

# NOTES (1) SUR LA MUSIQUE DES DORZÉ D'ÉTHIOPIE MÉRIDIONALE

par Bernard LORTAT-JACOB

De toutes les musiques d'Éthiopie, celle des Dorzé (2) est parmi les plus intéressantes. Ses caractères principaux, qu'elle partage avec d'autres musiques, notamment de l'Éthiopie méridionale, mais qui sont ici nettement dominants, sont d'être essentiellement vocale et polyphonique. Sans doute, la polyphonie est-elle commune à de nombreuses musiques d'Éthiopie, mais celle des Dorzé, si l'on en juge sur ce qui a été publié (3), est d'une complexité incomparable.

Contrairement aux musiques du Nord de l'Éthiopie, la musique des Dorzé n'est jamais le fait de musiciens professionnels. Sans doute existe-t-il, ici comme ailleurs, des spécialistes — de bons chanteurs — mais il n'est pas de villageois qui ne connaisse au moins une grande partie du répertoire musical et qui ne le chante, en chœur, tout au long de l'année.

La vie sociale fournit au groupe, le plus souvent dans un cadre cérémoniel déterminé, de multiples occasions de chanter. Sont alors mobilisés, à l'occasion de fêtes ou pour des activités rituelles essentielles dont la musique fait partie intégrante, un groupe de voisins, tout un quartier de Dorzé ou un groupe plus important encore.

## Chants des jeunes gens

Très jeunes, garçons et filles impubères sont entraînés à chanter en chœur. Pour les fêtes de la Maskal, par exemple, les garçons ont la responsabilité de conduites rituelles importantes. C'est ainsi que, au début de la Maskal, ils conduisent le bétail dans des pâturages particuliers et chantent à cette occasion des chants spécifiques. A la même occasion, ils se battent en s'affrontant quartier contre quartier (*gutha*), de façon rituelle mais néanmoins réelle. Plus tard, encore durant la Maskal, pour *shuha gaye*, « le marché où on égorge », ils ont à garder une nuit durant les bœufs achetés le jour même, momentanément parqués dans un enclos et destinés à être égorgés et mangés le jour

(1) La documentation réunie pour cet article a pour base principale cinq semaines d'enquête de terrain à Dorzé (décembre 1974-janvier 1975). J'ai bénéficié pour ce séjour d'une mission du C.N.R.S. (E.R. 165). Ce travail a été rendu possible grâce à Dan Sperber, qui, travaillant à Dorzé depuis 1969, a mis à ma disposition durant mon séjour ses assistants, ses informateurs et sa maison. Qu'il en soit ici vivement remercié.

(2) Les Dorzé vivent en altitude au Sud de l'Éthiopie, dans la province de Gama-Gafa, sur les montagnes situées à l'Ouest du lac Abaya. Ils vivent d'agriculture surtout et, secondairement, d'élevage. Le tissage, qu'ils ont su amplement commercialiser et qui les a rendus célèbres dans toute l'Éthiopie constitue une importante source de revenus.

(3) Cf. notamment : *Éthiopie, Polyphonies et techniques vocales*, enregistrements de J. Jenkins, disque Ocora OCR 44.

suivant. Ces activités s'accompagnent de musique, en l'occurrence de chants polyphoniques. Les filles, quant à elles, durant la même période, se rassemblent deux fois par semaine, lors des marchés et sur la place du marché, et tous les soirs sur les places des différents quartiers de Dorzé, pour chanter des chants spécifiques qui s'accompagnent de danses (cf. disque encarté, face B, page 2).

### Chants d'adultes

Pour les adultes, les occasions de chanter ne manquent pas : lors des rituels, pour les funérailles et les sacrifices surtout, pour les fêtes — Maskal, mariage, entrée en fonction d'*halak'a* (4) — pour le travail — semailles, moissons, dépiquage des céréales, transport du fumier, transport d'objets lourds, construction de ponts ou réfection de routes, etc. En définitive, rares sont les activités requérant l'assistance de la collectivité qui ne s'accompagnent de musique. La multiplicité de ces activités et leur répartition sur tout le calendrier font que, tout au long de l'année, il est rarement de moments sans musique.

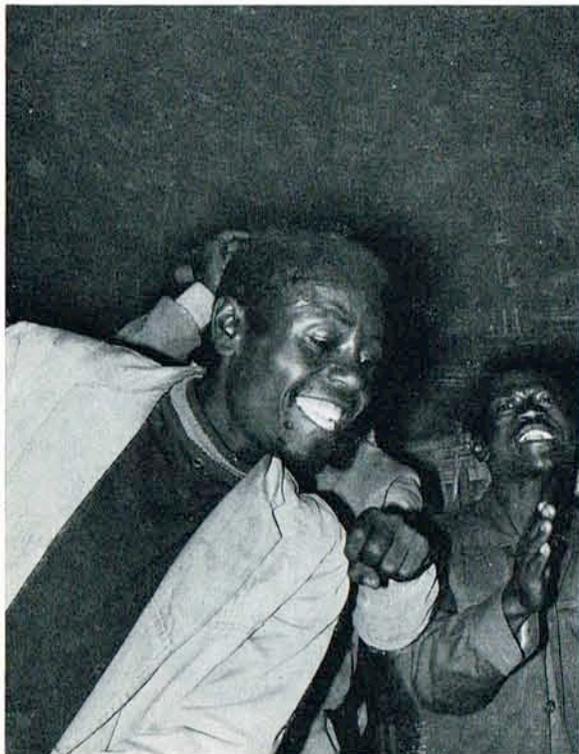
### Chant polyphonique

Le chant polyphonique est dénommé *edho*. Il existe à Dorzé bon nombre de chants non polyphoniques, de type responsorial, mais l'*edho* est sans doute le genre le plus usuel, et, de notre point de vue, le plus intéressant. On trouvera un exemple d'*edho* sur le disque encarté face A, page 1.

Hommes et femmes chantent en *edho*, parfois ensemble, le plus souvent de façon séparée. On dénombre dans un chant bien conduit au moins six parties différentes. Il faut distinguer deux sortes de parties, les parties solistes et le chœur. Le chœur seul peut être mixte; les parties solistes sont chantées soit par des voix d'hommes, soit par des voix de femmes.

Le nombre de chanteurs composant le chœur (*yetsa as*) est en principe illimité. Contrairement aux autres parties, qui sont sans paroles, le chœur dit et répète strophiquement un seul et même texte, toujours court dans les chants polyphoniques, qui répond et correspond aux circonstances spécifiques de l'exécution (cf. infra et les notes concernant la face A, page 1 du disque encarté).

La première partie a pour nom *aife*, la deuxième s'appelle *kaletso*, la troisième, *ban'e* : « celle qui rote », la quatrième a pour nom *dombe*, « celle qui recouvre ». Ces quatre parties sont la base de tout chant polyphonique. Le *dombe* peut en outre



Chanteurs dorzé.

(4) Un *halak'a* est un homme bénéficiant d'un statut politico-rituel élevé. Tout homme peut accéder au titre et à la fonction d'*halak'a* pourvu qu'il soit assez riche pour faire d'importantes fêtes, notamment lors de son entrée en fonction. Cf. sur ce point l'article de Dan Sperber : « La notion d'aïnesse et ses paradoxes », *Cahiers internationaux de Sociologie*, LVI, 1974 : 63-78.

être doublé. On a alors deux *dombe* qui chantent la même note en alternance, « recouvrant » ainsi le chant par une pédale oscillante mais continue. Toutes ces parties sont organisées les unes par rapport aux autres, soit simultanément, soit en hoquet (ceci est très évident au début du chant : chaque voix, donnant un son généralement bref, se voit relayée par une deuxième alors qu'elle marque un silence, puis la deuxième l'est par la troisième et la troisième par la quatrième). Seul l'*aife* peut construire une mélodie complexe. Les trois autres parties donnent une ou deux notes, brèves et gutturales pour le *ban'e* (il « rote »), plus longues pour le *dombe*. Quant au *kaletso*, il prolonge en lui répondant la ligne mélodique de l'*aife*, dans un registre plus grave que lui. Alors que les deux premières parties sont successives, les troisième et quatrième sont, entre elles, simultanées. Parties mélodiques successives d'une part, parties recto tono simultanées d'autre part, forment ainsi deux groupes distincts complémentaires. Les chanteurs des deux premières parties, certainement pour mieux se suivre, se mettent toujours l'un près de l'autre; ceux des troisième et quatrième parties également, sans doute pour chanter avec plus d'ensemble. Mais ces quatre parties se « calent » peut-on dire sur des frappements de mains indispensables à toute exécution (5).

Le chœur, ainsi que les quatre premières parties qui apparaissent dans l'ordre donné ci-dessus (*aife*, *kaletso*, *ban'e*, *dombe*), ne disposent d'aucune marge d'improvisation. La cinquième partie, dénommée *pile*, est, au contraire, improvisée. Par « improvisé », on entend ici que le chanteur, en superposant sa partie à celle des autres, laisse libre cours à son intelligence musicale. Il doit faire preuve d'invention mélodique. En chantant, le *pile* prononce quelques mots, soit des syllabes sans signification, soit des paroles d'encouragement, soit aussi les noms des chanteurs ou des personnes présentes à la fête. Le *pile* est aisément reconnaissable : sa voix est la plus aiguë et, si le chanteur est bon (6), il saura construire des phrases mélodiques nettement plus longues que celles de l'*aife* et du *kaletso*.

Il faut noter que, contrairement au nombre des autres parties, le nombre de *pile* n'est en principe pas limité. L'usage veut qu'il y en ait rarement plus de deux, et, de fait, le chiffre le plus fréquent est un. Cependant, l'intervention d'autres *pile*, alors même qu'un ou deux sont déjà en action, est toujours possible.

(5) Dans le but de fournir un appui rythmique supplémentaire, les femmes frappent à main nue sur leurs vêtements mis en boule et serrés entre leurs cuisses. Cette technique s'appelle *afalabak'o*. Dans les chants de travail où les mains sont immobilisées, l'appui rythmique est fourni par le travail lui-même, par exemple, dans les chants de battage, frappements de la paille et du grain par des bâtons.

(6) Pour désigner un bon chanteur, les Dorzé diront « *yetsanča* », littéralement « brave à chanter », de la même façon qu'on dira d'un bon guerrier qu'il est « *olancha* » : « brave à la guerre ».

Au total, une bonne exécution requiert la présence d'un chœur et d'une bonne demi-douzaine de voix solistes (un *aife*, un *kaletso*, un *ban'e*, un ou deux *dombe*, un ou plusieurs *pile*). En cas de pénurie de chanteurs, il n'y aura pas de *pile*. On notera encore que, dans les chants où la polyphonie est peu développée — ainsi, dans la plupart des chants de mariage — il peut n'y avoir qu'une voix supplémentaire : le *kaletso*. Il frange alors, par des formules mélodiques descendantes, les phrases du chœur.

### Musique de lyre

Le deuxième volet de l'art musical des Dorzé est représenté par la musique de lyre (face B, page 1).

Cette musique, contrairement à la musique vocale polyphonique qui, par la place qu'elle a dans la vie sociale et l'intérêt évident qu'elle suscite, constitue le genre majeur des Dorzé, est exclusivement profane. Contrairement aux chants polyphoniques dont l'exécution est commandée par des activités généralement bien définies, le jeu de la lyre est, en quelque sorte, libre. On peut jouer de la lyre dans n'importe quelles circonstances, chez soi, avec des amis, durant les mariages, etc. Une exception cependant : on n'en joue pas durant les funérailles.

La lyre est un instrument quasiment pan-éthiopien. Variant, selon les régions, de forme et de dimension, elle est généralement connue sous le nom amharique *krar*. A Dorzé, la lyre a pour nom *dits* (7). Les tanneurs (8) ont l'exclusivité de sa fabrication, mais hommes et femmes, appartenant à une caste ou non, jeunes et vieux, riches et pauvres, bref, tout le monde peut jouer du *dits*, et, de fait, sans être nécessairement virtuose, sait en tirer quelques sons.

L'instrument est tenu obliquement, en appui sur la hanche. Il est muni de cinq cordes faites de tendons de bœuf tressés. Par la main droite, les cordes sont soit grattées avec un plectre (dans le jeu *shoch*), soit pincées par l'index (jeu *d'ud'ufe*). La main gauche travaille de la façon suivante : l'auriculaire n'est pas en contact avec les cordes ; il est passé dans une cordelette attachée à la traverse supérieure (ou joug) de l'instrument. Celle-ci soutient la main et la maintient dans sa position de jeu. Le pouce, mu latéralement, peut arrêter les vibrations de l'une ou l'autre des deux premières

(7) Cf. Instruments exposés.

(8) Sur la caste des tanneurs, cf. ici même l'article de J. Bureau.



cordes (les plus tendues). Les trois autres doigts, placés en face des autres cordes, travaillent d'avant en arrière, mais, pareillement au pouce, ils n'ont que deux possibilités, soit appuyer la corde pour en empêcher la vibration, soit ne pas la toucher afin de la laisser vibrer. On peut ainsi obtenir, sur une lyre à cinq cordes comme le *dits*, une vingtaine d'accords, déterminés non comme sur un luth par exemple, par transformation (allongement ou raccourcissement) de la corde vibrante, mais par sélection d'une, deux, trois, quatre ou cinq de ces cordes vibrantes.

### Chant épique

Le *dits* est un instrument d'accompagnement, utilisé dans les *gerers*. *Gerers* désigne un genre épique chanté, connu, sous diverses appellations, dans de nombreuses provinces d'Éthiopie. Dans un *gerer*, il n'est jamais question d'amour. Le chanteur parle de ses voyages, éventuellement de ses faits d'armes, et de combats réels ou mythiques. Il fait aussi nommément référence dans son chant aux personnalités importantes de Dorzé ou du quartier de Dorzé dont il est issu.

Contrairement aux chants polyphoniques a capella, un *gerer* est entièrement improvisé. Sur l'instrument, le musicien joue, en sostenuto, un rythme, articulé sur trois ou quatre accords, qu'il varie rarement au cours d'une même pièce. Un bon musicien comme Bayana (cf. infra, face B du disque encarté, page 1) connaît une quinzaine de rythmes différents. Le chant lui-même se construit sur des formules mélodiques descendantes de petit ambitus. Le style est nettement syllabique, quasi parlando pourrait-on dire, car, à l'inverse des chants polyphoniques, il s'agit ici non pas tant de chanter que de raconter.

## MUSIQUE DORZÉ, disque 45 tours encarté.

Pour l'introduction aux trois pièces gravées sur ce disque, se référer à l'article : « Notes sur la musique des Dorzé d'Éthiopie méridionale ».

### Face A, plage 1.

Treize hommes (huit pour le double chœur, cinq solistes), groupés en 3/4 de cercle, chantent ce chant *edho* dont le titre, tiré des premiers mots du chœur, est « *Wô amba* » : « O grand (ou gros) ».

Ce chant est un chant d'*halak'a*, chanté par les hommes lorsqu'ils se rendent dans la forêt pour couper des arbres destinés à la fête d'entrée en fonction d'un *halak'a*. Il est chanté aussi durant le travail, au moment même où le bois est coupé, et le soir, dans la maison de l'*halak'a*, durant la fête qu'il donne. « *Amba* », « grand », renvoie alors soit à l'arbre à abattre, soit à l'*halak'a* lui-même. Ce chant peut également être chanté dans d'autres circonstances, d'une façon générale pour le travail (construction de routes, transport de mobilier de grande taille, travail de la terre, etc.).

### Face B, plage 1.

Bayana, en s'accompagnant à la lyre, chante ce *gerers*. L'accompagnement est de type *shoch* (avec utilisation du plectre); le rythme a pour nom *dambiza*.

### plage 2.

Une dizaine de fillettes et de jeunes filles chantent ce chant de la Maskal appelé « *ahe* », « debout ». Celui-ci est ordinairement dansé dans une chorégraphie très verticale, « debout ».

Point de danse ici cependant. Les chanteuses sont assises. Comme elles ont coutume de le faire les soirs d'hiver, elles se sont rassemblées, dans une maison momentanément et opportunément laissée vide, pour filer le coton. Ici, le chant, emprunté au répertoire féminin de la Maskal est, pourrions-nous dire, un passe-temps.

On notera dans ce chant la technique de yodel (à Dorzé, seuls les enfants — garçons et filles — chantent en yodel) et une polyphonie qui, comme c'est la règle dans l'*ahe* est produite par l'*aife* et le *kaletso* (ici, ni *ban'e* ni *dombe*). Deux autres voix sont dites *taifo*. Elles sont faites par les « *keso as* » : « ceux (ou plutôt celles) qui parlent », c'est-à-dire qui disent le texte du chant. Celui-ci est en grande partie improvisé. Il est fait de formulettes : jeux d'assonances, liste des noms des hommes, femmes et enfants du quartier (*gutha*), noms de places et, surtout, proverbes, souvent satiriques; ainsi et par exemple :

« Vues de loin, les personnes qui sont belles sont plus attirantes »...

« Les gens sages et avisés meurent comme les autres »...

« L'hippopotame des basses-terres grossit sans qu'on ait à le nourrir »...