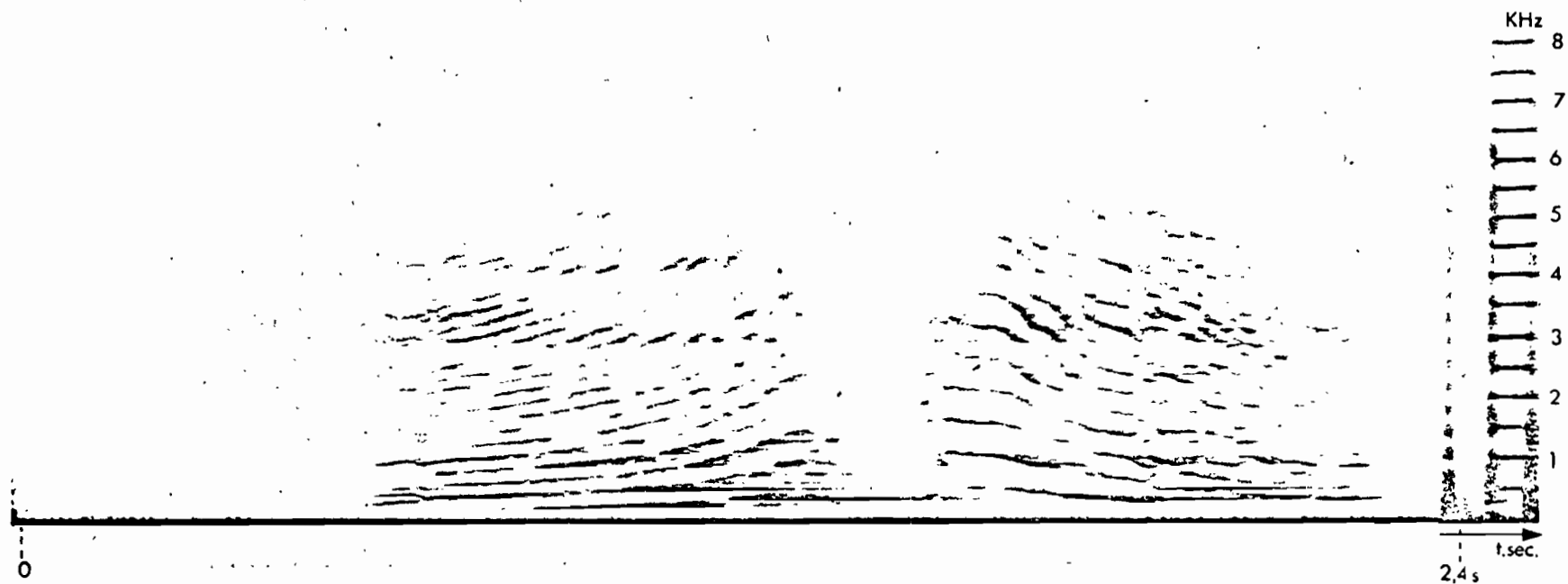
Enfin le chevalet constitue un moyen de réglage pour amener l'énergie acoustique dans la zone sensible de l'oreille. Il est remarquable d'en constater sa simplicité et sa grande efficacité; le chevalet constitue à notre sens la clé organologique de la vièle monocorde zarma-songhay.

A titre d'indication, nous présentons le sonagramme n° 7 représentant un court passage mélodique de 2,4 secondes joué sur la vièle monocorde par un musicien professionnel.

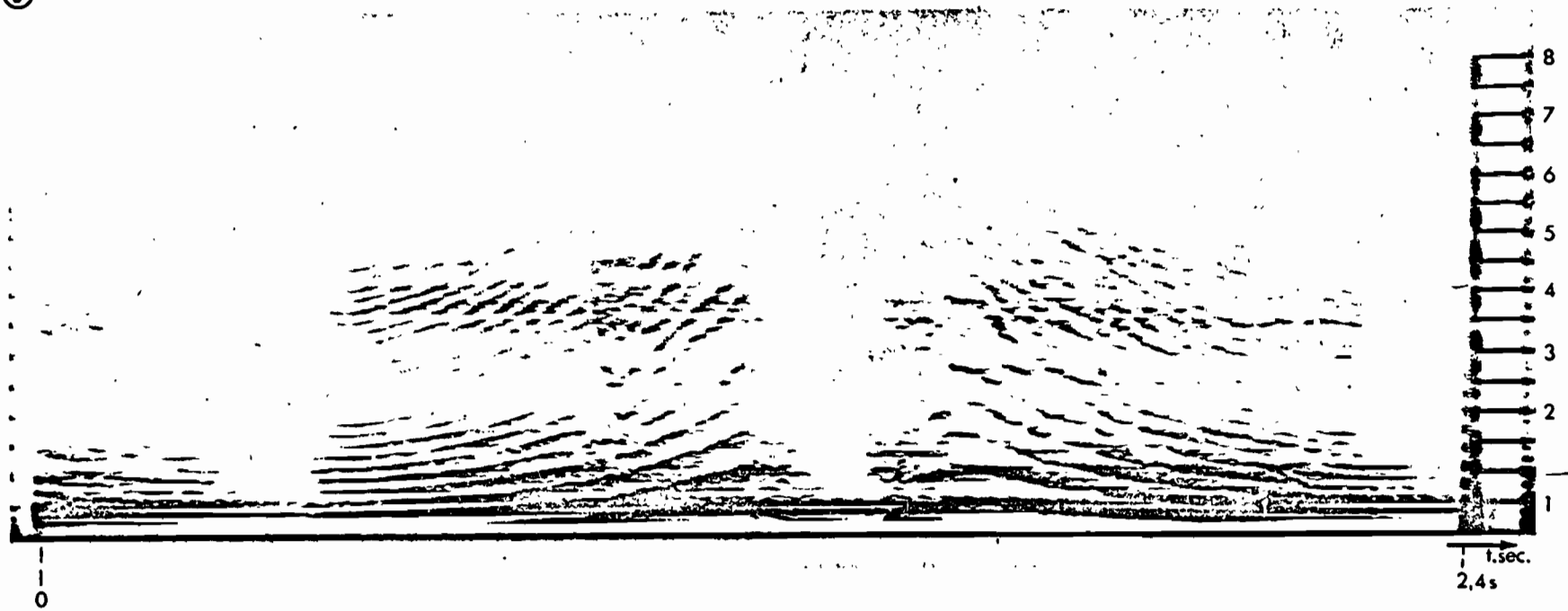
①



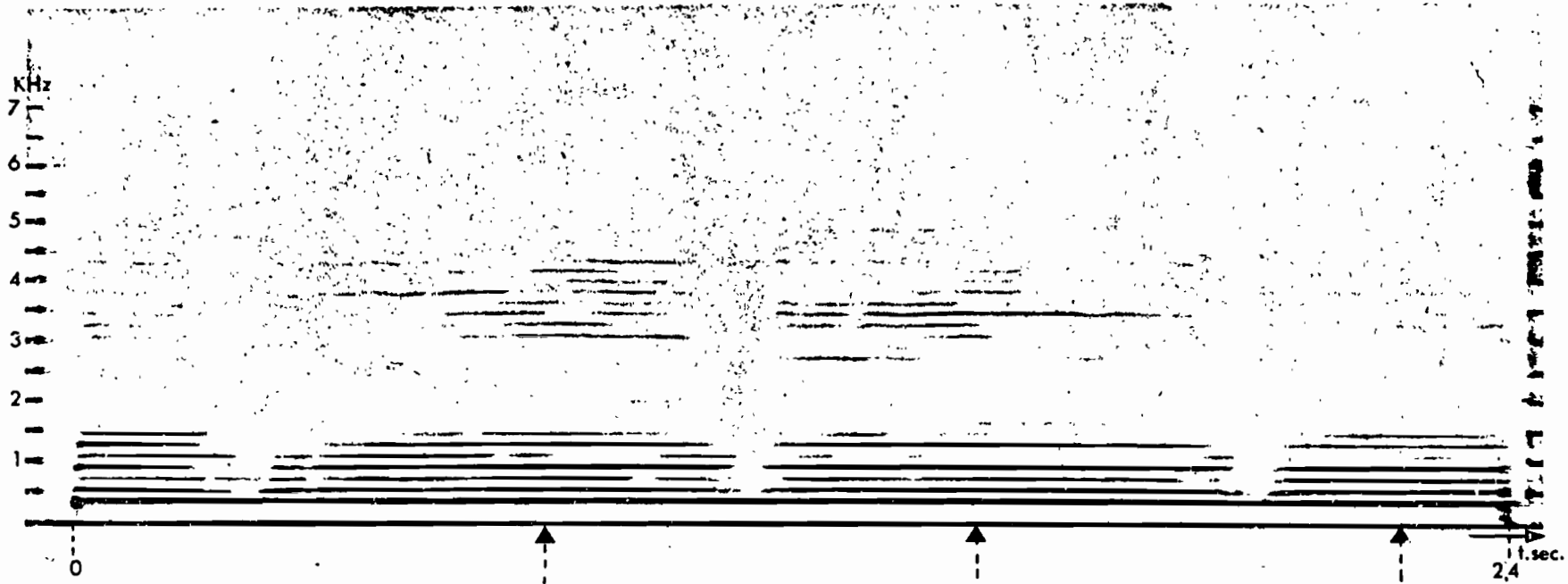
②



③

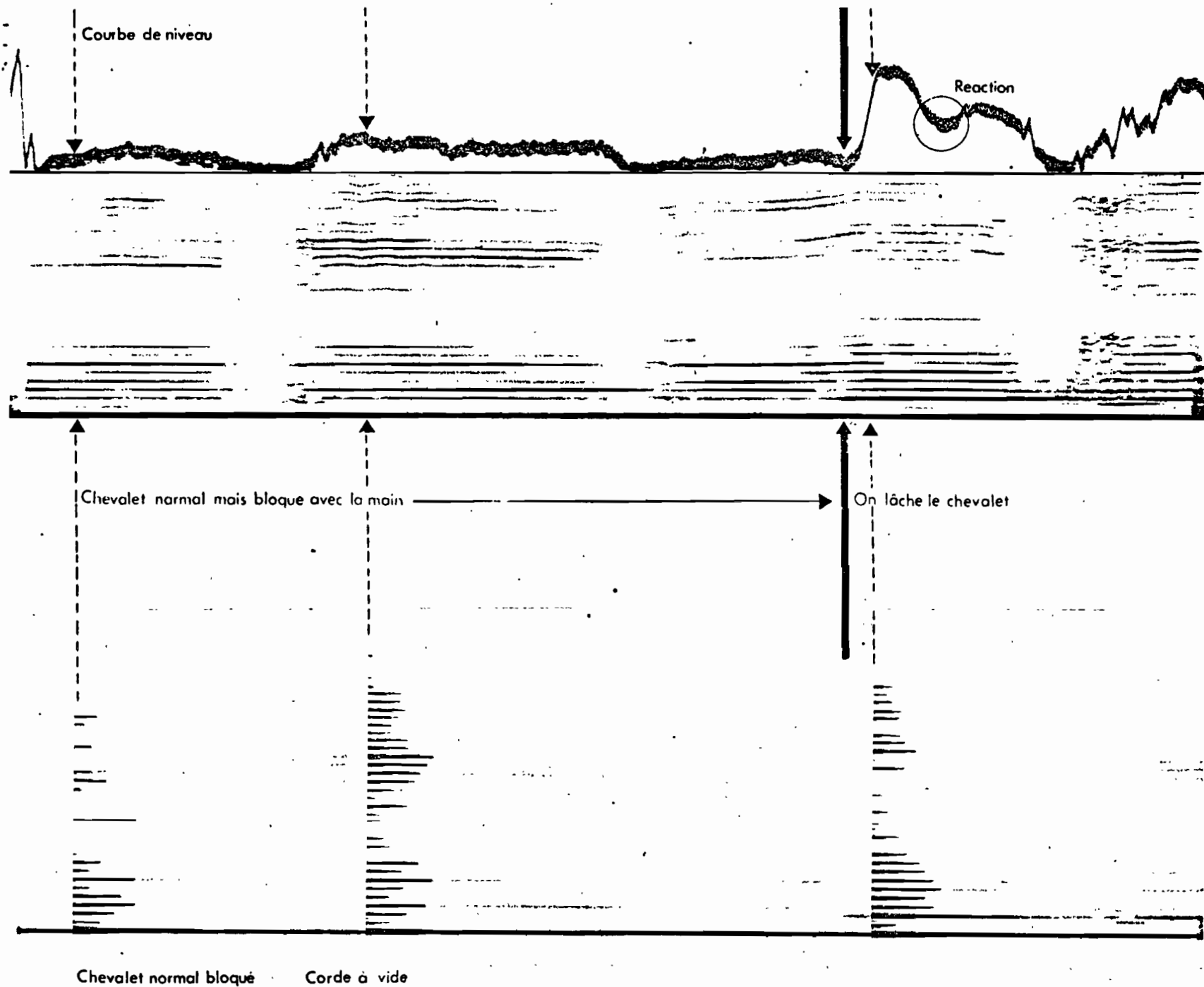


④

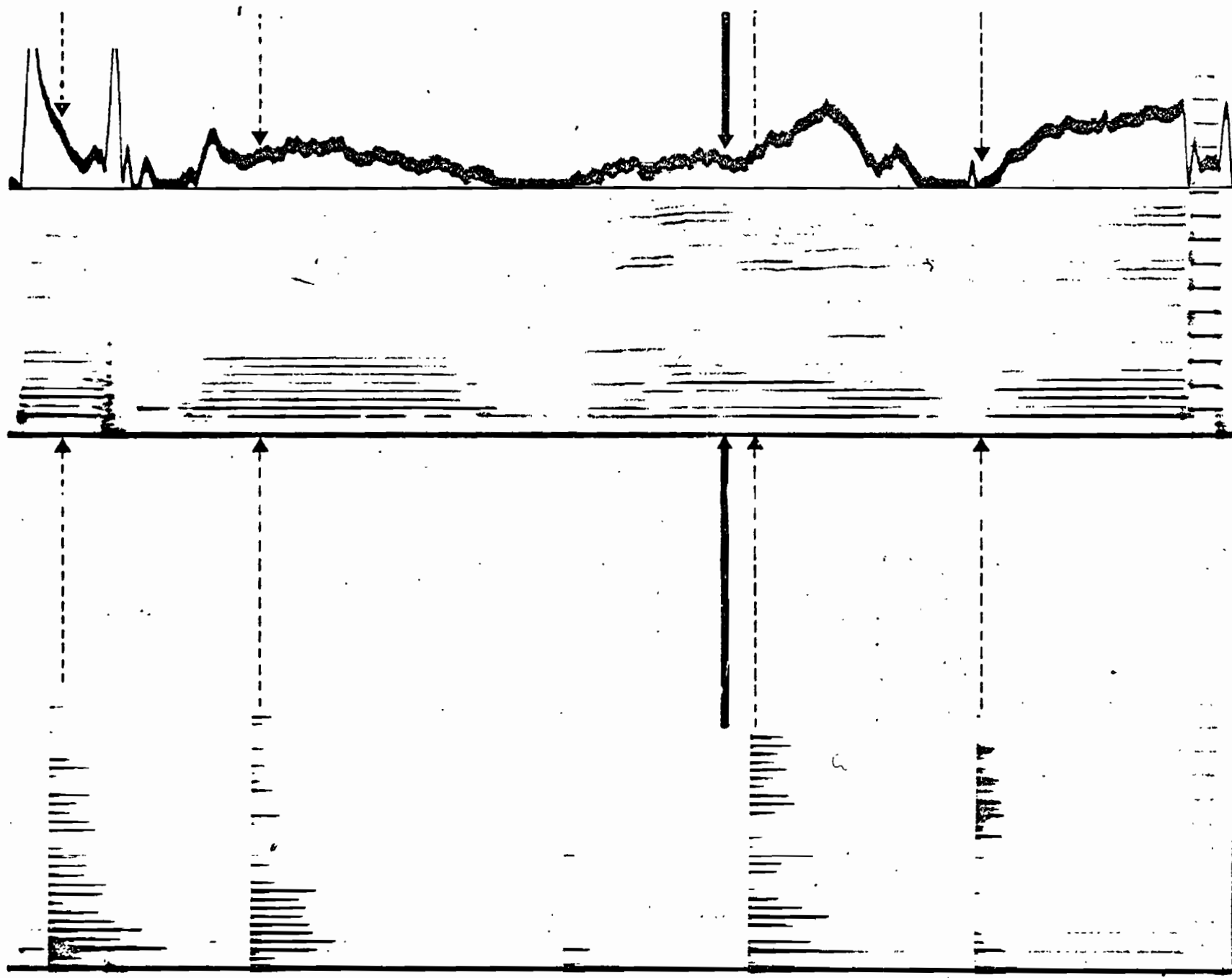


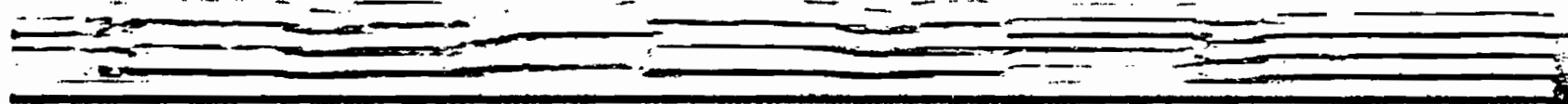
Emergence ponctuelle du spectre

⑤



⑥





24 sec



Cliché n°10 (G. Payen) Sarando 6 Mars 1970

Les tambours de calébasse

Cérémonie d'initiation à Sarando.

4.2 Les tambours de calebasse battue

Les tambours de calebasse battue servent exclusivement à accompagner la vièle monocorde gòjé et, pour ce faire, il faut qu'il y ait un minimum de deux tambours de ce type. Le terme qui désigne cet instrument est gá:sú signifiant également la calebasse.

4.2.1 La caisse de résonance

La caisse de résonance est bipartite : elle est constituée de deux hémisphères grossiers, l'un défini par le bois de la calebasse et l'autre limité par le sable du sol. Comme nous allons le voir ci-après, le sable du sol est à considérer dans l'organologie de l'instrument.

La calebasse utilisée pour ce genre de percussion est de très grande taille puisque son diamètre est compris en général entre 50 et 60 centimètres. Elle est coupée perpendiculairement à l'axe des graines. Le bois de la calebasse est relativement mince puisque son épaisseur est comprise entre 5 et 10 mm.

La surface externe de la calebasse est brillante, lisse et dure : c'est la partie rayonnante de l'instrument.

La calebasse est posée à même le sol, au-dessus d'un trou qui augmente d'environ 1/3 le volume propre de l'hémisphère en calebasse (cf. fig. n° 9). Ce volume fait partie de l'instrument : son



Cliché n°11 (B. Surugue) La cale du bâton de maintien



Cliché n°12 (B. Surugue) L'ouïe de dépression

Coupe B

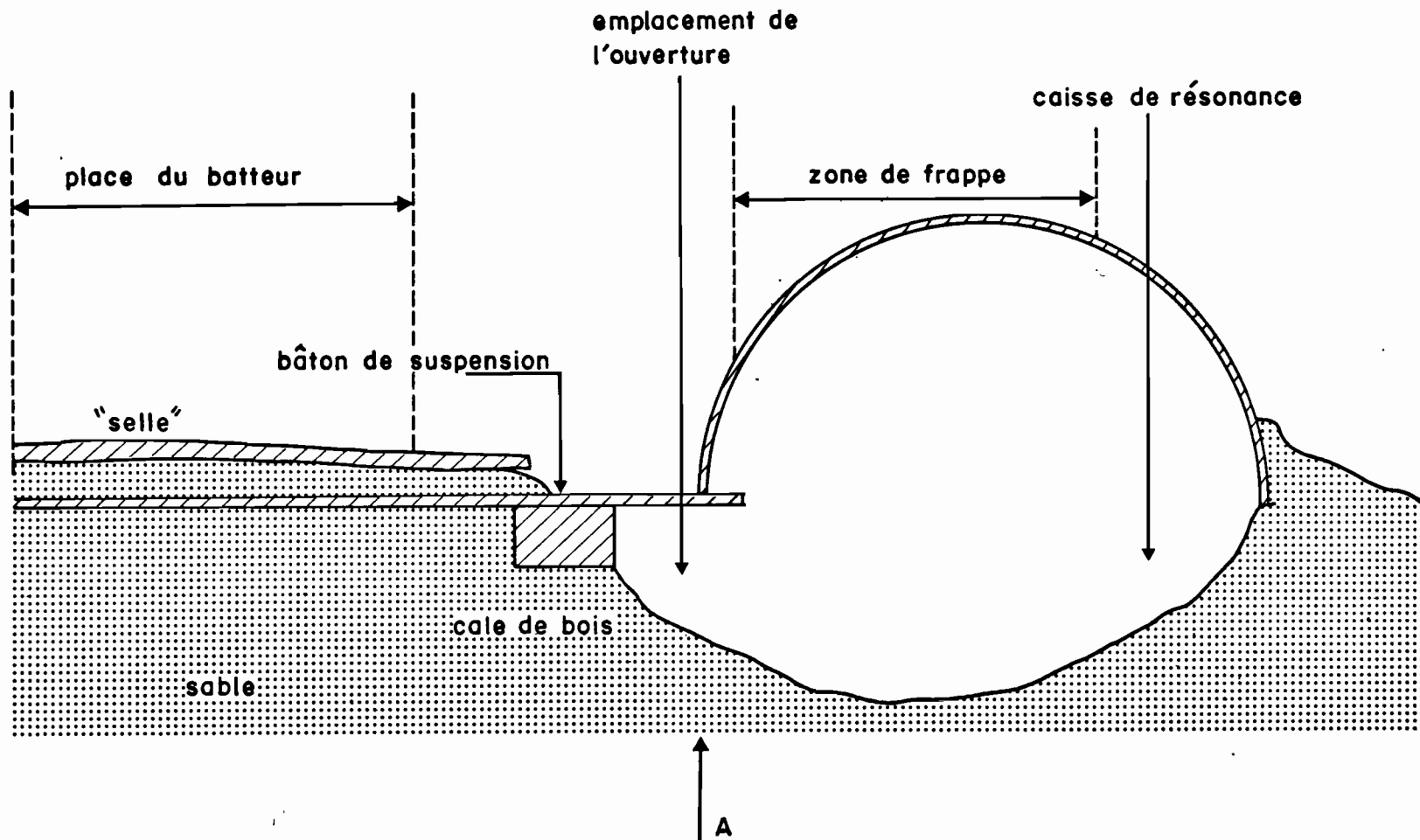


Figure n° 9 : Coupe d'un tambour de calebasse

enveloppe de sable est malléable, irrégulière et molle.

Ce volume constitue, en se combinant avec la surface interne de la calebasse, mate, irrégulière et poreuse, la partie absorbante de l'instrument.

4.2.2 *Accordage de la caisse de résonance*

Les bords de la calebasse sont largement recouverts de l'excédent de sable, provenant du creusement du trou, sur une hauteur d'environ 10 centimètres. Pendant la frappe, le sable a tendance à s'étaler et l'on constate alors une perturbation dans la sonorité de l'instrument. Le musicien, profitant d'une pause, refaçonne le trou dans le sable : il couvre de sable les bords de la calebasse (cf. cliché n° 15) en frappant simultanément la caisse avec la paume de la main jusqu'à ce que la sonorité lui paraisse satisfaisante. Ce sable a incontestablement un rôle d'accordage de l'instrument, en amortissant les vibrations de la calebasse proprement dite. Celle-ci a, en effet, en isolation, une sonorité suraiguë désagréable à l'oreille. En situation, le son devient plus "rond" et d'une qualité beaucoup plus satisfaisante. C'est en cela qu'il nous paraît indispensable de considérer le sol et le sable comme des éléments pertinents de l'organologie des calebasses battues.

4.2.3 *Le bâton de maintien*

Le batteur d'un tambour de calebasse est assis par terre devant son instrument. Face au musicien, cette percussion présente une ouverture entre le sable et le bord de la calebasse, c'est-à-dire que sur quelques centimètres la calebasse n'est pas recouverte de sable. Cette ouverture constitue l'ouïe de dépression (Cf. clichés n° 11 et 12) de l'instrument.



Cliché n°13 (B. Surugue) La partie en sable de la caisse de résonance

14

Cliché n° 14 (B. Surugue) La posé de la calebasse



Cliché n° 15 (B. Surugue) L'ensablement de la calebasse-



Cliché n° 16 (B. Surugue) L'accordage des tambours de calebasse



Cliché n° 17 (B. Surugue) Mise en place de la cale



Cliché n° 18 (B. Surugue) Vissage en cours d'exécution

A cet endroit, un long bâton retient le bord antérieur de la calebasse. Le reste du bâton (environ 80 cm.) est enfoui dans le sable et une natte est posée dessus : c'est la place du batteur appelée gá:sú gǎǎ:rì "la selle de la calebasse".

Une cale de bois est placée au bord de la "selle" à 15 cm. environ de l'extrémité libre du bâton. Cette cale a pour but de raidir la partie libre du bâton qui joue ainsi son rôle de chevallet de suspension.

Ce bâton a peut-être un pouvoir mystique de transmission dans la terre et par là-même un pouvoir de communication avec les divinités. Il n'est pas exclu non plus que ce bâton transmette au musicien lui-même les vibrations de son tambour et qu'il y prenne tout simplement plaisir.

Du point de vue organologique, ce bâton joue un rôle essentiel de maintien de l'instrument. La battue peut en effet être violente auquel cas la calebasse a tendance à s'écarter. Du point de vue mécanique le bâton permet à la calebasse de vibrer sur elle-même. Il est suffisamment flexible pour plier lorsque la calebasse reçoit un choc, il assure alors la suspension de l'enveloppe vibrante de la caisse du tambour. D'autre part, sans ce bâton, la calebasse s'enfoncerait progressivement dans le sable au fur et à mesure de la battue, en sonnant de moins en moins bien.

4.2.4 *La zone d'impact*

L'endroit du bord de la calebasse qui reçoit le bâton de maintien définit le sens de l'instrument. Sur les instruments usagés, on peut observer la zone d'impact des battoirs. Il s'agit d'une surface de forme cardioïdale asymétrique dont la partie la plus allongée correspond au bras d'appel du musicien. (cf. fig. n° 10)

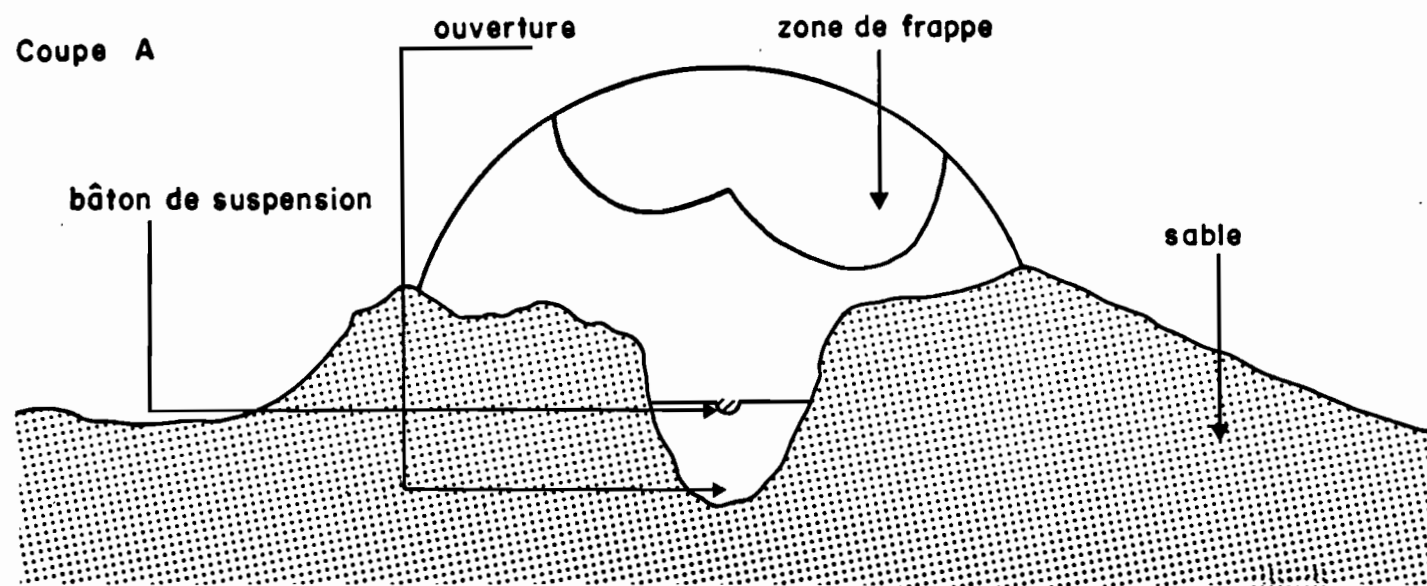


Figure n° 10 : La zone d'impact

4.2.5 Les battoirs

L'originalité des tambours de calebasse réside certainement dans la conception des battoirs. Ils sont faits d'une paire d'éventails de sept baguettes rondes d'un bois très dur. Chaque éventail est incurvé à partir de la poignée et plan dans sa partie la plus large. Les baguettes sont ligaturées avec des bandes de cotonnade qui servent de poignées. Chaque baguette mesure environ 50 centimètres de long pour un diamètre sensiblement égal à 8 millimètres. La ressemblance de ces battoirs avec la main humaine est frappante :

- la poignée en bandes de cotonnade figure le poignet
- la partie incurvée figure la paume
- la partie plane figure les doigts (cf. fig. n° 11)

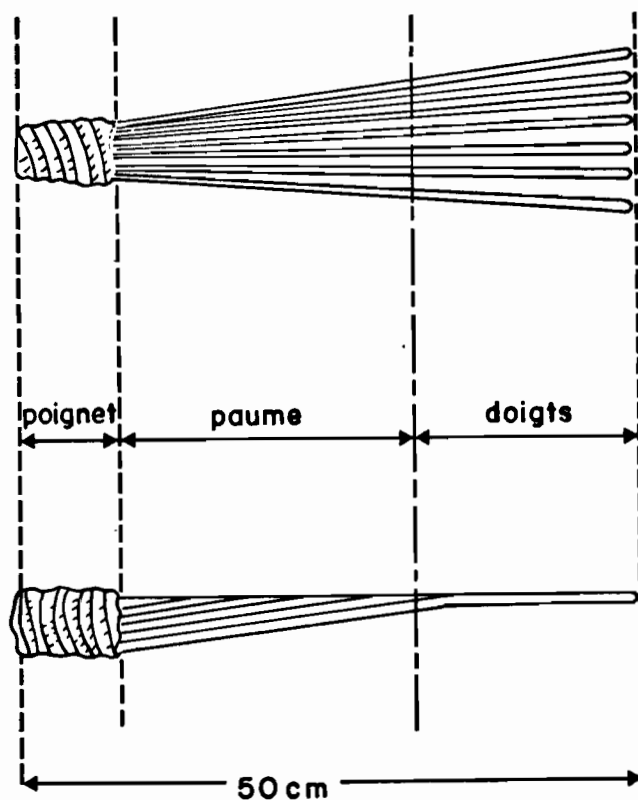


Figure n° 11 : Les battoirs

On peut imaginer que la battue s'effectuait, jadis, à mains nues et que l'on voulut, pour accroître les performances de l'instrument, prolonger ces mains.

Ces baguettes extrêmement rigides offrent de grandes possibilités rythmiques et pseudo-mélodiques. Elles constituent de véritables vibreurs. Théoriquement, chaque baguette est susceptible de fournir des vibrations du type $g(x) = \frac{\sin x}{x}$, c'est à dire des vibrations très vite amorties.

Chaque batteur dispose donc de quatorze vibreurs ; pour un orchestre minimum (comportant une vièle monocorde et une batterie de deux calebasses), nous sommes en présence de vingt-huit vibrations possibles à un instant donné. A titre de comparaison, il est intéressant de souligner la ressemblance du son émis par ces instruments avec d'une part le son des crécelles et d'autre part avec celui de la pluie battante.

En 1967, nous avons pu étudier au Laboratoire d'Acoustique de l'Université de Paris VI avec E. Leipp, Directeur du Laboratoire et avec M. Castellengo, son Assistante, les vibrations particulières des battoirs à l'aide de l'analyseur de spectre acoustique et d'un analyseur graphique de niveau. Nous avons alors constaté qu'en moyenne, un batteur effectue une cinquantaine de vibrations par seconde, soit des chocs espacés de vingt millisecondes (1) donc discernables auditivement. Les choses se compliquent nettement lorsque les vibrations des autres batteurs se superposent. On remarque alors une forme embrouillée qui est certainement la manifestation de phénomènes secondaires et qui est très vraisemblablement perçue globalement par les auditeurs.

4.2.6 *Technique de jeu*

Nous pouvons distinguer deux types fondamentaux de frappe avec leurs complémentaires.

(1) Le pouvoir séparateur en durée, de l'oreille humaine, se situe vers 1000 impulsions par seconde. Ces chocs "raides" sont perçus comme un grésillement comparable au son d'une crécelle. La perception de ce type de son reste dépendante du système d'amortissement de l'oreille, lequel peut varier selon le taux d'humidité relative de l'air.



Cliché n° 19 (B. Surugue) Fin d'exécution d'un vissage



Cliché n° 20 (B. Surugue) Fin d'exécution d'un dévissage (bras droit)

1/- En effectuant un mouvement de torsion des poignets, le musicien fait vibrer successivement chaque baguette sur toute sa longueur.

2/- En effectuant un mouvement de flexion des poignets, le musicien diminue progressivement la longueur de chaque baguette entretenue en vibration, en montant ainsi le son sensiblement dans les aigus.

Les combinaisons principales de torsion et de flexion donnent respectivement :

- attaque suivie de torsion-suivie de flexion donne une succession rapide des vibrations de chaque baguette avec un crescendo fréquentiel. Nous appelons cette combinaison un *vissage*. (cf. clichés n° 18 et 19)
- attaque suivie de flexion, suivie de torsion donne un decrescendo d'intensité et de fréquence affectant l'ensemble des vibrations de chaque baguette. Nous appelons cette combinaison un *dévisage*. (cf. cliché n°20)

5. CONCLUSION

Comme nous avons pu le constater à la lecture de ces lignes, ce travail ne représente qu'une partie bien spécialisée de l'étude de la liturgie considérée globalement. Le choix que nous avons fait et par-là même, les restrictions que nous nous sommes imposées, répondent à une conception bien précise de l'approche ethno-linguistique et -musicologique.

Les deux axes, linguistique et technologique, que nous avons exploités nous paraissent primordiaux. La linguistique nous a permis de décrire des textes difficiles ou le contre-sens particulièrement dangereux est toujours menaçant. A partir de ces textes, dont la mise au point minutieuse n'a pu être réalisée que grâce à un travail d'équipe systématique, nous sommes maintenant en droit d'espérer pouvoir échauffer des raisonnements au moins plausibles et en tous cas défendables.

D'autre part, l'étude technologique que nous avons élaboré, au même titre que l'approche linguistique, une volonté de présenter avec rigueur l'objet de notre travail. En l'occurrence, dans la perspective d'une analyse à tendance musicologique fondée simultanément sur les principes de la linguistique structurale et de l'acoustique musicale moderne, l'objet que nous décrivons n'est autre que l'outil même de la musique.

C'est en cela que notre travail ne constitue pas une étude finie mais au contraire une simple étape dont le but était de définir les éléments de base de la liturgie zarma-songhay.

Paris, Avril 1973

BIBLIOGRAPHIE

FILMOGRAPHIE

DISCOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Acoustique :

BOUASSE (H.), *Cordes et membranes*, Paris, Delagrave, 1926
Ouvrage traitant de la physique des instruments
à cordes et à membranes.

CANTRAINE (G.), *Oscillations d'une corde de violon*, Université de
Liège, 1961, 30 p.

" Essai de détermination des oscillations d'une
corde de violon par voie de calcul numérique, in
Bull. scientif. de l'A.I.M., Liège, 1963.

Etude scientifique très focalisée sur le com-
portement vibratoire d'une corde de violon.

- JAMBE-DE-FER (P;), *Epitome musical des tons, son et accords*,
Lyon, 1556.
Premier texte mentionnant le violon.
- LEIPP (E.), *Acoustique et musique*, Paris, Masson, 1971, 340p
C'est le cours professé par M. LEIPP à son laboratoire et au Conservatoire National de Musique de Paris. Ouvrage de base qui donne une vue d'ensemble détaillée de l'acoustique musicale.
- " *Essai sur la lutherie. Le vernis de Crémone*, 90
Paris, 1946, 90 p.
Etude poussée sur la lutherie du violon et démythification énergétique du vernis de Crémone.
- " L'Acoustique musicale moderne, in *Mises à jour*,
Paris, Gauthier-Villard, n° 3, 1968, p. 39
L'acoustique musicale science située au carrefour de la physique et des sciences humaines : Etat des travaux actuels.
- " *Le violon*, Hermann, Paris, 1965, 127 p.
Histoire, esthétique, facture et acoustique du violon. Livre très complet et très clair, avec de nombreuses illustrations, qui nous a été particulièrement utile.
- " et MOLES (A.), Objektive Methode zur Bestimmung der Qualität
eines Saiteninstrumentes, in *Congress on Acoustics*,
Amsterdam, Elsevier, p. 752-755.
Etude des paramètres déterminant la qualité des instruments à cordes frottées.
- LEIPP (E.) et SIESTRUNCK (R.), Quelques méthodes et problèmes de
l'acoustique, in *Annales de l'Université de Paris*, n° 2, 1968, p. 233-245.

Présentation historique et méthodologique de
l'acoustique. Ses limites. Ses résultats.

Botanique :

- AUBREVILLE (A.), Les forêts de la colonie du Niger (extrait d'un rapport de mission au Niger), in *Bull. Com. Hist. Scient. A.O.F.*, 1936, p. 1 à 95.
Renseignements sur la flore arbustive.
- " *Flore forestière soudano-guinéenne*, ORSTOM, Paris, 1950.
Identification de la flore forestière avec notation en langue zarma-songhay, gourmantché etc...
- BOSSEAUX (M.), *Florule des zones pastorales et cultivées du Niger, du Togo et du Dahomey*, inédit, 931 p. 220 photos.
Travail volumineux avec tentative d'identification en langue vernaculaire.
- GIRONCOURT (G. de), Géographie du sommet de la boucle du Niger, géographie physique et botanique, in *missions de Gironcourt*, in 8°, Paris, Sté de Géogr., 1920, p. 42-62, 9 fig., 1 carte
Renseignements sur la flore de la zone des mares comprise entre la boucle du Niger et Hombori.
- " Herbiers (1908-1909) se rapportant principalement à la région des mares (sommet de la boucle du Niger) et au Haut-Dahomey (10e parallèle) in

Missions de Gironcourt, in - 8°, Paris, Sté de Géogr., 1920, p. 197-259, 24 fig., 1 carte h.t. Détermination d'une centaine d'échantillons par Eugler avec le nom songhay.

IRVINE (F.R.), *West African Botany*, O. University Press, London 1963, 2e édition, 203 p.

Identification de la flore en général.

MARCHAL (A.), *Les pénicilliaires cultivées au Niger*, in *Agr. Trop.*, Paris, 1950, p. 582-592, 18 fig., 2 cartes Etude du mil cultivé, de ces parasites, de la culture proprement dite et des mythes s'y rapportant.

NIELSEN (M.S.), *Introduction to the Flowering Plants of West Africa*, University of London Press Ltd., 1965, 245 p.

Identification de la flore en général.

ROBERTY (G.), *Petite flore de l'ouest africain*, Paris, ORSTOM, 1954, 439 p.

Identification de la flore en général.

Histoire :

AL OMARI, *Masalik et Absar fi-Mamalik et Amsar (L'Afrique moins l'Egypte) (vers 1435)*, trad. gaudefroy-Demombynes, in - 8°, Paris, Geuthner, 1927, 222p Dans le chapitre consacré au "Mali", le songhay est décrit comme dépendant du "Mali" et s'étendant jusqu'à la région d'Agadès. L'empire n'est pas entièrement islamisé et il est fait mention de magie et de païens anthropophages.

- BOVILL (E.W.), The Niger and the Songhay empire, in *Jal of Afr. Soc.*, XXV, Londres, 1925, p. 138-146, 1 carte.
Mise en valeur du rôle important du fleuve Niger dans l'histoire des Songhays.
- CHATELAIN Traditions relatives à l'établissement des Bornouans dans le Dallol Maouri et le pays Djerma in *Bull. Com. Hist. Scientif. A.O.F.*, 1917, p. 358-361.
Traditions des Barés, Maouris réputés Bornouans, actuellement disséminés au milieu des Maouris des Dallols et restés indépendants, et au milieu des Zarmas dont ils ont adopté les coutumes.
- " L'exode des Djerma de l'Andjarou vers le Dallol Bosso, le Djigui et le Fakara, in *Bull. Com. Hist. Scientifi. A.O.F.*, 1921, p. 273-279.
Relégués par l'Askya Mohamed, les Zarmas de la région de Gao auraient émigré vers la région de Dosso, à la recherche de pâturages.
- DESPLAGNES (Lieut.), Notes sur les origines des populations nigériennes, in *Anthrop.*, XVII, Paris, 1906, p. 525-546, 2 pl.
Hypothèses sur les origines égyptiennes des populations nigériennes.
- DUTEL (R.), Comparaison entre la généalogie sonraï de tradition orale et la généalogie des Askya de Gao donnée par les sources historiques, in *Not. Afr.*, n° 25, Dakar, 1945, p. 22-23.
Tradition Orale d'un griot de la région de Téra comparée aux écrits des Tarikhs.

- FROBENIUS (L.), *Und Africa Spracht*, Berlin, Vita, 1912, 3 vol.
285 fig., 4 cartes,
Notes sur les danses de possession et la
tradition orale de Faran Maka Boté, des pêcheurs Sorkos.
- HAMA (B.), *Histoire des Songhay*, Présence Africaine, Paris
1968, 369 p.
Vaste panorama de l'histoire des Zarmas par
rapport aux Songhays.
- " *Histoire traditionnelle d'un peuple, les Zarma-Songhay*, Présence Africaine, Paris, 1967, 275p.
- KATI (M.), *Tarikh el Fettach de 1520 à 1599*, trad. Houdas
et Delafosse, grand 8°, Paris, Lerous, 1931,
361 p. 1 carte.
Chronique du règne de l'Askya Mohamed et de
l'invasion marocaine.
- LEMAIRE (Lieut.-col.), *Le songhaï*, in *Le mouvement géographique*,
Bruxelles, 1896.
Hypothèses sur l'origine égyptienne des Songhays.
- MONTEIL (C.), *Les empires du Mali (essai d'histoire et de
sociologie soudanaise)*, in *Bull. Com. Hist. Scient. A.O.F.*, 1929, p. 292-447, 1 carte.
Rapports entre le songhay et l'empire du Mali.
- ROUCH (J.), *Contribution à l'histoire des Songhay*, Ifan,
Dakar, 1954
L'histoire des Songhays dans ses rapports avec
la magie et la religion traditionnelle.
- SADI (A.-E.), *Tarikh es Soudan (vers 1655)*, trad. O. Houdas,
grand in - 8°, Paris, Leroux, 1898, 540 p.
Chronique du Soudan de 1610 à 1655.

URVOY (Y.), *Histoire des populations du Soudan central*, in - 8°, Paris, Larose, 1936, 350 p., 8 pl., 20 cartes.

Histoire des Songhay.

Ethnologie :

ABADIE (Col.), *La colonie du Niger*, in - 8°, Paris, Ed. géog. Mar. Col., 1927, 466 p., 44 pl., 1 carte h.-t. Notes sur les danses de possession et liste des génies de la religion zarma-songhay.

Anonyme, Coutume dendi (Cercle de Dosso, in *Coutumier juridique de l'Afrique Occidentale française*, 3 vol., in - 8°, Paris, Larose, 1939, p. 321-357.

Notes sur les Dandis où l'Islam reste superficiel.

ARDANT DU PICQ (col.), *Une population africaine, les Djermas*, in - 8°, Paris, Larose, 1933, 76 p., 1 fig., 25 pl., 1 carte h.t.

Etude effectuée à Dosso - traditions orales de la chefferie.

DUPUIS-YAKOUBA (A.), *Industries et principales professions de la région de Tombouctou*, in - 8°, Paris, Larose, 1921, 190 p., 86 fig. 2 pl.

Etudes sur les différents corps de métiers à Tombouctou.

LIGERS (Z.), *Les Sorko (Bozo) maîtres du Niger, Etude ethnographique*, 3 vol., Librairie des 5 continents, Paris, 1966, (vol. 1) 203 p., 14 pl. h;t.

Etude détaillée sur la vie et la technique des pêcheurs Sorkos - nombreux termes vernaculaires mais mal transcrits.

- MERCIER (P.), Une initiation au "bori" chez les Zerma de Nattitingou, in *Not. Afr.*, n° 51, Dakar, 1951, pp. 83-84.
Le terme haoussa "bori" désigne la danse de possession haoussa et au Nord-Dahomey on trouve des Dandis apparenté au grand groupe zarma-songhay. Ce micro-phénomène observé est sans doute un type d'acculturation fort intéressant.
- PERIE et SELLIER, Histoire des populations du Cercle de Dosso, (Niger) in *Bull. Ifan*, 1950, p. 1015-1074, 5 cartes
- PERRON (M.), Le pays dendi, in *Bull. Com. Scientif. Hist. d'A.O.F.*, 1924, p. 51-83.
Monographie et histoire dandi.
- ROBIN (J.), Description de la province de Dosso, in *Bull. Ifan*, 1947, p. 56-98, 4 pl., 1 carte.
Monographie de la région de Dosso comprise entre le Dallol-Bosso, le Dallol Maouri et le fleuve Niger. Notes sur les interdits et les danses de possession.
- SERE DE RIVIERE (E.), *Le Niger*, in - 8°, Paris, S.E.G.M.O., 1952, 94 p., 8 pl., 4 cartes.
Etude générale sur le Niger.

Linguistique :

- ARDANT DU PICQ, *La langue djerma*, in - 8°, Paris, Larose, 1933, p. 170.

- BOUQUIAUX (L.), *Textes birom, (Nigéria Septentrional) avec traduction et commentaires*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fasc. CLXXXVI, Paris, 1970, p. 394.
Présentation rigoureuse de textes selon les pratiques habituelles de l'ER 74 du CNRS comportant outre la transcription scientifique de la langue (Birom), un mot à mot ponctué d'annotations symboliques donnant le découpage grammatical des textes, et une traduction en français. Des notes linguistiques et ethnologiques accompagnent chaque texte.
- DUPUIS-YAKOUBA (A.), *Essai de méthode pratique pour l'étude de la langue songhai ou songai*, Paris, Leroux, 1917, p. 210.
Etude consciencieuse du parler songhay de Tombouctou accompagnée d'un texte traduit et annoté et d'un lexique détaillé de 3000 termes environ.
- ER 74 du CNRS, *Enquête et description des langues à tradition orale*, Paris, SELAF, 1971, 763 p.
Guide indispensable du chercheur qui souhaite faire l'étude sérieuse d'une langue donnée en tenant compte des disciplines inséparables de la linguistique descriptive telles que la botanique, la zoologie, la musicologie, l'ethnologie, la technologie etc.
- GREENBERG (J.H.), *Language of Africa*, La Haye, Mouton, 1966
Classification du groupe songhay dans la famille II. Nilo-saharienne.
- HACQUARD et DUPUIS, *Manuel de la langue songhay*, Paris, Maisonneuve, 1897.
Petite grammaire du songhay accompagnée d'un le-

xique de 1000 termes environ et de courts
textes traduits et annotés.

LAVERGNE DE TRESSAN, *Inventaire linguistique de l'Afrique occidentale française et du Togo*, Dakar, Ifan, n° 30, 1953.

A la fin de cet inventaire, le songhay est mentionné comme langue non classée.

MARIE (adj.), *Vocabulaire français-djerma et djerma-français*, Paris, Leroux, 1914, p. 91.

PROST (R. père), *La langue songay et ses dialectes*, Dakar, Ifan, n° 47, 1956, p. 672, 1 carte.

Etude de la langue où il n'est pas tenu compte des tons pourtant fondamentaux. Lexique.

THOMAS (J.M.C.), *Contes, proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières ngabaka-ma'bo (République Centrafricaine)* Paris, Klincksieck, 1970, p. 908.

Présentation rigoureuse de textes selon les pratiques habituelles de l'ER 74 du CNRS comportant outre la transcription scientifique de la langue (Ngbaka), un mot à mot ponctué d'annotations symboliques donnant le découpage grammatical des textes, et une traduction en français. Des notes linguistiques et ethnologiques accompagnent chaque texte.

TERSIS (N.), *Le zarma (République du Niger), étude du parler djerma de Dosso*, vol. 1, phonologie.

vol. 2, *synthématique et syntagmatique*,

Paris, SELAF, 1972, (sous presse).

C'est l'unique description scientifique du Zarma qui va être prochainement complétée.

musicologie :

BELINGA (M. S. Eno), *Littérature et musique populaire en Afrique Noire*, Toulouse, Cujas, 1965, 258 p.
Vue d'ensemble de la "littérature" orale africaine.

BRUNEL (R.), *Propos variés de musique et de médecine*, Paris, librairie Le françois, 188 p.
Généralités sur les rapports qui peuvent exister entre la musique et le comportement humain.

BOUQUIAUX (L.), *Les instruments de musique Birom (Nigéria septentrional) in Africa-Tervuren*, VIII, 1962, p. 105-111.
Catalogue précis des instruments de musique birom avec l'identification linguistique en langue birom de chaque instrument et de ses composants.

CRUZ (C. da), *Les instruments de musique dans le Bas-Dahomey*, Etude Dahoméenne, Porto-Novo, IFAN, n° 12, 1954 80 p.
Catalogue incomplet et peu précis des instruments de musique du Dahomey.

DANIELOU (A.), *Traité de musicologie comparée*, Paris, Hermann, 1959, 185 p.
On regrette que ce traité soit limité aux musiques savantes chinoise, hindoue, grecque et occidentale. L'étude des différentes échelles est très utile. Malgré le titre, l'ouvrage n'a pas le caractère universel que l'on serait en droit d'attendre et souffre d'interprétations mystiques un peu trop fréquentes.

- DANIELOU (A.), *Sémantique musicale*, Paris, Hermann, 1967, 118 p.
Délire d'interprétation de la musique.
- DAUER (A.M.), Zum Bewegungsverhalten afrikanischer Tänzer, in *Sonderdruck aus Research Film*, vol. 6, n° 6, Göttingen, 1969, p. 517-526.
Etude sur les gestuelles de certains danseurs d'Afrique. Présentation d'une méthode d'analyse par le film cinématographique.
- DOUGLAS (B.A. H. VARLEY), *African native music, an annotated bibliography*, Dawsons of Pall Mall, Folkestone and London, 1970, (réédition de 1936) 116 p.
Bibliographie "ethnomusicologique" très complète jusqu'à 1936.
- DUBUC (R.), *Essai sur un intervalle musical indépendant de l'octave*, Thèse d'ingénieur CNAM, inédit, 68 p.
Etude scientifique sur l'interprétation par l'auditeur d'intervalles particuliers.
- ESTREICHER (Z.), Chants et rythmes de la danse d'homme bororo, in *Bull. Soc. Neuchâteloise de Géogr.*, Tome LI, fasc. 5, Neuchâtel, 1954, p. 57-93.
Notes brutes sur des polyphonies peules accompagnées de transcriptions.
- FOEDERMAYR (F.), The arabian influence in the Tuareg music, in *African music*, Roodepoort, Jo'burg, 1966, p. 25-37
- LALOUM (C.) et ROUGET (G.), Deux chants liturgiques Yoruba, in *Jal Soc. Afr. XXXV*, fasc. I, Paris, 1965, p. 109-139.

Etude des rapports de hauteur, de durée et d'accentuation irréductibles à ceux des systèmes généralement reconnus en musicologie.

- MERRIAM (A.P.), The use of music as a technique or feconstruc-
ting culture history in Africa, in *Gabel C.*,
Reconstructing African culture history, 1967,
p. 83-114.
- NIKIPROWETZKY (T.), *Trois aspects de la musique africaine, Maurita-
nie, Sénégal, Niger*, OCORA, Paris, 93 p.
En 93 p. l'auteur brosse trop rapidement et
avec des inexactitudes un triptyque musicolo-
gique sur la Mauritanie, le Sénégal et le Niger.
- ROUGET (G.), Un film expérimental : Batteries Dogon. Elé-
ments pour une étude des rythmes, in *L'Homme*,
vol. V, n° 2, Paris 1965, p. 126-132.
Etude de la technique de jeu de tambourinai-
res dogons par le film cinématographique en son
synchrone.
- SACHS (C.), *Les instruments de musique de Madagascar*,
Trav. et mém. de l'Inst. d'Ethno. XXVIII, Paris
1938, 95 p.
Catalogue de référence pour les musicologues.
- SCHAEFFNER (A.), Les éléments de formation des échelles, exté-
rieurs à la résonance, in *coll. CNRS "La
résonance dans les échelles musicales*, Paris,
1963, p. 215-221.
Notes sur l'utilisation des résonateurs pour
la recherche d'harmoniques et donc de timbres
dans les instruments primitifs.

- " *Origine des instruments de musique*, Paris, La Haye, Mouton, 1968, 426 p.
Inventaire raisonné des instruments de musique primitifs. Facture. Technique de jeu. Origines.
- SURUGUE (B.), *Contribution à l'étude de la musique sacrée zarma songhay*, ^{Vienne} ~~Paris~~, 1972, Etudes nigériennes, n° 30, 63 p., 6 p. h.t.; 8 fig., 7 clichés, 2 cartes, sonagrammes.
Organologie de la vièle monocorde zarma-songhay et des tambours dealebasse. Note sur le répertoire liturgique.
- " Un procédé synthétique d'exploitation des documents sonores, in *Cahiers ORSTOM sci. hum. vol. IX*, n° 4, p. 12
Définition des éléments pertinents constitutifs des objets sonores - classification et utilisation.
- " et COPPANS (J.), A la recherche de l'ethnomusicologie, in *La recherche*, n° 21, 1972, p. 282-283.
Vue d'ensemble des recherches ethnomusicologiques-perspectives.
Religions - danses de possession
- ANDREWS (J.B.) *Les fontaines des génies (Seba Aioun) croyances soudanaises à Alger*, in - 8°, Alger, A. Jourdan, 1903, 36 p. 4 fig.
Danses de possession à Alger d'inspiration zarma-songhay effectuées par des immigrés d'Afrique Noire.
- GRIAULE (M.) Note sur la circoncision chez les Sonray de Gao, in *Jal Soc. Afri.*, XIII, Paris, 1943

Note sur le rite et les chants de circoncision.

LEIRIS (M.)

La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens, de Gondar, Paris, Plon, 1958, 105 p.

Le rituel pris comme l'origine de la comédie théâtrale.

MARS (L.),

La crise de possession, essai de psychiatrie comparée, bibliothèque de l'Institut d'Ethnologie de Port au Prince Port au Prince, 1955, 103 p.

Etude clinique de la crise de possession.

METRAUX (A.)

La comédie rituelle dans la possession, in *Diogène*, n° 11, Paris, 1955, p. 26-41.

Le rituel pris comme l'origine de la comédie théâtrale.

ROUCH (J.)

Aperçu sur l'animisme sonray, in *Not. Afr.* n° 20, Dakar, 1943, p. 4 - 6 et 8.

Principaux mythes. Liste des génies.

"

Culte des génies chez les Sonray, in *Jal Soc. Afr.*, XV, Paris, 1945, p. 15-32, 2 pl. Principaux mythes et danses de possession.

"

La religion et la magie songhay, Paris, P.U.F., 1960, 324 p.

Ouvrage d'ensemble donnant avec de nombreux documents une vue très colorée de la religion songhay.

SCHAEFFNER (A.),

Rituel et pré-théâtre, in *Histoire des spectacles (Encyclopédie de la Pléiade)*, Paris, Gallimard, 1966, p. 121-156.

Le rituel pris comme l'origine de la comédie théâtrale.

FILMOGRAPHIE

Musicologie :

SURUGUE (B.)

Godié, 16 mm, couleur, 14 min. son synchrone.
C.F.E., C.N.R.S., Paris, 1968.

Fabrication, consécration et technique de
jeu de la vièle monocorde Zarma-Songhay.

"

Goudel, 16 mm, noir et blanc, 30 min. Son
synchrone. C.F.E., C.N.R.S., Paris, 1967.

Film expérimental réalisé avec la participa-
tion de G. de Battista et J. Rouch

Etude des rapports chorégraphie-orchestre lors
de 5 danses de possessions spontanées puis

provoquées.

Danses de Hamni, Zoudouba, Mayé, Zambarkyi,
Zatao et Mossi.

Rituel :

JUTRA (C.), *Le Niger, jeune république*, 16 mm, couleur, 57 mn
son synchrone, Office National du Film du Canada,
1960.
Passage montrant les batteurs de tambours de cale-
basse et une danse de possession d'initiation.
Danse de Dongo, génie du tonnerre.

LERSCH (M.), *Yenendi*, 35 mm, couleur, 22 mn, son synchrone.
Lersch Film, Wien 1962.
Processus de la cérémonie yé:nánd\ "rafraîchir"
célébrée pendant la période de forte chaleur qui
précède la saison des pluies.
Danse de Dongo.

ROUCH (J.), *Hampi "Il pose le ciel sur la terre"*, 16 mm.
couleur, 25 mn, son synchrone. CFE. Paris 1961.
Préparation d'un hólláy, cérémonie du culte
traditionnel. Orchestre rituel et danses de Kyiray et de
Dongo.

" *Initiation à la danse des possédés*, 16 mm.
couleur, 25 mn. sonore, CFE. Paris, 1948.
Initiation d'une femme à la danse de possession
dans l'île de Sirgoun (son synchrone).

" *Le mil*, 16 mm, couleur, 22 mn, sonore, CFE. Paris
1964, (en collaboration avec R. Rosfelder, L.
Civatte, M. Alassane).
Cérémonies pour protéger les cultures de mil -
Danse de Dango.

- " *Yenendi : les hommes qui font la pluie.*
16 mm, couleur, 35 mn, son synchrone. CFE. 1950
Processus de la cérémonie yé:nándì "rafraîchir"
célébrée pendant la période de forte chaleur
qui précède la saison des pluies. Orchestre
rituel et danses de Moussa Gourma Nyaouri,
(génie du vent), Nyabéri (génie de la terre),
Sagyéra (génie de l'arc-en-ciel), Kyiray (génie
de l'éclair), Manda Haoussakoy (génie du feu
du ciel) et Dongo (génie du tonnerre).
- " PONTY (P.), SAUVY (J.), *Au pays des mages noirs*
16 mm, noir et blanc, 15 mn. Sonore, Actualités
françaises. Paris 1947.
Rituel de la chasse à l'hippopotame des sorkos
(pêcheurs). Danses de possession de Harakoy
Dikko, détails des pas de danse. Danse des
haoukas. (son sans rapport avec l'image).
- " ROSFELDER (R.), *Bataille sur le grand fleuve,*
16 mm, couleur, 25 mn; son synchrone. CFE.
Paris. 1950.
Rituel de la chasse à l'hippopotame des sorkos
(pêcheurs). Danse de Harakoy Dikko et des haou-
kas.

DISCOGRAPHIE

- DAROT (A.), *Les Djerma du Niger*, 5 disques 78 tm. Music-Monde, ORSTOM, Paris 1946.
 Sans doute les plus anciens enregistrements de musique rituelle zarma enregistrés à Niamey et à Dosso. Airs de Haouta, Mossi Izé, Haouka (indéterminé), Dongo. Chants de culture, de circoncision, de louanges.
- DUVELLE (C.), *Afrique Noire : Panorama de la musique instrumentale*, 30 cm, 33 tm, boîte à Musique LD-409A (face B, plage 5)
 Chant de femme accompagné de la vièle monocorde gòjé (pays zarma).
- LOMAX (A.), ROBERTS (R.), ROUGET (G.), SCHAEFFNER (A.), *The columbia World Library of Folk and Primitive Music, vol. II : African Music from french Colonies*, 30 cm, 33 tm, Columbia KL-205/ML/64942

SL-205, 1955-56 (Face A, plages 3d, 3è - enregistrement Jean Rouch 1950)

Son de vièle monocorde zarma et chant de possession avec l'orchestre rituel (tambours de calebasse et vièle monocorde).

NIKIPROWETZKY (T.), *La musique des griots*, 30 cm , 33 tm, OCORA? OCR 20, Paris, 1964, (Face A, plages 1 et 4-). Chant de femme accompagné de la vièle monocorde (pays songhay). Chant de Zatao accompagné de l'orchestre rituel (tambours de calebasse et vièle monocorde.)

I N D E X

7.1 AGENTS DU CULTE ET DIVINITES

7.1. 1. *Agents du culte*

cérémonie du culte 9, 31
 danse de possession 9, 17, 29, 89
 danseur de possession 16, 17, 31
 hóllày, cf. cérémonie du culte
 prêtre, 10, 16, 17, 19, 27
 sorko, 35
 zìmà, cf. prêtre

7.1. 2. *Principales divinités*

gànjì bílì, 19, 24, 25, 33, 54, 60
 Hamni, 25, 33, 53-58
 Zambarki, 25, 33, 59-64
 Zoudouba Bala, 25, 26, 53-58
 (liste des génies de ce groupe p. 25 et 26)

gànjì kwá:rày, 19, 20, 24, 26
 Agam, 20-21, 26
 (liste des génies de ce groupe p. 26)
 hárgáy, 24, 26, 33, 66
 Nyalé, 27, 33, 65-70
 (liste des génies de ce groupe p. 26 et 27)

hàwká, 33, 72-76
 Baboulé, 33, 71-74

tó:rú, 16-20, 22, 24, 33, 35, 38-41, 43, 51, 52, 85
 Alahawa, 22-24, 39
 Bénékoy, cf. Dongo
 Dongo, 22, 24-26, 30, 33, 35, 39, 42-52, 64, 73-74

Farambarou Koda, 22-24, 39
 Fombo, 24, 35, 39, 43
 Harakoy Dikko, 22-26, 33, 35, 38-41, 43
 Kyiray, 22-24, 39, 43, 45-46
 Kokyé Kokyé, 20-21, 24
 Lombo Kabénia, 22, 24, 33-37, 39, 43, 56
 Mahama Sourgou, 22-24, 39
 Manda Haoussakoy, 22-24, 39, 45
 Moussa Gourma Nyaouri, 22-25, 39
 Nayanga Danfama, 20-21, 24
 Yabilan, cf. Dongo
 Yollogatankyéga, 20-21, 24, 86-87
 Zabéri, 20-24, 39
 Zangaréna, 20-21, 25

7.1.3. *Génies non-classés et ancêtres*

Dandou Ouroufourma, 20-21, 24, 26, 39, 86-87
 Kabégamannéssarou, 20-21, 86-87
 Kodagouhinyékossou, 20-21, 86-87
 Ouroufourma, 20-21
 Ouwa, 19, 20, 21, 26
 Ouwata, 20-21, 86-87
 Ouwatata, 19-21, 26

7.2 ETHNIES

Bella, 22
 Berbère, 3
 Dandi, 6, 8, 10, 38, 40-41, 79-80
 Gourmantché, 8, 22
 Haoussa, 6, 22, 38-41, 51-52, 60, 105
 Kanouri, 6

Peul, 6, 43, 51-52
 Songhay, 6, 8
 Touareg, 3, 6, 22, 105
 Toucouleur, 18
 Wolof, 18
 Zarma, 6, 8, 10, 11, 41-43, 51-52, 78
 Zarma-songhay, 5, 6, 8-9, 15, 19, 22, 80, 98, 105, 119

7.3 IDENTIFICATIONS BOTANIQUES ET ZOOLOGIQUE

Balanites aegyptiaca L. (Simarubaceae), 83, 93
Butyrospermum parkii K. (Sapotaceae), 86-87
Combretum micranthum G. (Combretaceae), 77-78, 80, 83, 94
Combretum nigricans L. (Combretaceae), 78, 114
 dè:lì.náà, cf. *Combretum nigricans* L. (Combretaceae)
Hibiscus sabdariffa (Malvaceae), 74
 Karité, cf. *Butyrospermum parkii* K. (Sapotaceae)
 kù:bú, cf. *Combretum micranthum* G. (Combretaceae)
 Oseille de Guinée, cf. *Hibiscus sabdariffa* (Malvaceae)
Striga bilabiata (Scrophulariaceae), 64
Varanus niloticus L. (Varanidae), 83, 93-94

7.4 INSTRUMENTS DE MUSIQUE

amzad, cf. vièle monocorde touareg
 dúd-gù, cf. vièle monocorde gourmantché
 gàmbarà, cf. tambour cylindrique à deux membranes
 gá:sú, cf. tambour dealebasse
 gòjé, cf. vièle monocorde zarma-songhay
 gò:gé:, cf. vièle monocorde haoussa
 luth monocorde, 29
 nanur, cf. vièle monocorde toucouleur
 orchestre rituel, 9, 27, 30-31, 137

riti, cf. vièle monocorde wolof

tambour cylindrique à deux membranes, 86-87

tambour de calebasse, 17, 29-30, 34-37, 46, 56-58, 126-128, 130, 132-134, 136

tambour hémisphérique à une membrane, 86-87

túbá| , cf. tambour hémisphérique à une membrane

vièle monocorde

haoussa, 18, 105

gourmantché, 18

touareg, 18, 105

toucouleur, 18

wolof, 18

zarma-songhay, 9, 16-18, 29-31, 33, 35, 55-58, 77-83, 88-98, 100-107,

110-112, 114-115, 118-119, 127, 137

7.5 NOMS DE LIEUX

Azawa, 79-80

Birni Nkonni, 77

Dara, 86-87

Dosso, 15, 77

Gao, 22

Gariel (forêt de), 19-20

Gaya, 8, 39

Goudel, 88-89

Guessedoundou, 22

Koygourou, 41

Korangal, 73-74

Ménéka, 20, 22

Misra, 16

Mopti, 8

Niamey, 8, 15, 27, 30, 77

Ouroukouna, 19

Sarando, 126

Say, 8

Simiri, 91

Tafala, 22
 Tahoua, 77
 Zaria, 22
 Zarma Ganda, 19
 Zarmayga, 73-76

7.6 TERMES TECHNIQUES DE LUTHERIE

7.6. 1. *Vièle monocorde*

accord/accordage, 98, 107-109
 âme, 99, 102-103, 110
 archet, 95, 104-106, 110-112, 114, 116
 attaque, 110, 112, 116
 barre, 99, 102-103
 bas-de-caisse, 96
 bas-du-manche, 96
 bouton, 94-96
 caisse de résonance, 93, 95-96, 100-103, 105, 116, 118-119
 chevalet, 95-96, 99-104, 106-107, 110, 115-119
 chevillier, 95-98, 107, 111
 colophane, 78, 112, 114
 corde, 94-103, 105-107, 110-112, 114, 116-118
 corde-vibrante, 98, 100, 102, 106, 111-112, 115
 cordier, 94-97, 99-100, 105
 doigté, 107-109
 étendue, 115-116
 formant, 115-119
 harmonique, 117-119
 haut-de-caisse, 96
 manche, 78, 93-96, 98-99, 103, 107, 112, 114
 mèche, 110-112, 114
 ouïe, 83, 94-95, 100, 107, 116
 phrasé, 114
 résonance, 117-118

sillet-du-bas, 95, 97
 sillet-du-haut, 97-98, 107, 115
 spectre, 116-118
 sonagramme, 115-116, 119-125
 table d'harmonie, 93-97, 100-103, 105-107, 110, 116-118
 timbre, 117
 tire-corde, cf. cordier
 touche, 107
 vibreur, 83, 94-95, 112-114

77.2.2. *Tambour de calebasse*

accordage, 130, 132-133
 attaque, 139
 bâton de maintien, 128-131, 134-135
 batteur, 129-130, 134, 137
 battoirs, 128, 131, 133, 136-138
 battue, 130, 134, 137-138
 caisse de résonance, 127, 129-131, 134-135
 cale, 128-129, 131, 133-134
 ouïe, 128-130, 132-133, 135
 poignée (des battoirs), 136
 vissage/dévissage, 139
 zone de frappe, 129, 134-135

T A B L E D E S I L L U S T R A T I O N S

T A B L E D E S M A T I E R E S

8. TABLE DES ILLUSTRATIONS

8.1 Cartes, figures, sonagrammes et tableaux

			page
carte	n° 1	: Les ethnies de la vallée du moyen-Niger.....	4
carte	n° 2	: Le pays zarma (d'après Y. Poncet).....	7
figure	n° 1	: L'orchestre, le public et la danse.....	32
	n° 2	: La vièle monocorde gòjé.....	92
	n° 3	: Les éléments constitutifs de la vièle monocorde gòjé.....	95
	n° 4	: Mécanique du manche.....	99
	n° 5	: Mécanique du chevalet 1.....	99
	n° 6	: Mécanique du chevalet 2.....	103
	n° 7	: Nature vibratoire de la corde.....	111
	n° 8	: Le vibreur.....	113
	n° 9	: Coupe d'un tambour de calebasse.....	127
	n° 10	: La zone d'impact.....	135
	n° 11	: Les battoirs.....	136
sonagramme			
	n° 1 et n° 2.....		100
	n° 3.....		121
	n° 4.....		122
	n° 5.....		123
	n° 6.....		124
	n° 7.....		125
tableau	n° 1	: Les descendants des ancêtres Ouwa et Ouwatata	21
tableau	n° 2	: Les enfants de Harakoy Dikko.....	23

8.2 Clichés (1)

	page
cliché n° 1 : (B.S.) L'orchestre sous son abri.....	30
2 : (B.S.) Dongo et Kyiray.....	46
3 : (G.P.) La vièle monocorde gòjé.....	91
4 : (B.S.) Chevalet inversé.....	104
clichés n° 5	
à 9 : (B.S.) Doigtés de la vièle monocorde gòjé.....	108-109
10 : (G.P.) Les tambours de calebasse.....	126
11 : (B.S.) La cale du bâton de maintien....	128
12 : (B.S.) L'ouïe de dépression.....	128
13 : (B.S.) La partie en sable de la caisse de résonance.....	131
14 : (B.S.) La pose de la calebasse.....	131
15 : (B.S.) L'ensablement de la calebasse...	132
16 : (B.S.) L'accordage des tambours de calebasse.....	132
17 : (B.S.) Mise en place de la cale.....	133
18 : (B.S.) Vissage en cours d'exécution....	133
19 : (B.S.) Fin d'exécution d'un vilsage....	138
20 : (B.S.) Fin d'exécution d'un dévissage (bras droit).....	138

(1) Gérard Payen (G.P.)

Bernard Surugue (B.S.)

9. TABLE DES MATIERES

	page
1. Introduction.....	2
Avertissement linguistique.....	11
2. Les fondements mythologiques du répertoire liturgique	
2.1. Les origines supposées.....	14
2.2. Le mythe d'origine.....	16
2.3. Généalogie des divinités fondamentales.....	18
2.4. Le répertoire liturgique.....	24
3. Textes liturgiques	
3.1. (Présentation).....	29
3.2. Lombo Kabé.....	34
3.3. Harakoy Dikko.....	38
3.4. Dongo.....	42
3.5. Hamni.....	53
3.6. Mayé Zambarki.....	59
3.7. Mango Kway.....	65
3.8. Baboulé.....	71
3.9. La fabrication de la vièle monocorde.....	77
3.10 La consécration de la vièle monocorde.....	83
4. Organologie	
4.1. La vièle monocorde.....	91
4.1.1. La caisse de résonance.....	93
4.1.2. Le manche.....	94
4.1.3. Cordier-Sillet-Chevillier.....	96
4.1.4. Le chevalet.....	100
4.1.5. La corde.....	105
4.1.6. L'archet.....	111
4.1.7. Vibreur et colophane.....	112
4.1.8. Notes sur l'acoustique de la vièle monocorde	115

4.2.	Les tambours de calebasses battues.....	126
4.2.1.	La caisse de résonance.....	127
4.2.2.	Accordage de la caisse.....	130
4.2.3.	Le bâton de maintien.....	130
4.2.4.	La zone d'impact.....	134
4.2.5.	Les battoirs.....	136
4.2.6.	Technique de jeu.....	137
5.	Conclusion.....	140
6.	Bibliographie, filmographie et discographie.....	141
6.1.	Bibliographie.....	142
6.2.	Filmographie.....	157
6.3.	Discographie.....	160
7.	Index.....	162
7.1.	Agents du culte et divinités.....	163
7.1.1.	Agents du culte.....	163
7.1.2.	Principales divinités.....	163
7.1.3.	Génies non classés et ancêtres.....	164
7.2.	Ethnies.....	164
7.3.	Identifications botaniques et zoologique	165
7.4.	Instruments de musique.....	165
7.5.	Noms de lieux.....	166
7.6.	Termes techniques de lutherie.....	167
7.6.1.	Vièle monocorde.....	167
7.6.2.	tambour de calebasse.....	168
8.	Table des illustrations.....	170
9.	Table des matières.	