

PLACE ET FONCTIONS DE LA MUSIQUE DANS UNE SOCIÉTÉ DE MARIONNETTES : L'EXEMPLE DES BAMANAN

Yapo Elian Estel YAPI

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

elianyapi@gmail.com

&

Yapi Lambert OSSEY

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

yossey13@gmail.com

Résumé : *La musique, disent les peuls, est la belle parole qui plaît à l'oreille et au cœur* (Fernando L. 2004, p.9). Cette définition, reprise souvent par les aèdes africains – Léopold Sédar Senghor, Francis Bebey, pour ne citer que ceux-là – convient à la musique, telle qu'elle se déploie dans les spectacles de marionnettes qui ont cours dans les communautés bamanan, au Mali. Dans sa forme, cette production musicale est une structure polysynthétique dont les unités rythmiques forment un brassage du chanté, du dit, du rythmé et du dansé, le tout inscrit dans un espace, dans un temps, dans un groupe et dans une circonstance donnée. Dans sa teneur, c'est une forme d'expression symbolique, dans sa capacité à rythmer et à questionner la vie et le vécu. C'est une production éminemment sociale, fortement inscrite dans l'imaginaire du peuple bamanan et qui accorde très peu de place à la gratuité.

Mots-Clés : musique, marionnettes, société, bamanan, Mali.

Abstract: *Music is the best word which pleases the ear and the heart say the Fulah.* That definition often mentioned by the African bards, Leopold Sédar Senghor, Francis Bebey, to quote those ones, suit to music as she opens on tin the puppet show ... which takes place in the bamanan communities in Mali. In its form, that musical production is a polysynthetic structure which rhythmic unities form a mixing of what is sung, said, rythmed and danced, all this subscribed in a space, in time, in a group and in a given circumstance. In its holder it's a symbolic form of expression, in its capacity to rhythm and to question life and lived life. It is a highly social production, strongly subscribed in the imaginary of the bamanan people and which gives very little place to gratuitousness.

Keywords: music, puppets, society, bamanan, Mali

Introduction

« *Sous ses divers aspects qui sont souvent inséparables, la musique exprime toujours la culture et l'âme des peuples.* », écrit Christophe Wondji (1986, p.11). Même si elle n'est pas toute la culture, elle en est le centre irradiant, l'espace polymorphe, le substrat à partir duquel s'élabore la mémoire collective. En Afrique, la musique est la forme artistique la plus complète parce qu'elle

engendre le rythme, la poésie-chantée, les jeux de mimes ou les danses à gestes-symboles. En tant que telle, elle est présente dans toutes les cérémonies sociales. Au Mali et particulièrement dans la société bamanan où la vie politique, économique et culturelle est dominée par l'institution des marionnettes, la musique est prédominante. Elle explique les divers actes ou les diverses situations de la vie des Bamanan à travers la performance des marionnettes. La musique est à ce titre une donnée vitale dans la société bamanan. Notre objectif est de montrer que chaque prestation de la marionnette est ponctuée par une forme musicale considérée comme le reflet de l'histoire, des faits sociaux, d'un certain état des rapports de production. Nous verrons alors : sous quelles formes et à quel moment intervient la musique dans le *sogobo*? Quelles sont ses fonctions et quelle en est la signification? Nous émettons l'hypothèse que la musique du *sogobò* jette une lumière sur la société et la culture à un moment donné de leur histoire. Cette mise en lumière de la société caractérise la musique traditionnelle bamanan, si bien que son expression n'est jamais gratuite. Pour vérifier cette hypothèse, nous adoptons une lecture descriptive parce que plus ouverte, plus expansive, par conséquent plus apte à déterminer historiquement la spécificité des formes dramatiques, et relier les divers systèmes qui les caractérisent à chaque réalité sociale. Une description peut faire comprendre une situation historique, un milieu social, les constituants du spectacle dramatique dont les formes musicales et chorégraphiques, objet de cette étude. La description est donc un lieu textuel ou scénique saturé de sens. Elle guide notre cheminement. Mais pour qu'il soit cohérent et intelligible, nous voudrions d'abord présenter la société bamanan et l'institution des marionnettes qu'elle abrite. Nous voudrions ensuite dégager les différentes formes musicales et leur place dans le *sogobò*; après quoi, nous nous engagerons dans l'analyse de leurs fonctions et de leur signification.

1. L'institution des marionnettes dans la société bamanan

L'origine du vocable "bamanan" daterait de l'avènement du roi Biton Mamary Kouloubaly. Avant c'est le *Horonya* – l'honorabilité – qui était la dénomination du clan bamanan. En effet, bamanan, selon une version largement partagée par les *ségoviens*¹, émane de l'anecdote qui suit : un griot de la cour a déclamé un jour au roi et nous citons :

An k'an banba ka wabo

Prenons courage pour défricher nos champs.

An k'an banba ka jiri tikè

Prenons courage pour débroussailler nos champs.

An k'an banba ka cikè

Prenons courage pour cultiver nos champs.

N'o kèra an ka horonya na dafa

C'est à ce seul prix que nous gagnerons le pari de notre souveraineté. [...]

Mansake mo tane kase na don do ka mansaya kɔrɔ

Un roi privé de vivres pour son peuple est obligé de se soumettre à un autre roi.

¹ Les *ségoviens*, les habitants de Ségou. Grand foyer de culture Bamanan, Ségou doit surtout son rayonnement socio-économico-culturel à la durée de la dynastie régnante N'golo Diarra.

O tuma an ka ke maabanba lew ya
 Donc serrons la ceinture.

Ainsi, *maabanba lew* par transformation dialectale est devenu "bamanan", c'est-à-dire ceux qui ont refusé la soumission (Diarra B. 2003, p.13). Les Bamanan tiennent une place importante au sein des autres groupes ethniques du Mali. Ils constituent un groupe très homogène qui repose sur un parler commun, le *bamanankan*. Les régions occupées par les Bamanan sont caractérisées par de vastes plaines herbeuses et arbustives au sud. Dans sa partie orientale, le pays bambara est arrosé par le Niger et ses affluents, notamment le *bani*, constituant ainsi ce qu'on appelle le bassin de Ségou. C'est alors, que le groupe des Bamanan installé le long du fleuve, entre Bamako et Djenné, vit en symbiose avec les pêcheurs bozo et partage avec eux la tradition théâtrale de marionnettes.

Dans les communautés bamanan, les arts de la marionnette sont organisés par les associations culturelles appelées *doton* - association du secret - , *nyènajèton* - association de divertissement - , *kamelenton* - association de jeune - , *tonden* - enfants de l'association - , suivant les aires culturelles. Mais, qu'entendons par *ton* ? Quelle est son origine ? Comment est-elle organisée et quelles sont ses activités principales ? Selon Delafosse (1978, p.310), *Ton* évoque la règle, la loi, le gouvernement, l'association obéissant à un règlement. Les notions de contrainte, d'obéissance et de respect de la règle sont fondamentales dans ses associations culturelles. Au sens général du terme, *ton* désigne une association villageoise formée par les jeunes et orientée vers divers travaux collectifs. Son origine remonte au XVIII^e siècle. Biton Kouloubaly aurait créé la première association du genre à Sekoro. Plus tard, quand Da Jara sera placé à la tête du village de Banankoro par son père, il créera lui aussi une association de jeunes à l'image de celles déjà existantes. « Modèle réduit » de la communauté villageoise, la *ton* a ses gens de caste, ses griots, ses forgerons et un chef appelé *tonkuntigui* ou *faama* - chef -. Deux personnes jouent un rôle particulier : le *tonfa* et le *tonba* - le père et la mère de la "société". Ils sont chargés au niveau du village de la contrôler et de conseiller les responsables. Avec eux, les jeunes s'expriment plus librement qu'ils ne le font avec les patriarches.

Quant à ses activités principales, retenons que la *ton* assure pour le compte de la collectivité villageoise, un certain nombre de tâches telles que la réparation des chemins vicinaux, des mosquées, la protection des vergers, la lutte contre les feux de brousse, l'entretien des casiers rizicoles, etc. Mais, c'est surtout par sa contribution à l'organisation et à l'animation de la vie culturelle que la *ton* doit sa spécificité. C'est dans cette institution que les jeunes garçons sont initiés à l'art des masques et des marionnettes par leurs aînés lorsqu'ils deviennent membre de l'association. Cette initiation se déroule en brousse. À l'abri des regards indiscrets, les jeunes apprennent à danser, à porter les masques, à manipuler les marionnettes. On leur apprend à identifier chaque personnage, chaque animal, à connaître son nom, son histoire, sa valeur symbolique et culturelle ainsi que les chants et les rythmes associés à chaque personnage. Les manifestations sont généralement organisées avant l'arrivée des pluies en mai et en juin puis après les récoltes, en octobre et en novembre. Elles ont un caractère profane dans le

sens où leur rôle principal est d'amuser la communauté villageoise. Elles jouent surtout un rôle religieux puisqu'elles sont destinées à honorer et apaiser les esprits de la nature afin qu'ils protègent les hommes et assurent l'abondance des pluies et des récoltes. D'un point de vue formel, les marionnettes sont assez variées. Les Bamanan accordent plus d'importance aux marionnettes anthropomorphes et zoomorphes. Les petites marionnettes sont anthropomorphes, le plus souvent. On les appelle *mogonin kun* ou *maanin*, ce qui signifie petite personne. Elles apparaissent souvent par groupe au sommet des castelets zoomorphes et constituent ensemble des scènes inspirées de la vie politique, économique et culturelle.

Les marionnettes habitables sont de deux types : Les marionnettes anthropomorphes constituées d'une tête ou d'un buste en bois sculpté porté sur la tête du montreur. Le corps de ce dernier disparaît alors sous un costume en tissu ou en paille. Ces marionnettes sont pourvues de bras articulés à l'aide de manettes ou de mains indépendantes du buste, tenues directement dans les mains du montreur. Les marionnettes habitables zoomorphes sont composées d'une tête d'animal en bois sculpté, fixée sur une armature recouverte de paille ou de tissu qui constituent le corps de l'animal. Ces animaux sont alors manipulés de l'intérieur par un ou plusieurs montreurs dissimulés dans la structure en bambou, conique ou rectangulaire. La tête des animaux est souvent articulée : le cou s'allonge, les mâchoires claquent, les oreilles se dressent, les ailes s'agitent. Ici, les systèmes de manipulation revêtent l'ingéniosité des sculpteurs et des montreurs. On trouve aussi les marionnettes à gaine et à tige. Ce sont des figurines qui prennent vie par les mains et l'esprit des montreurs, mais aussi par les performances des musiciens, des cantatrices et des danseurs. Il se dégage de cette description que la marionnette est omniprésente dans la vie du peuple bamanan. En effet, aucune activité ne lui échappe et tout lui revient en dernier ressort. Elle a de multiples fonctions et chaque fonction est exprimée par une forme musicale qui enseigne sur la société et ses fondements. Agblémagnon (1983, p.182) peut écrire : « La société est comme une mise en musique et jouée. Chaque type de musique à sa traduction sociale et chaque aspect social a son système musical. ». Nous devons donc comprendre que chaque forme musicale est liée à une situation sociale spécifique et à l'intérieur d'une représentation dramatique, il existe des formes musicales en rapport avec des vécus sociaux donnés. Après avoir présenté la société bamanan et l'institution des marionnettes qu'elle abrite, il importe de dégager les différentes formes musicales et leur place dans le *sogobò* en vue d'analyser leurs fonctions dans le fonctionnement de ladite société.

2. Les formes musicales et leur place dans le *sogobò*

En langue bamanan, l'équivalent du terme musique est *fôli*, qui signifie également dire. Le champ sémantique de ce terme associe donc le dire oral et le dire musical. En plus de cette unité sémantique entre les expressions verbales et instrumentales, on ne peut évoquer le concept de la musique chez les Bamanan sans faire intervenir la danse et le *doon* – chant – et les pieds rythmiques – *fôli sen* – auxquels la musique est structurellement, harmonieusement et intimement liée.

La musique se définit, au regard de ces concepts musicaux des Bamanan, comme la manifestation culturelle où le poème, le chant et la danse constituent un ensemble rythmiques et harmoniques, un tout homogène qui prend le nom de *fôli* ou dire, musicalement. La musique du *sogobò* est essentiellement une musique de danse, c'est-à-dire une musique vocale ou instrumentale associée à la danse par le rythme. Sur le plan du rythme, en effet, la musique est plus liée au poème qu'à la danse. Senghor explique justement :

Dans les langues du Sénégal, le même mot – *woi en wolof, gim en sérère, yimre en peul* – désigne, en même temps, le chant et le poème par excellence : l'ode. En tout cas, le poème n'est pas accompli s'il n'est chanté, du moins rythmé par un instrument de musique. Et la prose du crieur public se fait solennelle, acquiert autorité par la voix du tam-tam. Dans la musique négro-africaine, la remarque en a été souvent faite, le rythme prime la mélodie. C'est que le but de la musique, [...], est moins de charmer les oreilles que de ren-forcer la parole, de la rendre plus efficace. D'où la place accordée au rythme, aux chutes brusques, inflexions et vibrati ; la préférence accordée à l'expression sur l'harmonie.

Senghor (1964, p.211)

Ainsi, dans le *sogobò*, la musique est tantôt chant, poésie, danse mimée. Chaque forme musicale traduit des sentiments collectifs et reproduit des actes de la vie. Nous voudrions, à présent, étudier chacune de ces formes musicales. Elles vont contribuer à saisir, au niveau de l'expression dramatique, le fonctionnement de la société bamanan.

2.1. La musique chantée

Dans la communauté bamanan, le chant est à la fois littérature et musique, parole et danse, discours et rythme. Sous ces diverses variations qui sont étroitement liées, le chant exprime la mémoire collective. Littérature, musique et danse, le chant décrit les états d'âme du Bamanan, exalte des sentiments collectifs, fait la satire de la société, lance un message ou donne un enseignement. Expression littéraire, expression musicale et expression corporelle se mêlent constamment dans le chant qui devient ainsi le canal privilégié de la manifestation dramatique dans cette communauté. Dans l'éventail des chants que nous offre la musique bamanan, on peut établir une classification tenant compte des modalités de production – circonstances de lieu et temps –, des exécutants – hommes ou femmes, groupes d'âge, classe sociale –, des thèmes – objet du chant – et des publics – auditeurs et destinataires –. Mais le trait distinctif est celui qui sépare chants sacrés et chants profanes, si tant est qu'on puisse faire nettement la différence entre domaine sacré et domaine profane. Dans le domaine du sacré, on peut grouper les chants et danses qui accompagnent les rites d'initiation, les manifestations masquées et les diverses cérémonies religieuses. Produits de la communauté, les chants initiatiques sont exécutés par les groupes d'initiés dans les bois sacrés pendant les périodes d'initiation ou hors de ces lieux à la fin de la formation pour honorer les fétiches. Les chants et les

rythmes *kòmòdun*, *ntomodun*, *namadun* et *koredugadun*² qui relèvent du domaine de l'initiation bamanan, accompagnent les danses – *don* – exécutées par des gens initiés. Chaque marionnette danse sur un air vocal bien précis. Le chant *kòmòdun* est exécuté pour les marionnettes qui représentent les esprits comme *jinè*³, *kònò*⁴, *faaro*⁵. Le *komo*⁶ ne doit pas être vu par un non initié représenté par un non-circoncis. En le voyant, la personne peut s'attirer des ennuis. Le chant dit ceci :

Kòmò ye
Voir le *kòmò*
Bilakoro kòmò ye
Non-circoncis qui voit le *kòmò*
Ina yebali ye
Tu verras ce que tu ne dois pas voir.

Le *Ntomodun* accompagne les figurines *ntomo*. Les marionnettes qui représentent cette "société" secrète ont entre deux et huit cornes. Elles sont souvent décorées de rangées de cauris, symboles de squelette humain et de graines rouges qui représentent la croissance et la vitalité. Le chant *Ntomodun* commence devant le repaire du *ntomo*, un enclos dressé sur une place publique du village. Les non-initiés y pénètrent à tour de rôle munis d'un poulet et de trois noix de cola. Après l'initiation de tous les néophytes, le chant débute :

An taa dugutigi o
Allons saluer le chef du village
So y'i kòrò
Sa maison est près de toi
Dugutigi maabèrè fo
Saluez bien le chef du village
So y'i kòrò
Sa maison est près de toi

A Kirango, *manyàn* est une figurine de la société secrète réservée aux vieux. Tous les sept ans, il est présenté au *sogobò*. Elle danse dans une obscurité totale parce qu'elle ne doit pas être vue. Pendant tout le temps que cette figurine reste sur l'aire de la manifestation, le public reste silencieux. Le chant de *manyàn* met l'accent sur son caractère sacré et montre toute la considération qu'elle revêt dans la communauté bamanan :

Ala y'a da
Dieu l'a créé
Maa m'a da
Personne ne l'a créé
Dòw y'u bololanafo lo don sokè la
Certains ont mis leur fortune dans un cheval.

² Les chants des sociétés d'initiation sont notamment le *Kòmòdun*, le *ntomodun*, le *namadun*, le *koredugadun*.

³ *Jinè* désigne un génie symbolisé par une antilope avec deux paires de cornes.

⁴ *Kono* représente un oiseau au long bec articulé. Par ses présences et ses absences, il annonce les saisons.

⁵ *Faaro* est un personnage mythique considéré comme l'un des principaux artisans de la création de l'humanité.

⁶ *Komo* la marionnette représente cette société secrète.

Dòw y'u ta don jònkè la
 D'autres ont mis la leur dans un esclave.
Anw y'anta don manyan na
 Nous avons mis la nôtre dans *manyan*.
Jinè nalen ye
 Le génie est venu
I ye sitaanè y'a kòrò.
 Voici Satan devant vous.

L'assimilation de l'enseignement dispensé par les "sociétés" secrètes était indispensable pour tout bamanan afin d'atteindre la plénitude de son être. C'est ce que dit le chant :

Bin yènin kèlen bè maa bò don na
 Une seule petite corne permet de participer à la danse.
Binyènin kelen tè maa kè soma ye
 Une seule petite corne ne fait pas de quelqu'un un initié.

Selon Dominique Zahan (1970, pp.27-28), il existe entre les chants et les "sociétés" d'initiation un fil conducteur qui en fait un ensemble cohérent, une « architectonique de la connaissance. » En effet, la connaissance de soi symbolisée par le *ntomo* engendre la recherche sur la connaissance elle-même que représente le *kòmò*, et amène l'homme en face du social représenté par le *nama*. A partir de là naissent le jugement et la conscience morale qui correspondent au *kòndò*. Ainsi, le ciment qui lie les "sociétés" d'initiation entre elles pour en faire un système de pensée cohérent est constitué par la relation : connaissance de soi – connaissance de Dieu. Par conséquent, chants initiatiques, chants des marionnettes et masques sacrés, chants rituels des cultes, ont un caractère ésotérique ou sont exécutés en des circonstances liturgiques précises par des agents spécialisés ou des groupes particuliers. Ils sont destinés à des publics restreints.

À ces chants initiatiques s'opposent les chants des manifestations festives, qui ne semblent pas obéir à des normes de production et d'exécution rigoureusement fixées. Exécutés devant un public hétéroclite, ces chants participent à l'éducation des jeunes. Le chanteur bamanan bâtit sa célébrité sur la maîtrise du langage parlé et du chant. Il devient alors un excellent symboliste qui voile son langage conviant ainsi son auditoire à la réflexion. Dans le *sogobò*, le chant étant prééminent par rapport au rythme, les joueurs de tambours, de harpe-luth, de crécelles enalebasse, de cors et de trompes suivent les chanteurs qui sont les premiers informés sur l'arrivée des marionnettes. Plusieurs chanteurs et un chœur de femmes et de jeunes filles chantent pour les marionnettes. Les chants sont dédiés à chaque figurine. Ils font référence à des qualités particulières des figurines, à une légende ou sont des métaphores relatives à divers comportements humains et à différentes activités économiques.

S'agissant des activités économiques, notons que les chasseurs constituent une communauté ancienne et puissante en milieu bamanan. Selon Fodé Moussa Balla Sidibé (1998, p.93), la confrérie des chasseurs est fondée sur l'ancienneté et non sur le droit d'aînesse. Ici, la valeur intrinsèque et les qualités morales de

chacun sont les critères de son ascension au sein du groupe. Le *donso ton*⁷ a un caractère initiatique mais il n'est pas à confondre avec les "sociétés" d'initiation comme le *ntomo* et le *kòmò*. L'un des personnages importants de la confrérie est le chantre des chasseurs appelés *sèrè*, *sora*, *donsodjeli* ou *n'gònifo*. Grand initié de la chasse, maître de la parole, animateur-conteur et fin connaisseur des règles de la confrérie, le *donsodjeli* bénéficie d'une très grande considération auprès de tous les chasseurs. Il est l'animateur et la mémoire du groupe. À ce titre, il est le dépositaire des récits mythiques, des biographies des grands maîtres qu'il déclame lors des grands regroupements. Pendant le *sogobò*, les chasseurs sont triplement présents : d'abord à travers la simulation d'une partie de chasse pour accompagner certains *sogow* qui représentent des fauves, ensuite par leur figuration par des *maaninw*⁸ sur les têtes des *sogow* et enfin par des hommages qui leur sont rendus dans les chants comme celui-ci :

Kurun ni donso
Kurun et le chasseur
Kèlè kèyoro la faama
Roi du champ de bataille
Kèlè kamalen
Seigneur de la guerre
Ni min k'o tè tinyè ye
Si quelqu'un dit que cela n'est pas vrai
I bè biton kulubali nyininka
Tu peux interroger Biton Kulubali
O ye kèlè kamalen
Lui il était un seigneur de la guerre
Ni min k'o tè tinyè ye
Si quelqu'un dit que cela n'est pas vrai
I bè (les noms des rois de Ségou) nyininka
Tu peux interroger (noms des rois de Ségou).

On le constate bien, le chant s'intègre dans l'acte social au sein duquel il est exécuté. Il n'est pas étonnant que certains chants laissent apparaître immédiatement ou à l'évidence leur fonction significative et que d'autres, à l'inverse, ne semblent connoter aucune signification précise. C'est que dans ce dernier cas, leur fonction n'est pas signification, mais expressive et que le chant ne revêt cette fonction que par l'entremise du contexte global au sein duquel il s'insère. Ce sont là les diverses caractéristiques du chant dans l'expression dramatique. Il s'articule davantage sur la parole poétique.

2.2. La parole poétique

La société malienne est une société de l'oralité. Ici, la communication sociale a pour vecteur principal la parole qui constitue ainsi l'instrument privilégié et la condition de transmission et de régénération de la culture. Dédy Séri (1986, p.27)

⁷ Le *doson ton* : la confrérie des chasseurs. Hormis l'aspect cynégétique, le *doson ton* développe un côté religieux avec des implications dans le social.

⁸ *Maaninw* : des marionnettes anthropomorphes qui apparaissent souvent par groupe au sommet des castelets zoomorphes et constituent des scènes inspirées de la vie quotidienne.

confirme que c'est dans et par la parole que toute société orale ou sans écriture parvient à assumer sa condition humaine, c'est-à-dire à accroître sa capacité d'action dans l'histoire. Mais qu'entendons-nous par la notion de parole ? La parole est un mot ou un ensemble de mots servant à exprimer la pensée. Elle est l'expression verbale de la pensée, la faculté de communiquer la pensée par un système de sons articulés. Autrement dit, la parole est l'outil principal par lequel des êtres humains entrent en communication. Kotchy Barthélémy écrit à propos :

La parole est [...] un produit social émis par les hommes vivants, situés dans des espaces et temps définis en vue d'établir des rapports. [...]. C'est un acte délicat qui exige du savoir-faire et du savoir-dire surtout, car il n'est pas donné à tous de parler à bon escient. C'est pourquoi dans les circonstances particulières de la vie, on délègue des artistes de la parole : ce sont les pleureuses, les griots conteurs.

Kotchy (1983, p.687)

Dans la société bamanan, la parole revêt une grande importance. Elle est détenue par deux catégories de personnes : les prêtres et les dignitaires des "sociétés" d'initiation qui s'en servent pour régler les affaires de la communauté et les hommes de caste qui en étaient les véritables professionnels. Les *dodjeli*⁹, comme on les appelle, sont des artistes qui savent dire et chanter récits glorieux et épopées. Leur parole est dite poétique, c'est-à-dire qu'ils jouent avec les mots en les employant, non seulement pour leur valeur conceptuelle, mais pour leur pouvoir magique, pour leur sonorité, d'un mot, pour leur musicalité. L'épopée est consacrée aux règnes des grands rois, aux exploits des fondateurs des grandes familles et des conquérants. Elle donne aussi des informations sur les us et coutumes bamanan, les croyances et l'organisation sociale. L'épopée du royaume bamanan de Ségou est racontée pendant la célébration du *sogobò*. Le *dodjeli* en est l'acteur principal. Il interprète des rôles variés. Lorsqu'il présente des personnages en situation de communication, il anime le dialogue par la variation de la voix, la coordination de l'information donnée et l'expression gestuelle et mimique. Toute cette harmonie de la mise en scène maintient l'attention du public. Par exemple, voici un passage de l'oraison funèbre de Tiémoko Monzon Diarra où *Djéli* Tahirou Bambara Gnogni manie de la façon la plus habile, périphrases, comparaisons, métaphores, proverbes et autres sentences mémorables qui puissent remplir l'auditeur d'admiration pour le roi Da Monzon :

So ntuloma karila

La fourche qui soutient la maison casse

pElE misEnw ni cEtigEw ye mDgDn sDrD duguma

Les traverses et les bûches du toit s'effondrent

an sigibao o kDni taara i da

Notre rassembleur Monzon est mort

an wulibaa o taara i da

Notre guide est mort

An bE ha anjD tDgD jumEn i kan ?

⁹ *Dodjeli* : Les griots ou les animateurs des manifestations artistiques.

Désormais quel centre de gravité allons-nous utiliser ?

An jɔ tɔgɔ karila

Le nôtre qu'est Tiémoko Monzon s'est effondré

So barika kana taa i fɛ

Nous souhaitons que les grâces du trône n'aillent pas avec vous

Boliba tannifila barika kana taa i fɛ

Nous souhaitons que les grâces des douze idoles n'aillent pas avec vous

Mɔnzɔn anw bɛ min fo i ye, o y'o ye

Monzon ! Ce sont là nos derniers vœux à l'attention de votre auguste mémoire (Diarra B., 2003, p.51). Les vers de ce poème sont des images qui symbolisent le désastre à son plus haut degré qu'est la mort du roi Monzon. Pour le griot Tahirou, Monzon serait difficile à remplacer par un successeur de la même trempe que lui. Tiémoko, pour évoquer le roi défunt, est un surnom de vénération qui veut dire "Maître". Ainsi, par le raffinement de son verbe, le griot-conteur touche une très grande variété de sentiments. Dans cette oraison funèbre, le sentiment prend la forme d'une consolation. La parole du *djodjeli* est donc liée à la réalité humaine, au lyrisme individuel et collectif. Cependant, il a la capacité, même devant la mort et le deuil, de décider de maintenir la flamme de la vie par des dédicaces et des louanges, indépendamment de la réalité que vit le peuple, idée exprimée par ces vers du griot-conteur Tientigiba Danté :

Bajoni den danni sanji

Daa, fils de Bajoni, grandes pluies des semailles, vous êtes

Kende jara cɔgɔ ribali bɔsegi manikɛ mɛ

"Kende Diarra", mil qui n'a besoin d'être pilé pour séparer le bon de l'ivraie et dont le seul épis peut remplir soixante corbeilles en bambou

Misikantigɛ dingɛ tontigi

Daa, fils du maître de la grâce et de la mort, vous êtes

Dingɛ tɛ sehkɔ kunu

Le sillon étroit qui retient le sang de vos immolés.

Ces vers font allusion aux premières pluies qui doivent suffisamment mouiller le sol pour permettre les semailles. Les valeurs de Daa Monzon sont comparées à la puissance génératrice de ces pluies. Les valeurs de Daa Monzon sont comparées aussi aux propriétés enrichissantes du *kendé*, variété de mil rouge. À la lecture, on est tenté de se demander si un tel récit ne relève pas plutôt de la légende que de l'histoire, tant il est dit avec une parole qui ne recouvre pas une seule réalité mais toutes les réalités possibles. Comme le mentionne le poète : « *On n'écrit pas avec des idées, on écrit avec des mots*, ». De cette façon, en jouant avec les mots le griot du *do* crée des images et il renforce, nuance, change leur signification. Il serait vain de multiplier les exemples, bien qu'ils abondent vraiment. L'essentiel de l'expression poétique apparaît très nettement dans le chant récit du *dodjeli*. Récapitulons avec Bernard Zadi (1977, p.127) les traits distinctifs de la parole poétique :

- Primauté de la forme sur le sens ; ce qui pose le problème du traitement du mot, du point de vue des rapports entre sens et valeur, entre motivations étymologiques et aires conceptuelles, du point de vue de la sélection dont il est l'objet, du point de vue enfin des formes de son intégration à la chaîne parlée...

- Phénomène de récurrence dû à la constante réécriture qu'opère le poète et toutes les formes de parallélismes que cela implique.
- Constant jaillissement émotionnel lié au mouvement crée par les formes multiples, étincelantes et qui se répondent.
- Pouvoir d'impressionner le récepteur avant même qu'il n'ait eu le temps de comprendre logiquement
- Musicalité due aux enveloppes sonores des mots et aux correspondances phoniques génératrices de rythme de timbre, etc.

On le voit, la parole du *dodjeli* est une parole structurée, organisée et vivante. Elle est dans le mouvement, mais aussi dans l'intensité. Toutes choses qui engendrent par le rythme, la musicalité. Le chant récit est certes signification, parce qu'il n'est pas sans rapport avec la société qui le produit, ce d'autant plus que c'est le contexte historique qui le crée ; parce qu'il est lié à des rites déterminés dans les civilisations anciennes ; mais c'est surtout par sa forme qu'il se spécifie :

[...] une forme qui, par sa cohérence et ses éléments résonnants, est appelée à se maintenir, à se répéter dans la mémoire, à se reproduire indéfiniment ; une forme qui, par sa valeur musicale, par ses parallélismes rythmiques et phoniques, est capable de combler le désir d'harmonie et d'expressivité ressenti par le poète ; une forme enfin qui, par sa liaison étroite avec l'activité mentale créatrice de langage, est douée d'une vigueur, d'une vitalité et d'une richesse singulières.

Parent (1973, p.471)

Louant l'extrême puissance du verbe, Janheinz Jahn écrit à son tour :

Toute activité humaine, tout mouvement dans la nature repose ainsi sur le verbe, sur la puissance génératrice de la parole qui est eau et chaleur et semence et mot, puissance de vie. Le verbe libère les forces latentes des minéraux, anime les plantes et les animaux, la parole porte les « choses », les Bintu, au niveau où elles s'accomplissent en trouvant un sens dans une action. La parole du MUNTU – le verbe des hommes, vivants ou défunts, ou des divinités – est la force active, la cause de tout mouvement dans les « choses » ce qui met en branle. Toute autre action est secondaire par rapport à celle du nommo. Amma, le « grand générateur », a engendré le monde par l'action de sa semence qui est le verbe.

Jahn (1961, p.137)

Evidemment, le chant et la parole ne sont pas des arts isolés. Ils sont inséparables de la danse. D'ailleurs, c'est la danse qui se révèle le soutien fondamental des deux autres formes musicales. C'est dire que nous nous efforcerons de montrer, dans la suite de notre développement, comment par les danses mimées s'articule le *sogobò*.

2.3. Les danses mimées

Après l'examen des formes chantées et verbales, nous voudrions opérer concrètement sur les danses. De toutes les manifestations artistiques, les danses

sont assurément les rares à rythmer avec les chants, la plupart des activités quotidiennes du monde noir. Elles ponctuent aussi bien les productions économiques, les événements politiques les plus significatifs que les cérémonies et les fêtes religieuses. Très souvent, elles les reproduisent en même temps qu'elles les animent. En outre, les danses se révèlent les expressions véritables des masses populaires dans bien des cas. C'est pourquoi, elles restent les arts du spectacle les plus en usage et les plus complètes. Aussi, ne saurions-nous les étudier sans chercher à établir des rapports avec la société bamanan ou les activités sociales qu'elles sous-tendent. C'est dire que nous les analyserons dans la perspective de mise en relation avec les éléments pertinents de représentation. C'est dire que nous nous efforcerons de montrer comment par les mimes se déploie le *sogobò*. Mais avant de nous engager dans cette voie, il importe de définir les notions de danse et de mime. *Le nouveau Petit Robert* définit la danse comme une suite de mouvements du corps volontaires, rythmés (le plus souvent au son de musique), ayant leur but en eux-mêmes et répondant à une esthétique. Dans une optique plus étroite, la danse est comprise comme l'art d'harmonie du corps de l'âme. Le rythme de ses mouvements devient l'expression individuelle du moi profond. C'est d'ailleurs ce qu'exprime dans une certaine mesure Bayer en ces termes :

La danse art de synthèse complète notre cycle. C'est un rythme et c'est une forme. Et soudant le musical au plastique, plus profondément encore et sous les formes, c'est une fonction. Comme telle dans sa complexité, elle relie d'art en art les espèces, récapitule des aspects qui se superposent, se combinent, se construisent. Elle ordonne les mesures et les rythmes comme la musique ; elle traite du corps de l'homme comme la structure ; elle s'érige comme l'édifice, décore comme la frise ; comme les arts de la parole, elle est, étant mimique, langage de l'âme. Et s'il convient d'étudier spécifiquement la grâce qui lui est propre, celle-là même qui surgit de la discipline du muscle et de l'occupation figurée du plateau...

Bayer cité par Kotchy (1983 p.529)

Cette longue définition de Bayer met certes en évidence le caractère synthétique et plastique de la danse, mais n'insiste pas sur sa faculté représentative, c'est-à-dire son pouvoir de récréer le monde, d'exprimer des émotions collectives. En Afrique, et particulièrement dans la société bamanan, elle est moins une technique qu'un aspect de civilisation. Parce que produit social, elle évoque et traduit les passions, enseigne et éduque. En résumé, la danse est l'art de l'expression de la vie des peuples. Comme un miroir, elle reflète leurs vécus sociaux. Senghor mentionne justement à son propos :

C'est une peinture - sculpture en mouvement : grâce aux vêtements, masques et peintures que voilà, mais surtout grâce aux pas et aux figures de danse qui expriment des correspondances participantes, sont des images rythmées.

Senghor cité par Kotchy (1983 p.530)

Ainsi, la danse dans l'optique africaine, est-elle avant tout une image en mouvement. Elle est une reproduction des actes de la vie. Le mot mime est issu

du grec – *mimos* – qui signifie « imitateur » et est lié au verbe – *mimoumé* – qui signifie représenter ou reproduire une action. De nos jours, le terme "mime" signifie :

- *L'artiste qui interprète son rôle par les mouvements du corps, c'est-à-dire bannit le discours articulé et s'exprime uniquement grâce au langage corporel et au mouvement.*
- *Toute forme théâtrale où la parole joue un rôle nul ou insignifiant.*

Selon cette définition, l'art du mime inclut l'art de la pantomime, laquelle se définit comme l'art de s'exprimer par les mouvements du corps et les mimiques sans avoir recours à la parole. En somme, le mime tend vers la poésie, élargit ses moyens d'expression, propose des connotations gestuelles que chaque spectateur interprétera librement. Avec les danses mimées, nous voudrions montrer le degré d'effets des signes de représentation du *sogobò*. Trois séquences ponctuent le déroulement du spectacle.

-Séquence 1 : la mise en train et l'entrée en jeu

Très tôt, l'orchestre s'est installé sur la place publique. Le battement des tambours invite alors la population villageoise à la danse. Une fois la foule rassemblée en cercle, les danseurs et les danseuses entrent en scène au rythme des tambours. Ils viennent après un tour de cercle en position frontale saluer l'assistance. C'est alors que commence la danse proprement dite.

-Séquence 2 : la phase des mimes

Elle commence par quelques démonstrations collectives, puis individuelles. Ce sont des rythmes des danses anciennes. Soudain on attend le tintement du *darò* – clochette – qui annonce l'entrée du *djenfa* – le guide -. Il précède trois marionnettes habitables anthropomorphes. Le tintement de son *darò* exalte et guide les marionnettes qui avancent au son des tambours. Nous sommes à l'exécution des huit phases correspondant aux divers stades marquant les différents moments des travaux champêtres. Les trois figurines habitables vont se soumettre à des variétés rythmiques qui décrivent dans un ordre chronologique les activités agricoles qui conduisent de la semence à la récolte du riz ou du fonio. Les voilà qui danse en se prosternant, levant les bras : elles honorent et apaisent les esprits de la nature afin qu'ils protègent les hommes et assurent l'abondance des pluies et des récoltes. Puis elles se courbent soudain, balance les bras de haut en bas avec la dynamique imposée par le rythme des tambours : elles reproduisent les gestes du labourage des cultivateurs. Les figurines sont encore courbées, rivées au sol, elles remuent les bras, donnant l'impression de jeter des grains : elles sèment. De nouveau, les tambours redoutent de vivacité. Les marionnettes obéissent sagement au son du *darò*, étendent longuement les bras. C'est la construction de longues digues destinées à contenir les eaux. Il faut constamment arroser le sol.

Les voilà maintenant tendant leur lance-pierre. C'est l'instance de la chasse des oiseaux. De nouveau, les tambours redoublent d'ardeur ; les figurines agitent la main droite légèrement inclinée vers la droite. C'est la phase de la récolte. Après

cette phase, nous changeons d'espace et de temps. Nous sommes au village. C'est la période de la réjouissance populaire.

-Séquence 3 : la réjouissance au village

La période de la semence et de la récolte est terminée. C'est le temps de la réjouissance au village. Le *sogobò* se manifeste par toutes sortes d'activités : les marionnettes pilent, elles vannent, elles préparent. Elles viendront ensuite se livrer à un exercice rituel de remerciements et d'offrande aux ancêtres. Enfin, les figurines se déploient dans un mouvement d'ensemble en demi-cercle, puis se disposent en position frontale, saluent et se retirent. La danse se termine sur des scènes d'improvisations collectives. Nous pouvons, à partir de ces éléments d'analyse, affirmer que le *sogobo* est aussi danse sans parole. Il se caractérise par le rythme des tambours et des mimes. En effet, les capacités expressives et métaphoriques des marionnettes sont commandées par les intensités des variables rythmiques. C'est alors qu'elles reproduisent par des gestes manuels et par des mouvements corporels l'activité agricole. Par conséquent, nous pouvons établir à ce niveau de la danse des rapports entre les signifiants et le vécu social. En définitive, musique chantée, parole poétique, danse mimée, le *sogobò* est un langage complet. C'est à ce niveau qu'il est un art de synthèse artistique et technique et se rapproche du *kotéba*¹⁰, du *tohourou*¹¹, et de bien d'autres danses-récits. Le problème se pose maintenant de spécifier les fonctions de la musique du *sogobò*.

3. Les fonctions de la musique du *sogobò*

La musique du *sogobò* a des fonctions très importantes aussi bien sur les plans didactique et politico-idéologique qu'au niveau spécifique de l'esthétique.

3.1 Sur le plan didactique

D'abord, la musique du *sogobò* est un moyen de connaissance et un instrument pédagogique essentiel, parce qu'elle contient toute l'expérience sociale du passé et transmet celle-ci sous la forme du récit griotique. Il s'agit donc, par la musique chantée, la parole poétique et la danse mimée de satisfaire la curiosité intellectuelle de l'auditoire, d'instruire les jeunes en leur racontant les origines de la société et les faits majeurs qui ont jalonné son histoire ; enfin, il s'agit de trouver la méthode efficace pour enseigner « les valeurs qui ont été triées, sélectionnées par une sorte de tribunal de l'histoire et se sont maintenues dans le va-et-vient historique » (Mungala, 1982, p.1). Or les récits griotiques chantés associent l'agrément de la chanson à la mémoire du passé et développe ainsi l'intérêt du public pour ce type d'enseignement. D'ailleurs, le *dodjeli* n'est-il

¹⁰ Le *Kotéba* : de Kotè qui signifie à la fois organisation et escargot et ba qui exprime la masse, la grandeur. Le *kotéba* est une comédie de mœurs qui a lieu dans les communautés bamanan.

¹¹ *Tohourou* : de tono-hourou qui signifie en langue niaboua (Ouest de la Côte d'Ivoire) : donne-lui des conseils ; apprends-lui la parole ; apprends-lui la sagesse ; donne-lui le sens de l'histoire ; initie-le à la tradition, à la culturelle. Utilisant la parole soutenue par le rythme, le *tohourou* apporte la vérité, jalonne la voie à suivre conformément à la tradition.

pas celui qui forme et informe ? N'est-il pas « le disciple des ancêtres à la bouche pleine de vérité » ? (Wondji C., 1986, p.190).

3.2. Au niveau politico-idéologique

La musique du *sogobò* est un puissant moyen de résolution des conflits sociaux dans la mesure où elle dévoile la vérité des rapports entre les hommes et rappelle la solidarité du destin historique contractée dès les origines du royaume bamanan. Elle rafraîchit la mémoire du *Fama* ou *Masa* – roi – et du *Mansa-bondah* – la cour royale – en faisant le récit malheureux des crises du passé dont les conséquences furent désastreuses pour l'unité des peuples, des communautés, des villages et des familles. Cette fonction conciliatrice justifie à elle seule la préférence que le *dodjeli* lui accorde. La vocation du *djéli* Ngordi Koné - griot principal de Bakaridjan – contenue dans la dédicace improvisée à l'occasion du retour triomphal de Bakaridjan du Macina où il a récupéré le cheptel de Ségou razié par les peuls, n'est-elle pas de faire régner la paix et l'harmonie sociale ? Et le chant dit ceci :

Danga la safine kunba

Bakaridjan, vous êtes le gros savon omniprésent au bord du fleuve.

N'i ma ye, finiw nogolen beto

Sans lequel le linge reste sale.

Au total, les valeurs qui s'attachent à la tolérance et à la non-violence sont sous-jacentes aux traditions culturelles bamanan et s'expriment à travers les chants. Ainsi les expressions bamanan de *Sabalil* – invitation à la modération – *Bèn* – la concorde – *Niongo gasi sigui* – le respect de l'autre – sont couramment utilisées dans les chants pour éduquer et sensibiliser la société autour de la question du maintien de la paix.

3.3. Au niveau esthétique

Le *sogobò* se manifeste d'abord comme une musique. C'est le trait qui apparaît immédiatement. Tout se passe comme si l'instrument de musique du *dodjeli* est « une parole qu'on peut proférer et sa parole un instrument de musique dont on peut jouer » (Séri D., 1986, p.244). C'est ici qu'il est pertinent de rappeler que le *bamanan* est une langue musicale. Ainsi la parole articulée tient de la musique. C'est là un aspect essentiel de son essence. A ce niveau, le *bamanan* apparaît comme une langue agissante que le *dodjeli* sait exploiter à merveille. Musicien, le *dodjeli* ajoute à la parole chantée, le rythme du *ngoni*, du *dozon ngoni* et de la danse. Son art et un acte délicat qui exige du savoir-faire et du savoir-dire surtout. En effet, dans le développement du *sogobò*, le *dodjeli* est celui qui dit et chante les récits glorieux et les épopées. Il développe, à travers les images poétiques, les métaphores, les périphrases, les comparaisons et les proverbes, la fonction conative du langage pour toucher les cordes sensibles de son auditoire. Mais bien dire et bien chanter, c'est savoir se faire le porte-parole. Dans les sociétés africaines, le meilleur artiste est celui qui doit exprimer les préoccupations de la collectivité. Chez les bamanan en particulier, ce sont les évènements, les circonstances qui engendrent les sujets de la musique. C'est

pourquoi, à chaque évènement précis correspondent des musiques adéquates. Par exemple, dans la chanson *les souvenirs d'un royaume* fastueux, le *dodjeli* peint les quatre Ségou : Sékoro, Sébougou, Sékoura et Ségou à travers les images suivantes : « Le pouvoir a vieilli à Sékoro – première capitale du royaume bamanan de Ségou -, il s'est blotti à Sébougou, il s'est rénové à Sékoura et a bouclé la boucle à Ségou » (Diarra B., 2003, pp.42-43). Cette construction n'est pas qu'esthétique, elle dévoile des réalités historiques. Ainsi le *dodjeli* « reconstruit-il un univers accessible à l'imagination et au vécu du public ». Sa musique est alors un donné à entendre, à émouvoir et à penser à la fois. C'est donc à ce niveau qu'il faut définir la signification de la musique.

4. Signification

La musique du *sogobò* est signification au double point de vue artistique et sociologique. Au niveau artistique, la musique est tantôt chant, tantôt poésie et danse à la fois. Parler bien chez les bamanan, pouvoir utiliser des mots appropriés qui résonnent merveilleusement à l'oreille, c'est chanter et, inversement, chanter c'est parler bien. Et Dédy Séri écrit :

Celui qui parle, il chante et chante. Celui qui chante, il parle et parle. Celui qui parle chante et celui qui chante parle. [...] La parole belle est une belle chanson et la chanson belle s'identifie à une belle parole : les deux modes d'expression se confondent et se compénètrent ».

Séri D. (1986, p.244)

Dans le *sogobò*, l'art du *dodjeli* démontre clairement qu'il n'y a pas de différence d'échelon entre le langage chanté et parlé. Mais il est rare que le chant et la parole ne s'accompagnent de gestes, de danse. Et dans le drame-récit, les danses individuelles et collectives sous-tendent les moments cruciaux du spectacle. Il y a donc ici unité ou unicité des arts. Par la fusion du chant, de la prose poétique et de la danse, la musique du *sogobò* apparaît, ainsi, comme « une architecture, une formule mathématique fondée sur l'unité dans la diversité » (Senghor, 1964, p.211).

D'abord dans le *sogobò*, la liaison des arts traduit l'unité de l'être, parce qu'il y a une correspondance entre le corps, l'esprit et les diverses sensations. Ensuite nous avons un lien inébranlable entre le drame-récit, le *dodjeli* et l'auditoire. Enfin la connexion des formes artistiques exprime « la force cosmique parce que la vie est une et dynamique » (Kotchy, 1972, p.150). Au niveau sociologique, le drame-récit est une forme d'art qui favorise la création, l'extériorisation du moi profond ainsi qu'une activité sociale. Le jeu dramatique est alors communion et production sociale, c'est-à-dire que par l'apport de la musique, la société bamanan se découvre, s'analyse et se redynamise. La musique fonde la culture de la société bamanan, génératrice et réceptacle du dynamisme interne et de ce fait, sa pratique n'est jamais innocente.

Conclusion

Nous sommes allés à la découverte du *sogobò* pour mieux appréhender la place et les fonctions de la musique. Dans les communautés bamanan, la richesse des spectacles de marionnettes se situe, non seulement au niveau des méthodes de manipulation des montreurs, mais aussi au stade des formes musicales que sont le chant, la parole poétique et les gestes du corps. Nous avons assisté non pas à un drame-récit mais à un jeu de combinaisons des sons dont les fréquences et les enchaînements engendrent par le rythme, la musicalité. De fait, à l'issue de nos observations, nous aboutissons aux conclusions suivantes : Le *sogobò* est une forme importante d'expression culturelle du pays bamanan. Il joue un rôle essentiel dans les sociétés rurales. Les représentations ont lieu pendant les fêtes villageoises, souvent dans un contexte rituel. Elles consolident les liens réciproques et intègrent les membres de la communauté. Le *sogobò* sert également comme un moyen de transmission de la culture, tant dans le domaine traditionnel que dans celui de l'actualité. Dans ce drame-récit, la musique est prédominante. En effet le *sogobò* est un art qui amalgame le chant, la parole et la danse, « un lieu géométrique » de différentes formes d'expression. D'abord, il est une création qui a source dans le chant dans ce qu'il a de plus beau, de plus élevé, de plus mélodique, de plus agréable à l'ouïe. La plupart des chants exécutés se présentent sous des formes simples : refrain/couplets ou plutôt refrain/appel des devises et louanges. Ils sont de forme simple. La brièveté du refrain colle à la technique même de la musique vocale et populaire, mais aussi au souci de forger une mélodie simple, facile à retenir et capable d'inscrire l'essentiel du message dans la sensibilité collective. Ensuite, ce drame-récit se définit encore, avons-nous dit, par le jeu de la rhétorique. La parole du *dodjeli* est avant tout poétique. L'artiste jongle littéralement avec le fond et la forme qu'il puise avec une facilité étonnante dans son immense héritage socio-linguistique. Il utilise allégories, symboles, proverbes et images pour enseigner l'histoire, pour rappeler à son auditoire les valeurs cardinales de la société bamanan. Sa parole n'est donc pas une simple technique, elle exprime la vie, s'éprouve dans le sentiment. Enfin, nous avons montré aussi que les gestes et les mimes sont danse parce que rythmés par les tambours. Les scènes de la vie quotidienne sont mimées. La scène d'offrande aux ancêtres est mimée mieux, elle est dansée. Par le jeu de la main, de la voix ou de la totalité du corps, le gestuel mimétique se définit comme un acte de reproduction. Greimas écrit à propos : « C'est une certaine manifestation gestuelle des contenus en vue de leur transmission communicative au spectateur-destinataire » (Greimas cité Kotchy, 1983, p.310). Le gestuel mimétique, dans ce cas, est accessible à la communauté, puisque celle-ci connaît le contexte de référence. Ainsi la musique, dans le drame-récit, se compose-t-elle des éléments fondamentaux : chant, parole, danse. En tant qu'expression artistique, elle est presque toujours fonctionnelle parce que ce sont les circonstances, les événements, en d'autres termes les facteurs culturels, socio-économiques, politiques et idéologiques qui sont ses sources d'inspiration et qui dictent ses sujets.

Références bibliographiques

- Den Otter, E. & Keita, M. (2002). *Sogobo, la fête des masques Bamanan*, Imprim Color, Bamako, 129.
- Diarra, B. (2003). *Poésie épique et lyrique royaume Bamanan de Ségou*, les presses de Soro PRINT Color, Bamako, 90.
- Fernando, L. (2004). Francis Bebey, homme de la parole et du rythme, in *convergences, notre librairie, Revue des littératures du Sud*, Paris, Avril-Juin, (154), 9-14.
- Jahn, J. (1961). *Muntu, l'homme africain et la culture négro-africaine*, Seuil, Paris, 137-141.
- Kotchy, N. B. (1983). *Éléments culturels et formes de représentation en Afrique Noire : l'exemple de la Côte d'Ivoire*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris VIII-Vincennes, 1062
- Kotchy, N. B. (1972). Place et rôle de la musique dans le théâtre négro-africain moderne, in *Annales de l'Université d'Abidjan, Série D, Tome 4*, Abidjan, 143-151.
- Leynard, E. & Cissé, Y. (1978). *Aysans malinké du Haut Niger : Tradition et développement rural en Afrique Soudanaise*, Éditions imprimeries, Bamako, 454.
- Senghor, S. L. (1964). *Liberté I, Négritude et Humanisme*, Seuil, Paris (tome 1).
- Sidibe, F. M. B. (1998). La confrérie des chasseurs traditionnels et les valeurs authentiques d'enracinement de la société civile africaine. Actes du Colloque international interdisciplinaire, *État et société civile en Afrique, QUEST, Revue africaine internationale de philosophie*, (12)1, 91-101.
- Wondji, C. & al. (1986). *La chanson populaire en Côte d'Ivoire. Essai sur l'art de Gabriel Srolou*, Présence Africaine, Paris, 346.
- Zadi, B. (1977). De la parole artistique proférée. *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, (1), Nouvelles Éditions Africaines, Abidjan, 119-129.