

LE CHANT DU MONDE CNR 2741079



BURKINA FASO

LA VOIX DES PEULS



BURKINA FASO

THE VOICE OF THE FULBE



Les Peuls comptent parmi les plus importants ensembles humains de l'aire africaine qui s'étend entre le sud du Sahara et le nord de l'Équateur. Les locuteurs de langue peule (dialectes *fulfulde* et *pulaar*¹) seraient aujourd'hui environ quinze millions d'individus, se répartissant du Sénégal jusqu'au Soudan et du Tchad jusqu'au nord-Cameroun.

Ce disque présente des enregistrements effectués chez les Peuls Djelgôbé du nord-est du Burkina Faso, en territoire traditionnel du Djelgôdji, actuelle province du Soum. Cette région de savane arbustive fait intégralement partie de la zone sahélienne et porte encore les stigmates des grandes sécheresses subies dans la décennie 70.

Les Peuls Djelgôbé à proprement parler, provenant de la boucle du Niger (Mali actuel), ne se seraient implantés dans le Djelgôdji que vers la fin du XVII^e siècle. En trois générations, ils imposèrent par

1. Nous respectons ici l'alphabet phonologique établi pour transcrire le peul en 1966 (Conférence de Bamako): les lettres croisées /b/, /d/ et /y/ sont des consonnes implosives. Le signe /ŋ/ représente un n vélaire, prononcer comme [ng] dans "camping".

la conquête leur domination aux autochtones (Songhay et Fulse) et calquèrent leur mode d'organisation politique sur le modèle des structures déjà en place, avec la fondation progressive de trois chefferies territoriales héréditaires qui se partagent jusqu'à ce jour le Djelgôdji.

Cette prise de pouvoir consacre l'émergence d'un nouveau mode d'organisation sociale : les Djelgôbé rompent avec le pastoralisme nomade, qui devient une spécialisation réservée aux Peuls d'autres fractions, venus s'installer dans la région par vagues migratoires successives, avant comme après la conquête. Ces derniers gardent les troupeaux des Djelgôbé en échange de leur protection guerrière.

Une société stratifiée voit le jour, composée de trois catégories distinctes : celle des *rimbe* (hommes libres), qui comprend d'une part les Peuls Djelgôbé, nobles descendants de l'ancêtre fondateur, d'autre part les Peuls du commun, pasteurs transhumants; celle des *nyeenybe*, artisans d'origines diverses formés en corporations socio-professionnelles endogames, à savoir, les forgerons, les cordonniers, les boisseliers, et les musiciens-artistes du verbe ou "griots"

(*maabuube*); enfin, celle des *riimaaybe* ("captifs"), dépossédés de leurs origines culturelles après avoir été enlevés lors des guerres de razzias ou achetés auprès des puissances voisines par les Peuls.

Depuis le début de ce siècle, la société du Djelgôdji a connu de profondes mutations : émancipés par l'administration française, les descendants de captifs travaillent la terre en faire-valoir direct, les pasteurs ont considérablement restreint leurs parcours de transhumance et se sont vus obligés de pratiquer une agriculture d'appoint, les guerres de razzias ne sont plus évoquées qu'au passé et la chefferie coutumière joue désormais essentiellement un rôle d'intermédiaire entre la population et l'état burkinabé. Cependant, les pratiques musicales des différents groupes sociaux demeurent nettement différenciées.

Les genres musicaux

Les Peuls du Djelgôdji ne considèrent comme genre musical que ce qu'ils désignent sous le terme générique de *gude* (sg. *wudere*), à savoir, tout "morceau", toute "pièce musicale" célébrant les figures

représentatives des valeurs du groupe. Le terme est d'ailleurs homophone du mot qui signifie "pagne", autrement dit, la "coupe" de tissu dans laquelle on se drape. De même que le vêtement est un signe de reconnaissance, la musique serait conçue comme une vaste pièce dont on prélève des morceaux pour "habiller" de leur identité distinctive les différents groupes appartenant à un même "tissu" social.

Aux pasteurs revient ainsi l'exclusivité des *gude rewbe* ("morceaux pour les femmes"), joués pour un usage interne; aux griots, celle des *gude worbe* ("morceaux pour les hommes"), principalement exécutés à l'adresse des Peuls "bien-nés", les Djelgôbé.

Ces deux genres musicaux ont pour caractéristique commune de n'être pratiqués que par des hommes, artistes professionnels ou tout au moins, dans le cas des bergers, spécialisés dans la maîtrise du chant ou d'un instrument particulier. Par ailleurs, ils impliquent la présence d'un auditoire.

Le *doohi*, apanage des Peuls pasteurs, et le répertoire des "chants de femmes" (*jimi rewbe*) sont en revanche d'exécution collective et exclusivement vocale, hormis

l'omniprésence du jeu percussif de la calebasse qui, en tant qu'ustensile du quotidien, n'a pas statut d'instrument à part entière. Aussi les Peuls ne considèrent-ils ces deux modes d'expression, ni comme un genre musical, ni comme une danse : leur pratique est définie en termes de rassemblement ludique, de jeu social (*fijo*).

Le *doohi* (voix d'hommes) et les *jimi rewbe* (chants de femmes)

Selon les Peuls du Djelgôdji, le *doohi* est né en brousse, lors des interminables marches derrière les troupeaux de bovidés. Bien que les origines de cette pratique soient perdues, tous sont intimement convaincus qu'elle résulte de l'imitation d'un "langage" animal, celui des crapauds qui, "comme les Peuls, vivent autour des points d'eau et chantent en chœur au crépuscule", ou encore, celui des bovins "qui, à l'approche du marigot, se répondent de loin en loin". Cette interprétation, fût-elle purement métaphorique – les bergers disent également que "la vache a engendré le Peul" – n'en place pas moins ce genre musical aux confins de la nature et de la culture. Expression sonore de la

relation d'intimité qui unit l'homme au monde animal, le *doohi*, en tant que forme esthétisée, est aussi et surtout la représentation musicale des valeurs spécifiquement peules de pastoralisme.

Et lorsqu'à la saison d'hivernage, période de renouveau et de fertilité de la nature, le *doohi* participe de tous les grands rassemblements collectifs, il nous semble entendre dans ce répertoire la résonance d'un ancien rituel propitiatoire de fécondité, où les membres les plus vigoureux et les plus représentatifs de la société, les jeunes, exaltent la pérennité des valeurs ancestrales. On retrouve d'ailleurs des traces de rituels similaires dans les sociétés peules aussi bien occidentales qu'orientales.

Circonstances de jeu

Les jeux musicaux des hommes

C'est aux alentours de sa quinzième année que le jeune Peul sort définitivement de l'alcôve parentale pour faire l'apprentissage de sa vie de berger. Il s'occupe du troupeau familial (puisage, pâturage) et se relaie avec ses frères pour la transhumance annuelle vers les terres salées du Mali ainsi que pour la culture

du mil. Durant cette période de formation prolongée, les jeunes pasteurs se mêlent très peu au monde des adultes et passent leurs journées au dehors du *wuro* (unité domestique), entre camarades d'âge issus de campements voisins : dans les villages des ex-captifs, autour des points d'eau ou lors des transhumances, ils s'entraînent ensemble à la pratique du *doohi* : un moment privilégié de complicité amicale et chacun enserre spontanément la taille de son voisin, maintenant fermement de l'autre main son bâton de berger appuyé contre l'épaule. Ainsi formés en ligne, les jeunes gens se prennent à marcher en cadence, d'avant en arrière, balançant le buste d'un mouvement unanime. Au milieu de la chaîne, l'un des participants tient à hauteur de poitrine une calebasse qu'il martèle de ses doigts bagués. Il donne l'impulsion du premier son, un son rauque et guttural, auquel répondent, à l'identique, ses voisins immédiats... et ainsi de suite. Du centre aux extrémités s'élève alors le dialogue obsédant des voix qui se propage de loin en loin sur la vaste plaine dénudée.

Cet apprentissage musical par imprégnation, bien qu'accessible à tous, n'en est

pas moins temporellement circonscrit dans le cycle de vie du berger. Il intervient précisément à cette période ambiguë où le jeune Peul n'est plus un enfant mais pas encore un adulte : la condition d'entrée dans un groupe de *doohi* est en effet la mue vocale, symbolisant l'accès à la maturité physique. Basé sur les critères d'endurance et de puissance, le *doohi* représente pour l'adolescent une véritable épreuve de virilité, de maîtrise de soi. Sa pratique fait donc ici partie intégrante d'un apprentissage social, qui prend précisément fin lorsque le jeune Peul a lui-même des enfants en âge d'entrer dans la danse. Devenu *mawdo* (grand, adulte), il doit alors définitivement cesser de participer aux jeux musicaux.

Les jeux musicaux des femmes

C'est dans l'intimité du campement déserté de jour par les hommes que les jeunes femmes, tout en travaillant, improvisent et développent de nouveaux airs musicaux. Mais pendant les longs mois de la transhumance qui éloignent les jeunes gens du foyer, elles se retrouvent également lors de veillées ou autour des puits, entre membres d'un même groupe d'âge. Leurs chants expriment alors

l'inquiétude née du départ de leur bien-aimé, louent sa beauté ou celle de son troupeau, évoquent la nostalgie des campements d'hivernage, d'une prairie herbeuse ou du marigot que la pluie avait rempli, relatent le souvenir d'une veillée particulièrement animée ou joyeuse.

De même que pour les hommes, la règle de relais entre générations délimite la pratique musicale des femmes.

Les jeux musicaux mixtes de l'hivernage

De jour, ce sont les attitudes d'évitement qui prévalent entre hommes et femmes. C'est pourquoi, exécutés séparément, le *doohi* et les "chants de femmes" constituent deux modes d'expression autonomes. Mais le retour de la saison d'hivernage, marqué par les retrouvailles, annonce la reprise des jeux musicaux nocturnes, au cours desquels les femmes vont adresser aux hommes les chants qu'elles ont composés en leur honneur. Le rendez-vous est donné pour la tombée de la nuit, à l'écart de toute habitation, sur le pourtour sablonneux d'un marigot ou sur une étendue de terre latéritique, toujours en pleine brousse. Au *sekko* (ligne de danse) des hommes fait face celui des femmes.

Chacun avance et recule par mouvements symétriques, tête baissée. Dans ce gracieux balancement des corps courbés les uns vers les autres, des regards se croisent furtivement, des visages se frôlent... mais les deux rangs ne se fondent jamais.

Aux "voix" et à la calebasse des hommes se superposent les chants et les frappements de mains des femmes; deux répertoires différents qui ne se marient que la nuit.

Les festivités musicales

- Genre profane et de divertissement, le *doohi* n'intervient jamais dans les rituels. Toutefois, les célébrations familiales (mariages) ou religieuses (Ramadan, Tabaski) constituent l'une des rares occasions qu'ont les jeunes gens d'élargir leur cercle de relations. Aussi n'hésitent-ils pas à parcourir de grandes distances pour participer à ces cérémonies, parés de leurs plus beaux atours dans la promesse de nouvelles conquêtes. Les rencontres musicales ont lieu de la tombée du jour jusqu'à l'aube, à l'écart du rituel et en marge des préoccupations des adultes. Les répertoires sont confrontés, échangés. L'atmosphère, dans ce contexte, est à la concurrence :

chacun rivalise de maîtrise vocale, de prestige et de séduction à l'attention des femmes. Et sans doute les plus forts préparent-ils déjà leurs "armes" pour la grande célébration annuelle de *sofoodu*, qui portera la compétition à son comble.

- *Le sofoodu* a lieu à la fin de l'hivernage, juste après la récolte de mil qui annonce la longue saison de dispersion des communautés pour la recherche de l'eau ou de pâturages. Les festivités musicales durent sept jours. Elles rassemblent autour d'un plan d'eau tous les jeunes gens d'une même région. Leur déroulement fait alterner, de jour, les activités féminines de cueillette d'une herbe aquatique servant à fabriquer les vans et, de nuit, la confrontation des hommes dans le *doohi*. Dans un premier temps, les différents groupes en présence jouent séparément, à quelque distance les uns des autres. Les visages se couvrent de sueur, mais l'attitude des chanteurs demeure impassible. Cependant, deux ou trois nuits sans sommeil, à faire le *doohi* jusqu'à épuisement, dans la privation d'eau et de toute nourriture – l'acte alimentaire étant perçu comme une soumission aux besoins du corps, les Peuls ne s'autorisent pas à manger ou à boire en public –

suffisent à révéler des disparités d'endurance vocale chez les participants. Le moment est venu pour les plus résistants, "ceux qui n'ont toujours pas perdu la voix", de s'affronter dans un même chœur. Les autres se retirent d'eux-mêmes et, public attentif, se font juges pour les meilleurs. Les noms de ces derniers résonneront longtemps par la bouche des femmes qui, de campements en campements, chanteront la réputation de ces jeunes gens dont la puissance et la majesté, en cette fête de *sofoodu*, les ont tant émues.

Forme musicale et conceptions esthétiques

- *Le doohi* est une forme musicale vocale mesurée et répétitive, basée sur l'émission cyclique d'un répertoire de sons sans signification, dénommés *caldi* (embranchements, fourches). Non seulement ces *caldi* varient à l'échelle locale, mais chacun donne lieu à tout un éventail de réalisations, dites *mase* (sg. *masal*). Or, le *masal* est à l'origine la marque de vocalisation ajoutée à l'écriture arabe. Les "ramifications" des différents "embranchements" relèvent donc d'un jeu de

variations sur les voyelles : à titre d'exemple, [hi-ye] sera décliné en [ho-ə], [ho-ā], [ho-yi], [hu-ye].

La première et la seconde syllabe de chaque embranchement, que nous délimitons par un tiret, sont respectivement exécutées dans un registre "haut" (*toowi*) et un registre "bas" (*leydi*). Ces registres réfèrent, non pas à la hauteur objective du son – laquelle est d'ailleurs plus proche de l'interjection que de l'intonation musicale – mais au lieu de provenance du souffle (*henndu*) et, par conséquent, aux organes qui entrent en résonance : les sons expirés ([hi], [ho], [hu]) que, par comparaison avec les autres, nous situons dans le mode vibratoire le plus élevé, sont physiquement localisés "en bas" par les chanteurs, car leur impulsion est donnée à hauteur de poitrine; à l'inverse, les sons [yee], [yii], [əə], [āā], sur lesquels la voix doit "traîner", sont entendus "en haut" parce qu'ils font intervenir des vibrations gutturales, buccales ou nasales, en fonction des voyelles émises.

Le chœur est constitué de deux "voix" (*daade*), A et B, dont les exécutants sont spatialement intercalés au sein de la chaîne de danse : ...A.B.A.B.A.B.A... Chaque

voix profère exactement les mêmes sons, mais selon le procédé systématique de tuitage, qui adoucit l'alternance. Et lorsque les voix deviennent "lourdes" (*teddi*) et "puissantes" (*sembe*) comme l'exige l'exécution d'un bon *doohi*, on entend clairement les registres "du haut" et "du bas" se détacher en bourdons continus ou discontinus, comme s'il s'agissait de parties autonomes, et non de la combinaison de voix entremêlées, où chacune assume alternativement les deux registres. Cette illusion auditive est consciemment recherchée par les vocalistes, en vue de créer la sensation d'un "souffle unique" (*henndu wooturu*) qui se propagerait de façon continue d'une extrémité à l'autre de la chaîne de danse. Au sein du tissu sonore, l'événement doit sembler global, les individus, non-dissociables.

Les vocalistes de la voix A projettent le son dans une unité de souffle, alors même que ceux de la voix B, spatialement intercalés, reprennent leur souffle : les uns expirent, tandis que les autres inspirent. Le *doohi* est ainsi fondé sur une temporalité musicale binaire qui prend directement forme à partir de l'expérience interne des mouvements énergétiques contraires,

tels que la respiration (inspiration/expiration), la marche (lever/poser du pas de danse symbolisant la marche du transhumant), les rythmes naturels de tension/détente (marqués par la dynamique d'intensité et les variations de tempo). Langage corporel et non narratif, il instaure une relation organique entre les chanteurs, dans un climat d'exaltation quasi-hypnotique lié, entre autre, à l'effet de suroxygénation. Le collectif est bien ici un principe musical prédominant, expression sensible de la cohésion du groupe autour des valeurs communautaires.

Enfin, le *doohi* accorde la primauté au continuum sonore, par le procédé du tuilage et l'enfilade d'unités phoniques indéfiniment réitérées. Epuisés, les vocalistes s'interrompent toujours brusquement, sans formules conclusives. Le soleil couchant, puis la fatigue du corps au petit jour, délimiteront naturellement l'organisation cyclique du temps musical.

- **Les chants de femmes** sont construits sans exception sur une échelle pentatonique (du type : *do, ré, mi, sol, la*), anhémitonique (sans demi-tons). Leur forme est responsoriale. Chaque partie (solo/

répons du chœur) se subdivise en deux segments mélodico-rythmiques, de cheminement général courbe et toujours descendant. Le second segment, conclusif, chute inexorablement sur la hauteur octaviée du registre "bas" des voix masculines.

La sensation d'ensemble d'une rythmique chaloupée provient des différences de phrasé : celui des femmes est ternaire et syncopé, celui des hommes, binaire. Leur référence commune est donnée par le jeu de la calebasse, de phrasé binaire, mais de mètre ternaire.

Le répertoire des *jimi rewbe* n'est pas fixé : les chants qui rencontrent un succès local ou qui revêtent une dimension allégorique peuvent se transmettre dans le temps ou d'une région à l'autre, mais rarement à l'identique; en effet, le seul critère de reconnaissance d'une pièce réside, non dans sa mélodie, mais dans l'énonciation d'une phrase-clef, dont les premiers mots lui servent d'ailleurs de titre. Si cette phrase est reprise, avec ou sans transformations mélodiques, les auditeurs avertis pourront déterminer l'origine géographique du chant et l'histoire qui l'a inspiré. Mais au-delà de deux générations, la

pièce devient simplement *finaa-tawaa* : "ce qu'on a trouvé en naissant".

Ce qui n'empêche qu'entre-temps, différentes interprètes se seront inspirées de cette phrase thématique pour dresser la trame personnelle d'un corpus de paroles totalement différent, bien qu'émaillé de formules poétiques stéréotypées, caractéristiques du répertoire. En situation, une soliste talentueuse saura intégrer à cette trame une multitude de citations improvisées de noms de lieux et de personnes, dont elle brossera le tableau ou le portrait en quelques mots incisifs. L'atmosphère de secrète complicité et d'émotion contenue qui plane sur l'enceinte des danseurs tient essentiellement à la puissance évocatrice de ces noms qui appartiennent à leur environnement familial et qui leurs sont chers.

Les *gude rewbe*
(morceaux pour les femmes)
et les *gude worbe*
(morceaux pour les hommes)

Répertoire d'inspiration amoureuse sur toile de fond bucolique, les *gude rewbe* (morceaux pour les femmes) sont à maints égards l'équivalent masculin des

chants adressés par les femmes en hommage aux danseurs de *doohi* : chantés et/ou joués par de jeunes bergers, ils relèvent de procédés formels assez similaires et sont exécutés dans les mêmes contextes circonstanciels, lors des rassemblements ludiques de jeunes gens (*fijirde*), et surtout, à l'occasion de cérémonies familiales ou religieuses.

Mais, nous l'avons dit, les *gude*, réalisés en petite formation par des spécialistes du répertoire, sont contrairement au *doohi* et aux *jimi rewbe*, considérés comme un genre musical à part entière et, pour cette raison même, relèvent d'un statut ambigu, voisin de celui de la musique professionnelle.

Pour les Peuls du Djelgôdji, l'art du verbe et de la musique constitue en effet une spécialisation exclusivement assumée par des individus de position sociale inférieure, à savoir, les griots. Un Peul ne peut donc acquérir la maîtrise confirmée d'un instrument ou de la parole chantée sans risquer de déroger à son statut d'homme libre.

En outre, les Peuls du Djelgôdji sont musulmans et les Djelgôbé, d'ascendance princière, ont plus particulièrement décliné,

et de longue date, l'appartenance à l'Islam comme une spécificité identitaire vis-à-vis des populations animistes qui les environnaient ou qu'ils contrôlaient. Ils ont donc modelé leurs conceptions de la musique sur la doctrine islamique qui tend à prohiber toute pratique musicale professionnelle ne célébrant pas le nom de Dieu.

Ce contexte socio-religieux explique le rapport qu'entretenaient les Peuls avec le répertoire de *gude rewbe*, décrit en termes de "divertissement assis" (*fijo joonde*), par opposition au *doohi*, conçu comme un "divertissement debout" (*fijo darannde*). En fait, l'écoute "passive", en position assise, diffère selon eux radicalement de l'incarnation collective et dansée des valeurs consensuelles au sein du *doohi*. L'auditeur réceptif, qui ne peut ici extérioriser dans la danse ce qu'il ressent, est en effet directement en prise avec le pouvoir invocateur des *gude*, pouvoir que les Peuls imputent d'ailleurs à la présence de génies immanquablement attirés par le son musical. Aussi le risque est-il grand de le voir devenir "fou", au sens où la perte de maîtrise de ses émotions en public sera vécue comme une défaillance vis-à-vis des codes sociaux de comportement.

Les joueurs de *gude* sont d'ailleurs significativement dénommés "*munkarinkoobe*", terme que l'on pourrait traduire par "musiciens", mais qui s'avère construit sur le nom que l'Islam populaire donne à l'ange de la mort, *Munkari*, celui-là même qui tourmente le défunt pour lui extorquer des aveux de malfeasance avant le Jugement Dernier.

De statut marginal, les *munkarinkoobe* sont toujours des Peuls non Djelgôbé, véritables "troubadours" itinérants qui passent la saison d'hivernage à "tourner" de fêtes en mariages et qui, s'ils acquièrent une certaine renommée, sont suffisamment gratifiés par leurs hôtes pour se permettre de délaissier leurs activités pastorales. Dépositaires d'une poésie courtoise exaltant les figures idéales de la beauté féminine peule ainsi que les vertus pastorales d'honneur et de bravoure, leurs "morceaux pour les femmes" témoignent de la permanence d'une identité collective qui puise certainement ses sources dans la période antéislamique. Cette identité pastorale a son pendant dans les vertus chevaleresques célébrées au sein du répertoire épique et généalogique que jouent les griots en l'honneur des dignitaires

djelgôbé et qui porte très symboliquement la dénomination "morceaux pour les hommes".

***Gude rewbe* des pasteurs**

La flûte (*duuliyaaru*) et/ou la clarinette (*booholi'al*) sont par excellence les instruments mélodiques des *gude rewbe*. Le répertoire peut d'ailleurs être joué en l'absence de chanteur : la reconnaissance purement musicale des pièces suffit alors à restituer la spécificité expressive du verbe dans l'imaginaire d'auditeurs avertis, ce qui leur fait dire que l'instrument "parle" (*haalude*).

De façon générale, une pièce consiste en l'exécution alternée du "chant" (*jimol, pl. jimi*), ainsi dénommé même dans sa version instrumentale, et du *yammbugo* (animation). Le "chant" se compose d'une phrase mélodico-rythmique reprise à volonté. Le *yammbugo*, partie réservée aux soufflants, a pour effet d'"échauffer" le public, par l'enfilage à un rythme effréné de brefs motifs s'engendrant les uns les autres selon les procédés de permutations et d'inversions mélodiques et/ou rythmiques. Si le *yammbugo* diffère

d'une pièce à l'autre, la part d'improvisation y est toutefois restreinte : chaque interprète le développe dans un style de jeu qui lui est propre, mais les motifs qui le constituent sont pour la plupart mémorisés de longue date et ne varient que dans leur enchaînement.

En formation chantée, comme c'est le cas pour les pièces 9 et 10, ce sont les instruments à vent qui mènent le jeu : ils débentent par un bref prélude permettant d'installer le mode de la pièce, d'échelle toujours pentatonique; puis ils jouent le "chant". La voix n'intervient qu'ensuite, pour reprendre le chant à l'unisson, tout en réservant une séquence de répons pour les instrumentistes. Ces derniers conclueront sur un *yammbugo* et peuvent décider d'enchaîner le cycle chant/*yammbugo* un nombre illimité de fois.

***Gude worbe* et *gude rewbe* des *riimaaybe* (descendants de captifs)**

Les Peuls du Djelgôdji ne reconnaissent aux *riimaaybe* aucune culture musicale propre, alléguant que la diversité de leurs origines a empêché toute préservation de leur identité culturelle première. Néan-

moins, ils considèrent également qu'étant donné l'ascendance étrangère de ces derniers, leur production musicale ne sera jamais qu'une imitation imparfaite du style peul. Dans les faits, les *riimaaybe* possèdent deux répertoires.

Le premier est l'apanage de musiciens professionnels, tambourinaires et flûtistes. Désigné par le terme de *hawdi* (du nom du tambour *mbaggu*, pl. *hawdi*), ce répertoire était autrefois exécuté en circonstances de guerre, pour galvaniser les combattants sur le départ. Mais en son sein, les flûtistes *riimaaybe* interprètent également les *gude worbe* des griots (pièce 11), voire, accompagnent ces derniers lorsqu'ils ne jouent pas de luth.

Leur second répertoire (pièce 12) s'inspire, de l'avis de tous, du style de jeu des pasteurs musiciens et la structure formelle des pièces qui le composent rappelle effectivement celle du répertoire

de *gude rewbe*. Toutefois, si les musiciens *riimaaybe* sont, comme les pasteurs, des spécialistes plus ou moins saisonniers, ils ne jouent que pour leurs propres festivités, bien distinctes de celles des Peuls.

Enfin, la démarcation des répertoires, et par là même, des appartenances identitaires, est d'une façon générale matériellement signifiée par le biais des attributions instrumentales. Les *riimaaybe* ne toucheraient en effet jamais, ni au luth tétracorde (*hoddu*) du griot, ni à la flûte (*duuliyaaru*) du Peul : le luth *jurkel* qui les particularise est monocorde, et leur flûte *sereendu* se distingue du *duuliyaaru* par son embouchure latérale et par le matériau qui la constitue : le bambou. De la même façon, le jeu des instruments à cordes (*hoddu* du griot et *jurkel* des *riimaaybe*) est totalement proscrit pour les pasteurs.

LES ENREGISTREMENTS

**1 à 7. *Doohi* (voix d'hommes)
et *jimi rewbe* (chants de femmes)**

1. *Doohi* et *jimi rewbe*

du *waalde* (groupe d'âge) de Filifili

Enregistré lors d'un mariage : formation de neuf vocalistes et huit chanteuses.

Njehen weendu Mboraabe, "Rendons-nous au marigot des Dogons", est un chant construit sur une énumération de noms de lieux faisant allusivement référence à l'un de ses séduisants habitants que les chanteuses souhaitent retrouver. Toutes les ressources stylistiques utilisées par les femmes (périphrases, métaphores...) semblent en effet viser à déguiser la signification de leurs chants, de sorte que ceux-ci ne soient décodables que par les membres du groupe qui partagent la même histoire.

Dikko : chant de louange ("Dikko" est le nom d'honneur des Peuls Djelgôbe).

2. *Jimi rewbe* de Kouyé

Enregistré au campement de Pétégoli : six chanteuses.

Hoortungo hella, littéralement : "cesser de manquer d'eau (pour les animaux) à

l'arrivée des pluies, en frappant des mains". La racine "*hell-*" (frapper des mains) engendre également le terme "*kellol*", qui désigne un "rite pour la fécondité des animaux". Ce chant serait ainsi perçu comme une offrande musicale votive dédiée à la pluie, source vitale pour la prospérité des troupeaux.

3. *Doohi* des enfants de Soboullé

Au puits, six enfants dont la voix n'est pas encore mûre pour entrer dans un groupe de *doohi* confirmé s'entraînent à l'écart des adolescents. Autour d'eux, les meuglements des animaux et les cris des jeunes bergers interpellant les troupeaux semblent générer leur dialogue vocalisé.

4. Démonstration de la technique de *doohi*

Par trois jeunes bergers de Soboullé.

Les micros sont alternativement déplacés de la voix A, qui donne l'impulsion des changements de son (un vocaliste), à la voix B, qui répond (deux vocalistes).

5. *Doohi* et *jimi rewbe* de Soboullé

Enregistré lors d'un *fijirde* (rassemblement ludique) : dix vocalistes et trois

chanteuses. Les femmes exécutent ici quatre pièces différentes.

Baaleyel yel am, "Mon groupe tant aimé" : chant d'encouragement pour les hommes avec lesquels elles sont en train de danser.

Lobbo : hommage à la beauté d'un jeune berger dénommé *Lobbo*, "le beau".

Dimmbo fa waayre heewa, "Que la pluie déferle et remplisse le marigot".

Kellee, ndiree, ngaree doohoobe Ndeela, "Frappez des mains, bougez, venez pour [encourager] les vocalistes de Ndêla".

6. *Doohi et jimi rewbe de Kouyé*

Enregistré lors d'un *fijirde* : cinq vocalistes et deux chanteuses.

Mi yimana yaadaalde heema, "Je chante pour ceux qui marchent en rythme [au son] de [hee-ma]".

7. *Doohi et jimi rewbe de Didjel*

Enregistré lors d'un mariage : dix vocalistes et six chanteuses.

Kiirowel, toy woni hannden ? "Mon compagnon de veillées, où es-tu, à présent ?"

Dunna nyalla, yel am, leeleehoy mbaala, nii mi yi'a hooreejo, "Que les jours soient brumeux, mon bien-aimé, et que chaque

nuit soit un clair de lune, afin que je puisse voir le meilleur des hommes".

8 à 13. *Gude rewbe*

(morceaux pour les femmes)

et *gude worbe*

(morceaux pour les hommes)

8 à 10. *Gude rewbe des pasteurs*

8. Chant responsorial, a capella

L'apprentissage du répertoire : en menant leurs chèvres aux pâturages, Allaye, douze ans, et Boukari, treize ans, entonnent un "chant" qu'ils ont mémorisé à l'occasion des rassemblements de leurs aînés.

9. *Horsinaango*

Djibel : chant; Ndjarou : flûte (*duuliyaaaru*); Oumarou : calebasse frappée au sol (*tumbbude*). Enregistré à Djibo.

Cette pièce, intitulée *Horsinaango*, "Adoration", est un chant de louange à la beauté d'une jeune femme surnommée *Aayi cuumo* (Aayi, lèvres noires).

Le *duuliyaaaru* était à l'origine une flûte en tige de mil, longue d'une quarantaine de centimètres. A présent, les musiciens préfèrent faire forger un tube de fer, qui

ne se désaccorde et ne s'use pratiquement pas. L'instrument est joué obliquement de façon à compenser l'absence d'embouchure aménagée. Il comporte quatre trous de jeu : le flûtiste peut cependant obtenir des hauteurs intermédiaires en ne les bouchant que partiellement.

10. *Kiri*

Djibel : chant; Issi : clarinette (*booboli'al*); Ndjарou : flûte (*duuliyaaaru*); Oumarou : calebasse frappée au sol (*tummbude*). Enregistré à Djibo.

Kiri est une pièce classique du répertoire, dont le titre signifie "Rivalités". Et de fait, le clarinettiste et le flûtiste, tous deux d'égale renommée, défendent ici âprement leur réputation en se lançant dans un véritable duel musical. Au sein du public, leurs ponctuelles défaillances sont interprétées comme le signe que les génies sont sur le point d'abandonner l'un ou l'autre joueur.

Autre particularité d'interprétation de cette pièce : l'intervention périodique du chanteur sur le *yambugo*, laquelle consiste en un long développement du "chant", ponctué de paliers sur des notes tenues ou brodées dont le style d'intonation

est proche de la scansion. Chacune de ces interventions débute sur la formule "*Alla hollii kam*" (Dieu m'a montré), suivie d'une énumération emblématique des lieux et des jeunes personnes rencontrés dans la destinée d'un pasteur transhumant anonyme, en qui chaque auditeur est susceptible de se reconnaître. Le *booboli'al* est une clarinette fabriquée à partir d'une tige de mil évidée, longue d'une vingtaine de centimètres. Une fine lamelle ciselée à même la paroi latérale du tuyau fait office d'anche battante. Le *booboli'al* ne comporte qu'un seul trou de jeu, à l'extrémité du tuyau, et son ambitus ne dépasse pas l'octave. En entourant de sa main gauche l'autre extrémité de l'instrument, le musicien peut créer des effets de sourdine, et ainsi, jouer sur les contrastes de timbre.

11 à 12. *Gude worbe* et *gude rewbe* des *riimaaybe* (descendants de captifs)

11. *Ndoondo* et *Bawdi laamu*

Enregistré à Fétokoba. Hassénéré : solo de flûte (*sereendu*).

Ces deux pièces, enchaînées sans interruption, relèvent du répertoire de *bawdi*

(tambours). *Ndoondo* est un thème générique d'évocation de la guerre, emprunté au répertoire des griots (cf. pièce 13), et *Bawdi laamu*, "les tambours du pouvoir", retrace les guerres du passé.

12. *Tindinoore*

Enregistré à Bouro. Chant : Booy Tamboura; chant et calebasse : Boureima Gataadié; luth (*hoddu*) : Sango Moussa, griot.

Cette formation de *gude rewbe* témoigne à maints égards des récents bouleversements vécus par la société peule. Nous l'avons dit, les *riimaaybe* (descendants de captifs), de par leur ancien statut, ne se voient toujours pas attribuer, en contexte de hiérarchie traditionnelle, les mêmes possibilités d'identification aux valeurs et traditions peules (tout du moins au Djelgôdji). Aussi sont-ils peut-être moins attachés à la perpétuation de ces traditions et plus à même de s'adapter aux conditions de la vie moderne. Peu à peu, ils délaissent ainsi les thèmes bucoliques et amoureux pour composer de nouveaux chants évoquant, sur un ton souvent critique, l'évolution contemporaine de la société : urbanisation, paupérisation, conditions

de vie sur les sites aurifères, mariages exogames... Et surtout, ils tentent d'accéder à un public plus large par la commercialisation sauvage de cassettes. Dans ce but, ils modifient la forme des pièces, façonnant des incipits et des formules conclusives moins abrupts; ils privilégient la parole chantée, porteuse de messages, au détriment des variations instrumentales (*yambugo*) et introduisent un style poétique moins allusif, dans un mode d'énonciation moins contracté : la musique doit être compréhensible par tous, et non plus d'un usage exclusivement interne comme la pratiquent les Peuls.

Finalement, on observe qu'à l'extérieur du Djelgôdji, les *gude* joués par les *riimaaybe* sont considérés comme emblématiques de la culture peule, y compris pour les Peuls minoritaires du Sud ou citadins. Le relais d'une évolution de la culture musicale peule à l'échelle nationale semble ainsi assumée par ceux auxquels cette référence identitaire est le plus souvent déniée à l'échelle interne.

Par ailleurs, la présence peu coutumière d'un griot dans une formation de *riimaaybe*, jouant dans le style de ces derniers, témoigne du fait qu'un long

processus historique de bouleversement des catégories sociales et des spécialisations traditionnelles favorise l'émergence de formes musicales "décloisonnées", qui conservent néanmoins toute la spécificité expressive peule.

Tindinoore, "Enseignement"

...O baaba, tindinam !

*So ndunngu fuu, mi rema, mi rema, faa
mi waala ley ngesa*

*Si mi Pullo fuu, si mi hebii, mi dura, mi
dura, faa mi waala ley paali*

*Si mi baylo, mi tafa, mi tafa, faa mi
tappa taneere*

*Si wo jannde, mi janngan, waala dow
dudal*

Alla hinne e talkaaku

Bii talka yaa walaa tagu

O wallaay, walaa welaa fee

O talka na wattita tagaado

Talka nii haanata neddo

*Talka haala gonnga, duu yimbe mbi'a o
fewre*

*Si wo golle fuu, mi gollan, waala mida
dari...*

...Ô père, explique-moi !

Pendant l'hivernage, je cultive, cultive
encore, et passe la nuit sur le champ

Si je suis Peul, et si j'ai [des animaux]
en garde, je les emmène pâturer,
encore et toujours, et passe la nuit
dans les taillis

Si je suis forgeron, je frappe, je martèle
l'enclume, encore et toujours

Quant à étudier [à l'école coranique],
j'étudie et passe la nuit devant le foyer

Que Dieu te préserve de la pauvreté

L'enfant du pauvre n'a pas de savoir-vivre

Au nom de Dieu, le dénuement ne vaut rien

Ô la pauvreté change l'Homme

La pauvreté ne fait que rendre l'Homme
fou

Quand le pauvre dit vrai, on dit que c'est
mensonge

Pour ce qui est du travail, je vais travailler,
et je passerai la nuit debout...

***Gude worbe* des griots**

13. *Ndoondo*

Enregistré à Dori (Liptako). Voix et luth :
Dinda Hamma Sâré, griot malien
(Ngouma).

Ndoondo est le thème musical et verbal
emblématique – en quelque sorte, le blason
– des chefferies Djelgôbe. Lorsqu'un griot

le joue ou le déclame en leur honneur, il ravive à la mémoire des Djelgôbé les grandes scènes de leur propre épopée et le récit de leur glorieuse généalogie.

Signalons toutefois que l'introduction de *Ndoondo* est une reprise exacte de la devise verbale, dite *Ndoondoore*, qui sert d'ouverture au thème musical de *Garbaare*, composé en l'honneur de Silamâka et Poullôri, deux grandes figures typiques de l'époque héroïque où les chefs peuls du Mâssina luttèrent contre l'autorité du royaume bambara (fin XVIII^e-début XIX^e)¹. De plus, si *Ndoondo* et *Garbaare* se différencient clairement d'un point de vue musical, les griots spécifient que l'accord du luth, et plus particulièrement de la quatrième corde (celle du bas), censé constituer le premier critère de distinction entre les différents *gude worbe* (morceaux pour les hommes), est précisément identique pour ces deux pièces, à savoir *do*¹, *do*², *fa*², *mi*¹. Il est patent que cette référence à Silamâka permet aux Djelgôbé de se situer dans la lignée des grands conquérants.

1. Cf. Enregistrements de Christiane Seydou, dans *Silamâka et Poullôri. récit épique peul, raconté par Tinguidji*. Paris, Colin, 1972.

Le luth tétracorde *hoddu* est fait d'une caisse de résonance naviforme en bois, recouverte d'une peau. Des sonnailles métalliques sont suspendues à l'extrémité du manche. De sa main droite, le griot marque certains rythmes en percutant la caisse de l'instrument.

Devise d'ouverture de *Ndoondo*
Doo woni Ndoondo, doo woni doso kordo,
Doo woni wumle faa moyyii, doo woni
cobbal holooli
Doo woni sontere surubaabe woodaa
Doo woni nyattere jokolbe woodaa
Doo woni cobbal kahi e kaata, suka
yara, yummum looyoo
Ndeen doo woni Ndoondo

Voici venu le temps de *Ndoondo*, le temps...
 [expressions non traduites à ce jour],
 le temps de la pâte de nénuphars
 Voici venu le temps néfaste des jeunes
 femmes sans prétendants
 Voici venu le temps néfaste des jeunes
 gens inféconds
 Voici venu le temps de l'aigreur du caïl-
 cédrat et de la potasse, l'enfant boit,
 sa mère est prise de nausées
 Ainsi commence le temps du *Ndoondo*.

Enregistrements et texte : Sandrine LONCKE.

Les enregistrements ont été effectués au Burkina-Faso, entre septembre 1992 et avril 1993, et octobre 1994 et mai 1995, au cours de deux terrains de recherches ethnomusicologiques menées dans le Djelgôdji (actuelle province du Soum).

Les transcriptions et les traductions ont été revues par Christiane Seydou.

Nous tenons à remercier pour leur précieux soutien les responsables politiques et coutumiers de la province du Soum, la Radio rurale et le Centre National de la Recherche Scientifique et Technique à Ouagadougou.

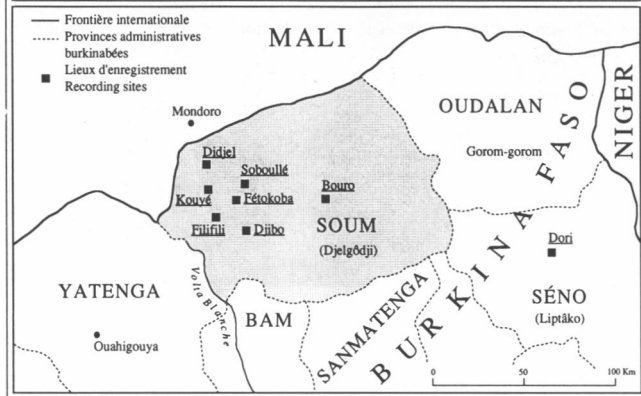
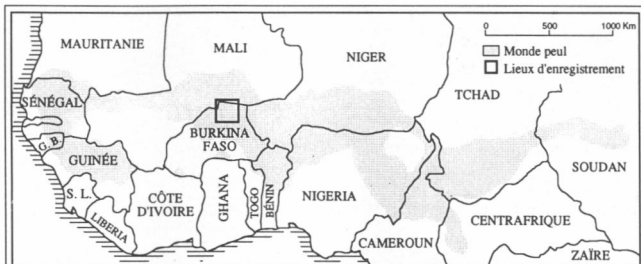
Photographie de couverture : groupe de *doohi* (photographie : Camille de Maricourt).

Carte : Laurent Venot.

Publication de l'UMR 9957 du CNRS et du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle.

Directeur de la Collection : Hugo Zemp.

© 1997 CNRS / Musée de l'Homme.





1. *Doohi et jimi rewbe* : de temps à autre, le groupe de danseurs se baisse, puis s'agenouille, poursuivant son étrange bourdonnement face contre le sable. De rauque, le son devient étouffé. (Photo : Miguel Loncke)
Doohi and jimi rewbe : from time to time the group of dancers drops down, then kneels, emitting its strange humming, faces near the sand. From hoarse, the sound becomes muffled. (Photograph : Miguel Loncke)



2. Flûte *duuliyaa*, calebasse frappée. (Photo : Miguel Loncke)
The duuliyaa flute and tapped calabash. (Photo : Miguel Loncke)



3. Clarinette *booboli'al* : ici, l'embouchure est en tige de mil, mais le corps de l'instrument est un tube de fer rapporté. Pour le *booboli'al*, ce type de facture est toutefois encore peu répandu. (Photo : Camille de Maricourt)
The booboli'al clarinet : here, the embouchure is a millet stalk, while the body of the instrument is an iron tube. This kind of fabrication is not yet widespread for the booboli'al. (Photograph : Camille de Maricourt)

The Fulbe (known as the Peul in French) count among the more important human groups of that African area which extends from the south of the Sahara to the north of the equator. Speakers of Fulbe (dialects *fulfulde* and *pulaar*¹) number around 15 million today, spread from Senegal to the Sudan, from Chad to Northern Cameroon.

This disc presents recordings made among the Djelgobe Fulbe, in the north-east of Burkina Faso, in the traditional territory of the Djelgodji, presently in the province of Soum. This brush-covered savanna region is part of the Sahel, still showing cruel signs of the extensive droughts suffered in the 1970s. The Djelgobe Fulbe, properly speaking, coming from the great bend of the river Niger, were not settled in Djelgodji until about the end of the 17th century. In three generations they imposed by conquest their domination over the autochthonous Songhay and Fulse,

1. We have employed the phonological alphabet established for transcribing Fulbe (Bamako Conference of 1966) : the "hooked" letters /b/, /d/ and /y/ are implosive consonants. The sign /ŋ/ indicates a velar *n* [ng] as in English "sing".

and copied their mode of political organisation on the models already in place, with the progressive foundation of three hereditary territorial chiefdoms, sharing to this day the Djelgodji.

This taking of power led to the emergence of a new form of social organisation : the Djelgobe gave up nomadic pastoralism, which became a specialisation confined to other Fulbe groups, who came to settle in the region by successive migratory waves, before as well as after the conquest. The latter run the herds of the Djelgobe in exchange for armed protection.

A stratified society sees the light, made up of three distinct categories :

— that of the *rimbe* (freemen), who include Djelgobe Fulbe, nobles descending from the founding ancestor, and commoner Fulbe, transhumant pastoralists ;

— that of the *nyeenye*, artisans of diverse origins organised in endogamous guilds, such as blacksmiths, cobblers, wood craftsmen, and musician-poets or "griots" (*maabuube*) ;

— finally, that of the *riimaaybe* ("captives"), dispossessed of their cultural origins after having been captured during

wars or raids, or purchased from neighbouring powers by the Fulbe. Since the beginning of the 20th century, the society of the Djelgodji has gone through profound mutations : emancipated by the French administration, the descendants of the captives work the land in direct usufruct, the pastoralists have considerably restrained the movements of their transhumance and were obliged to practice agricultural cropping, the raiding wars are only now mentioned in the past, and customary chieftdom essentially played henceforth the rôle of intermediary between the population and the Burkinan state. However, the musical practices of the different social groups remain clearly differentiated.

Musical genres

The Fulbe of the Djelgodji consider that only what they designate by the generic term *gude* (*wudere* in the singular) can be a musical genre : that is, all “musical pieces” celebrating figures who are representative of group values. The term is homophonous with the word for “loincloth”, or the “cut” of cloth in which

one is draped. Just as the garment is a sign of recognition, music would be conceived to be like a vast bolt of cloth from which one uplifts pieces to “dress”, in their distinctive identity, the different groups sharing a particular social “cloth”. The pastoralists thus have the exclusivity of *gude rewbe* (“pieces for the women”), played for internal usage ; the griots have those of the *gude worbe* (“pieces for the men”), principally performed for the benefit of those Fulbe who are “well-born”, the Djelgobe. These two genres have for common characteristic that they are only performed by men, professional artists, or, at least in the case of cowherds, by specialists in the mastery of singing or of a particular instrument. Besides this, they imply the presence of an audience. The *doohi*, the prerogative of pastoralist Fulbe, and the repertoire of “women’s songs” (*jimi rewbe*) are, on the other hand, for exclusively vocal collective performance – aside from the ever-present percussive playing on the calabash which, being a utensil for daily use, doesn’t have the status of an instrument by itself. Also, the Fulbe don’t consider these two modes

of expression as either musical genres or dances : their practice is defined in terms of meetings for a social game (*fijo*).

The *doohi* (men's voices) and the *jimi rewbe* (women's songs)

According to the Fulbe, the *doohi* was born in the brush, during the interminable walks behind herds of cattle. Even though the origins of this practice are lost, everyone is personally convinced that it resulted from the imitation of an animal "language", that of the toads which, "like the Fulbe, live around water holes, and sing in chorus at dusk", or again, that of the cattle "which, on the scent of water, pass the news from near to far". Were this interpretation purely metaphorical – the cowherds also saying that "the cow has engendered the Fulbe" – it places this musical genre at the limits of nature and culture. The *doohi*, as much as it is a sonic expression of the intimacy uniting man with the animal world, as an aesthetic form is thus and above all the musical representation of the specific Fulbe values of pastoral herding.

And during the wintering season, the period of renewal and fertility of nature,

the *doohi* makes part of all the general gatherings, and it seems to us that in this repertoire one can imagine a resonance with an ancient propitiary ritual for fecundity, where the most vigorous and the most representative members of the society, the young, exalt in the perennial presence of ancestral values. One finds, besides, traces of similar rituals in Fulbe societies as much to the west as the east.

Performance circumstances

Musical activities of the men

Around his fifteenth year the young Fulbe definitively leaves his parental shelter to take on the apprenticeship of life as a cowherd. He is busy with a family herd for watering and pasturing, and joins in the relay with his brothers for the annual transhumance to and from the salt plains of Mali as well as for the cultivation of millet. During this period of prolonged formation, the young cowherds mix very little in the world of adults, spending their days outside the *wuro* (domestic encampment) with companions of similar age coming from neighbouring encampments. In the villages of the ex-captives,

around water holes or during the transhumation, they rehearse together how to do the *doohi*, privileged moments of friendly complicity with each hugging the waist of his neighbour, putting his cowherd's stick on his shoulder. Arranged in lines, the young begin to march in step, front and rear, so putting their torsos into unified movement. In the middle of the chain, one of the participants holds a calabash chest high, which he taps with his ringed fingers. He launches the first sound, a sound hoarse and guttural, to which respond, identically, his immediate neighbours... and so on. From the centre to the extremities is thus raised an insistent dialogue of voices which spreads from near to far on the vast barren plain.

This musical apprenticeship by impregnation, although accessible to all, is none the less circumscribed by its timing in the life-cycle of a cowherd. It takes place at that ambiguous period when the young Fulbe is no longer a child but not yet an adult : the condition for entry into a *doohi* is, in effect, when the voice has broken, symbolising the acquisition of physical maturity. Based on criteria of endurance and power, the *doohi* represents

for the adolescent a genuine proof of virility and mastery of self. Its practice thus makes an integral part of social apprenticeship, which ends precisely when the young Fulbe himself has children old enough to enter the dance. Become *mawdo* (big, adult), he must then definitively cease participation in musical activities.

Musical activities of the women

It is within the intimacy of the encampment deserted by day by the men that the young women, at the same time as working, improvise and develop new musical airs. But during the long months of transhumance which distance the young men from the hearth, they also get together in the evenings, at times around the wells with others of their own age-group. Their songs thus express worries on the departure of their beloved, praising his handsome looks or that of his herd, evoking nostalgia for the winter encampments, of a grassy prairie or of a water hole that rain has filled, telling memories of a particularly lively or joyous evening. Just as for the men, the rule of relays between generations defines the musical practices of the women.

Mixed musical activities of the wintering period

By day, attitudes of avoidance prevail between men and women. This is why, when they are performed separately, the *doohi* and the “songs of the women” constitute two distinct modes of expression. The return from the wintering season, marked by reunions, means the resumption of night-time musical activities, in the course of which the women will address the men with the songs they have composed in their honour. The rendezvous is given for nightfall, away from habitations, on the sandy perimeters of a creek or on an extent of clay-pan, always in the middle of the brush. To the *sekko* (dance-line) of the men is arrayed that of the women. Each advances and retreats in symmetrical movements, heads lowered. In this graceful swaying of bodies bent from one to the other, looks furtively exchange, the faces brush... but the two ranks neither break nor mix.

To the “voices” and to the calabash of the men, the songs and hand-clapping of the women are superimposed : two different repertoires which are only joined in the night.

Musical festivities

• As a profane genre of entertainment, the *doohi* never appears in rituals. However, family celebrations (marriages) or religious events (Ramadan, Tabaski) provide those rare occasions when the young can enlarge their circles of relationships. Thus they do not hesitate to travel long distances to participate in such ceremonies, garbed in their best finery in the promise of new conquests. Musical encounters take place from nightfall until dawn, away from the rituals and on the margin of adult preoccupations. The repertoires are both confronted and exchanged. In this context, the atmosphere is one of competition : everyone is a rival in vocal mastery, of prestige and of seduction in the eyes of the women. And doubtless the best of them already prepared their “arms” for the great annual celebration of the *sofoodu*, which will bring this competition to its peak.

• The *sofoodu* takes place at the end of the wintering season, just after the harvest of millet, signalling the dispersal of communities in search of water or pasturage. The musical festivities last seven days. These bring together all the

young people of a region, around an expanse of water. As they proceed, there is an alternation of activity ; in the daytime the women gather a water grass that is used to weave winnowing baskets, and at night there is the confrontation with the men in the *doohi*. Firstly, the different groups present perform separately, at some distance from one another. The faces become covered with sweat, but the bearing remains impassive. Two or three nights without sleep, however, bring the *doohi* to the point of exhaustion, with the deprivation of water and any kind of food – the act of eating being perceived as a submission to the needs of the body, the Fulbe do not let themselves eat or drink in public – suffice to reveal the disparities of vocal endurance among the participants. The moment comes for the most resistant, “those who have not yet lost their voice”, to confront one another in one chorus. The others retire themselves and, as an attentive public, make themselves judges of who are the best. The names of the latter will resound a long time through the mouths of the women who, from encampment to encampment, will sing of

the reputation of those young men whose power and majesty, in the fête of the *sofoodu*, has so much moved them.

Musical form and aesthetic conceptions

- **The *doohi*** is a vocal musical form, repetitive, in regular metre, based on the cyclic utterance of a repertoire of sounds without meaning, known as *caldī* (branches, forks). These *caldī* vary not only at the local level, but each gives rise to a range of realisations, called *mase* (*masal* in the singular). Now, the *masal* is originally the mark of vocalisation added to Arabic writing. The “ramifications” of the different “branches” thus reveal a play of variations on vowels : as an example, [hi-ye] may be declined as [ho-ə], [ho-ā], [ho-yi], [hu-ye].

The first and second syllables of each branch, which we indicate with a hyphen, are respectively in a “high” (*toowi*) and a “low” (*leydi*) register. These registers refer, not to the objective pitch of the sound – which is, besides, closer to an interjection than a musical intonation – but to the place of the source of breath (*henndu*) and, consequently, to the organs which resonate :

the expired sounds [hi], [ho], [hu] that, by comparison with the others, we place in the highest vibratory mode, are physically localised “at the bottom” by the singers, since their production is given at chest level ; conversely, the sounds [yee], [yii], [əə], [āā], on which the voice must “drag”, are heard as “at the top” because they permit the intervention of guttural vibrations, buccal or nasal, according to the vowels emitted.

The chorus consists of two “voices” (*daade*), A and B, whose performers are spatially alternated in the body of the dance-chain : ...A.B.A.B.A.B.A... Each voice takes up exactly the same sounds, but according to this systematic arrangement of overlapping, or tiling, which softens the alternations. And when the voices become “heavy” (*teddi*) and “powerful” (*sembe*), as is required for the performance of a good *doohi*, one may hear clearly the registers “at the top” and “at the bottom” detach into drones (bourdons), continuous or discontinuous, as if they were autonomous parts, and not from the combination of intermingled voices, where each takes on alternately the two registers.

This auditory illusion is consciously sought by the vocalists, with the idea of creating the sensation of a “single breath” (*henndu wooturu*) which spreads in a continuous fashion from one extremity to the other of the dance-chain. From within the sonorous fabric, the event must seem globalised, with its individuals not discernible.

The vocalists of voice A project their sound with one stream of breathing, while those of voice B, spatially alternated, regain their breath : as one exhales, so the other inhales. The *doohi* is thus based on a binary musical temporality taking form from the internal experiencing of contrary energetic movements, such as respiration (as with inspiration / expiration), the march (to lift / to pose the steps symbolising the march of the transhumance), the natural rhythms of tension and relaxation (marked by the dynamics of volume and the variations of tempo). As a bodily non-narrative language, it inserts an organic relationship between the singers, in an almost hypnotic climate of exaltation, connected among other things to the effects of hyperventilation. The

collective is, here, a predominant musical principle, a tangible expression of the group's cohesion with regard to community values.

Finally, the *doohi* gives primacy to the sonorous continuum, by the procedure of tiling and the succession of sonic units indefinitely repeated. When tired out, the vocalists always stop abruptly, without concluding formulae. The setting sun, then the bodily fatigue of the early morning, will naturally limit the cyclic organisation of the musical time.

- **The songs of the women** are based without exception on an anhemitonic pentatonic scale (eg, C-D-E-G-A, ie, without semitones). The form is responsorial. Each part (solos / responses of the chorus) is divided in two melodic-rhythmic segments, in a general curving direction that is always descending. The second, concluding segment, inexorably falls to the pitch an octave above that of the "low" register of the masculine voices. The sensation of an ensemble in a swaying rhythm comes from some differences of phrasing : those of the women are ternary and syncopated,

those of the men are binary. The common reference is given by the playing of the calabash, in binary phrasing, but in ternary metre.

The repertoire of the *jimi rewbe* is not fixed : those songs which have a local success or which take on an allegorical dimension can be transmitted over time or from one region to another, but rarely in identical detail ; in effect, the only criterion of recognition of a piece resides, not in the melody, but in the enunciation of a key-phrase, whose first words will, besides, serve as a title. If this phrase is repeated, with or without melodic transformations, alert auditors will be able to determine the geographical origin of the song and the history which inspired it. But beyond two generations, the piece becomes simply *finaa-tawaa* : "what one found at birth".

This does not prevent, at times, different interpreters from being inspired by such thematic phrases for arranging a personal sequence of a body of phrases, totally different, though they be interspersed with stereotypical poetic formulae characteristic of the repertoire. In the event, a talented female soloist

will know how to integrate into this framework a multitude of citations improvised with the names of places and persons, with which she will sketch a picture or a portrait with several incisive words. The atmosphere of secret collusion and guarded emotion which traverses the circle of dancers essentially draws on the evocative power of those names which belong to their familiar environment, so dear to them.

**The *gude rewbe*
(pieces for the women)
and the *gude worbe*
(pieces for the men)**

Repertoire of amorous inspiration upon a bucolic canvas, the *gude rewbe* (pieces for the women) are in most respects the masculine equivalent of the songs addressed by the women in homage to the dancers of the *doohi* : sung and / or played by the young cowherds, they use rather similar formal procedures and are performed in the same circumstantial contexts, during entertainment gatherings of young people (*fijirde*), and above all on occasions of familial or religious ceremony.

But, as we said, the *gude*, performed in small groups by specialists of the repertoire are, contrary to the *doohi* or the *jimi rewbe*, considered to be a distinct musical genre, and for that very reason have an ambiguous status, bordering on that of professional music. For the Fulbe of the Djelgodji, the arts of words and music in effect constitute a specialisation assumed exclusively by individuals in a socially inferior position, that is, the griots. A Fulbe can thus not acquire a confirmed mastery of an instrument or of the sung word without the risk of demeaning his status as a free man. Besides, the Fulbe of the Djelgodji are muslims, and the Djelgobe, of princely descendance, have most particularly declined, for a long time, to accept Islam, as a specificity of identity vis-à-vis the animist populations surrounding them, or whom they control. They have therefore modeled their conceptions of music on Islamic doctrine, which tends to prohibit all professional musical practice not celebrating the name of God.

This socio-religious context explains the relation that the Fulbe have with the *gude rewbe* repertoire, described in

terms of “seated entertainment” (*fijo joonde*) in contrast with the *doohi*, conceived to be a “standing entertainment” (*fijo darannde*). In fact, “passive” listening in the seated position differs radically, according to them, with the consensual values incarnated in the collectivity, as danced within the *doohi*. The receptive listener, unable to exteriorise in the dance what he feels, is indeed directly “taken by” the evocative power of the *gude*, a power which the Fulbe impute moreover to the presence of the genies inevitably attracted by the musical sound. So the risk is great to be seen become “crazy”, in the sense that the loss of emotional control in public will be considered as a failure vis-à-vis social codes of behaviour.

The players of the *gude* are in addition significantly known as “*munkarinkoobe*”, a term that could be translated as “musicians”, but which derives from the popular Islamic name given to the angel of death, *Munkari*, the one who torments the deceased to extract from him confessions of wickedness before the Last Judgement. Of marginal status, the *munkarinkoobe* are always Fulbe non-Djelgobe, veritable

itinerant “troubadours” who pass the wintering season “rounding” the fêtes and marriages and who, if they attain a certain renown, are sufficiently recompensed by their hosts to be able to leave their pastoral activities aside. Carriers of the tradition of courtly poetry, exalting an idealised Fulbe feminine beauty, as well as the pastoral virtues of honour and gallantry, their “pieces for the women” are evidence of the permanence of a collective identity which certainly draws its sources from the pre-Islamic period. This pastoral identity has correspondances with courtly virtues as celebrated in the core of the epic and genealogical repertoire performed by griots in honour of Djelgobe dignitaries, being, very symbolically, called “pieces for the men”.

***Gude rewbe* of the pastoralists**

The flute (*duuliyaaru*) and / or the clarinet are the melodic instruments *par excellence* of the *gude rewbe*. The repertoire can as well be played in the absence of a singer : a purely musical recognition of the pieces suffices to restore the expressivity of the words in

the imagination of informed listeners, which makes them say that the instrument “speaks” (*haalude*).

In a general way, a piece in performance consists of the alternation of the “song” (*jimol / jimi*), so also named in its instrumental form, with the *yammbugo* (its “animation”). The “song” is composed of a melodic-rhythmic phrase, repeated at will. The *yammbugo*, a part reserved for the wind instruments, has “warming up” the public for effect, by the weaving-in of an unbridled rhythm of brief motifs generated one from the other according to procedures of melodic and / or rhythmic permutations and inversions. Even if the *yammbugo* differs from one piece to the other, the improvisatory part within is always restricted : each interpreter develops it in his own style of playing, but the motifs which constitute it were for the most part memorized long ago and only vary in their order.

In a singing group, as we have on tracks 9 and 10, it is the wind instruments which lead the performance : they begin with a brief prelude to establish the mode of the piece, always in a pentatonic scale ; then they play the

“song”. The voice only enters after this, to take up the song at the unison, while reserving a sequence of responses for the instrumentalists. The latter will conclude by a *yammbugo*, but may decide to segue the cycle of song / *yammbugo* an unlimited number of times.

***Gude worbe and gude rewbe
of the riimaaybe (descendants of
captives)***

The Fulbe of the Djelgodji do not recognize any proper musical culture among the *riimaaybe*, alleging that the diversity of their origins has blocked any preservation of their original cultural identity. Additionally, they consider that, given the foreign descent of the latter, their musical production could only be an imperfect imitation of the Fulbe style. In fact the *riimaaybe* possess two repertoires.

The first is the exclusivity of professional musicians, drummers and flautists. Known by the term *bawdi* (from the name for the *mbuggu* drum, in the plural *bawdi*), this repertoire was formerly performed in times of war to galvanize

the warriors on their departure. But in the middle of this, *riimaaybe* flautists also perform the *gude worbe* of the griots (track 11), and indeed accompany the latter when they cannot play the lute. Their second repertoire (track 12) is inspired, in the opinion of all, by the style of playing of pastoralist musicians, and the formal structure of the pieces which compose it effectively recalls that of the *gude rewbe* repertoire. At all times, if the *riimaaybe* musicians are, like the pastoralists, more or less seasonal specialists, they only play for their own festivities, well distinct from those of the Fulbe.

Finally, the demarcation of the repertoires (and by that, their identity) is in a general way materially indicated by the device of instrumental attribution. The *riimaaybe* in effect never touch the four-string lute (*hoddu*) of the griot, nor the flute (*duuliyaaru*) of the Fulbe : the lute which is theirs is monochord, and their flute *sereendu* is distinguished from the *duuliyaaru* by its lateral embouchure as well as by the material from which it is made, bamboo. In a similar way, the way of playing on string instruments (the *hoddu* of the griot and the *jurkel* of the *riimaaybe*) is proscribed for the pastoralists.

THE RECORDINGS

1 to 7. *Doohi* (men's voices) and *jimi rewbe* (women's songs)

1. *Doohi* and *jimi rewbe*

of the *waalde* (age-group) of Filifili

Recorded during a marriage : a group of nine male vocalists and eight female singers.

Njehen weendu Mboraabe, "Let us return to the pond of the Dogons", is a song constructed on an enumeration of place-names making allusive reference to an event that the group lived through, or to one of the seductive inhabitants that the women would like to rediscover. All the stylistic devices used by the women (eg, periphrase, metaphor) seem in effect to aim at disguising the significations of their songs, so that they are only decodable by those members of the group who share the history.

Dikko : song of praise ("Dikko" is the name of honour of the Djelgobe Fulbe).

2. *Jimi rewbe* of Kouyé

Recorded at the encampment of Petegolli : six female singers.

Hoortungo hella, literally : "ceasing to lack water (for the animals) at the start of the rains, by clapping the hands". The root "*hell-*" (to clap the hands), is cognate also with the term "*kellol*", which signifies "rite for the fecundity of the animals". This song may thus be perceived as a votive musical offering dedicated to the rains, vital source of the herds' prosperity.

3. *Doohi* of the children of Soboullé

At the wells, six children whose voices are not yet mature (ie, broken) for entrance into the true *doohi* practice at a distance of the adolescents. Surrounding them, the lowing of the cattle and the cries of young cowherds calling out to the herds seems to generate the children's vocalised dialogues.

4. Demonstration of the technique of the *doohi*

By three young cowherds of Soboullé. The microphones are alternately moved from voice A, which gives the cues for the changes of sound (one vocalist), to that of voice B (two vocalists).

5. *Doohi and jimi rewbe* of Soboullé

Recorded during a *fijirde* (entertainment gathering) : ten male vocalists and three female singers. Here, the women sing four different pieces.

Baaleyel yel am, “My so-much-loved group” : song of encouragement for the men with whom the women are dancing.

Lobbo : homage to the beauty of a young cowherd nicknamed *Lobbo*, “the beau” (the handsome one).

Dimmbo fa waayre heewa, “May the rains pour and refill the pond”.

Kellee, ndiree, ngaree doohoobe Ndeela, “Clap your hands, move, come and encourage the vocalists of Ndeela”.

6. *Doohi and jimi rewbe* of Kouyé

Recorded during a *fijirde* : five male vocalists and two female singers.

Mi yimana yaadaalde heema, “I sing for those who march in step to the sound of [hee-ma]”.

7. *Doohi and jimi rewbe* of Didjel

Recorded during a marriage : ten male vocalists and six female singers.

Kiirowel, toy woni hannenden ? “Companion of the evenings, where are you now ?”

Dunna nyalla, yel am, leeleehoy mbaala, nii mi yi'a hooreejo, “May the days be hazy, my dear one, and that each night be moonlit, so to see the best of the men”.

**8 to 13. *Gude rewbe*
(pieces for the women)
and *gude worbe*
(pieces for the men)**

8 to 10. *Gude rewbe* of the pastoralists

8. Responsorial song, a capella

Apprenticeship of the repertoire : while leading their goats to the pastures, Allaye (twelve years old) and Boukari (thirteen), intone a “song” that they had memorized during gatherings of their elders.

9. *Horsinaango*

Djibel : song ; Ndjarou : flute (*duuliyaaru*) ; Oumarou : calabash pounded on the ground (*tummbude*). Recorded at Djibo.

This piece entitled *Horsinaango* (“Adoration”) is a song of praise for the beauty of a young woman nicknamed *Aayi cuumo* (Aayi, black lips).

The *duuliyaaru* was originally a flute made from a millet stalk, about 40 cm in

length. These days, musicians prefer to have a tube of forged iron, which does not go out of tune, and hardly wears out. The instrument is played obliquely so as to compensate for the absence of a prepared embouchure. It has four playing holes : the flautist can however obtain intermediate tones by fractional fingering.

10. *Kiri*

Djibel : song ; Ĩssi : clarinet (*booboli'al*) ; Ndjarou : flute (*duuliyaaru*) ; Oumarou : calabash tapped on the ground (*tumbude*). Recorded at Djibo.

Kiri is a classic piece of the repertoire, whose title means "Rivalries". Indeed, the clarinettist and the flautist, both of equal renown, are bitterly defending their reputations here by launching themselves into a veritable musical duel. Among the public, their sudden weakenings are interpreted as a sign that the genies are on the point of abandoning one or other player.

Another particularity of the interpretation of this piece is the periodic intervention of the singer at the same time as the *yambugo*, which comprises a long development of the "song", punctuated

with sections on long-held notes, or decorated notes where the style of intonation approaches that of scansion. Each of these interventions is commenced with the formula "*Alla hollii kam*" (God has shown me), followed by an emblematic enumeration of places and of young persons encountered by the destiny of an anonymous transhumant pastoralist, wherein each listener is likely to recognize himself.

The *booboli'al* is a clarinet made from a cleaned-out stalk of millet, some 20 cms in length. A fine blade cut into the lateral wall of the tube acts as the beating reed. The *booboli'al* has only one playing hole, at the extremity of the tube, and its range does not exceed the octave. By putting his left hand around the other extremity of the instrument, near the reed, the musician can create the effects of a mute, and thus play upon timbral contrasts.

11 and 12. *Gude worbe and gude rewbe of the riimaaybe (descendants of captives)*

11. *Ndoondo and Bawdi laamu*

Recorded at Fetokoba. Hassenere : flute solo (*sereendu*).

These two pieces, joined together, come from the repertoire of the *bawdi* (drums). *Ndoondo* is a generic theme evoking war, borrowed from the repertoire of the griots (cf. track 13), while *Bawdi laamu*, “the drums of power” retraces past wars.

12. *Tindinoore*

Recorded at Bouro. Song: Booy Tamboura ; song and calabash : Boureima Gataaje ; lute (*hoddu*) : Sango Moussa, griot.

This group of *gude rewbe* reveals in every respect the upsets experienced by Fulbe society. As we said, the *riimaaybe* (descendants of the captives), because of their former status, in the context of traditional hierarchies, do not have the same possibilities of identification with the values and traditions of the Fulbe (at least, those of Djelgodji). They are thus less concerned with the perpetuation of these traditions and more likely to adapt themselves to the conditions of modern life. Little by little, they thus neglect bucolic or amorous themes to compose new songs that evoke, often with a critical tone, the contemporary evolution of society : urbanisation, poverty, the conditions of life on gold-bearing sites,

exogamous marriages... Additionally, they try to gain a wider public by selling their own cassettes when they can. With this in mind, they modify the forms of the pieces, tailoring introductions and cadential formulae that are less abrupt ; they give precedence to the singing voice, the carrier of messages, to the detriment of the instrumental variations (*yambugo*), introducing a less allusive poetic style, in a less compressed manner of enunciation : the music should be comprehensible to everyone, and not for internal usage, as practiced by the Fulbe. Finally, one notes that outside Djelgodji, the *gude* played by the *riimaaybe* are considered as emblematic of Fulbe culture, including by those Fulbe minorities living in the south, and city-dwellers. The spread of an evolving Fulbe musical culture on the national scale seems thus assumed by those to whom this reference of identity is the most often denied on the internal scale.

Besides, the presence, little customary, of a griot in a *riimaaybe* group, playing in the style of the latter, is evidence that a long historical process of the upsetting of social categories and traditional

specialisations favours the emergence of “decompartmentalised” musical forms, which conserve nevertheless the Fulbe’s expressive specificity.

Tindinoore, “Teaching”

(See Fulbe song text page 18)

...Oh father, explain to me !
 During the wintering, I cultivate,
 cultivate again, and spend the night in
 the fields
 If I am Fulbe, and if I have [some
 animals] to guard, I lead them to
 pasture, again and again, and spend
 the night in the thickets
 If I am a blacksmith, I knock, I hammer
 the anvil, again and again
 As for studying [at the Koranic school],
 I spend the night in front of the stove
 May God preserve thee from poverty
 The child of a poor man has no manners
 In the name of God, destitution is worth
 nothing
 Oh poverty changes mankind
 Poverty only turns mankind mad
 When a poor man tells the truth, they
 say it’s a lie

For that which is work, I am going to
 work, and I will pass the night standing
 up...

Gude worbe of the griots

13. *Ndoondo*

Recorded at Dori (Liptâko). Voice and
 lute : Dinda Hamma Saare, a griot from
 Mali (Ngouma).

Ndoondo is the musical and verbal
 emblematic theme – in a way, the heraldic
 arms – of the Djelgobe Chiefdoms. When
 a griot plays or declaims it in their honour,
 he revives in the memories of the
 Djelgobe the great scenes of their own
 epic past and the recital of their glorious
 genealogy.

Let us indicate, however, that the
 introduction of *Ndoondo* is an exact
 repeat of the verbal motto called
Ndoondoore, which serves as overture
 to the musical theme of *Garbaare*,
 composed in honour of Silamâka and
 Poullôri, two great and typical figures of
 the heroic epoch when the Fulbe chiefs
 of Mâssina fought against the authority
 of the Bambara kingdom (end 18th –

beginning 19th centuries).² Moreover, if *Ndoondo* and *Garbaare* differentiate themselves clearly from the musical point of view, the griots specify that the tuning of the lute, most especially the fourth string (that of the lowest pitch) — considered to constitute the first criterion of distinction between the different *gude worbe* (pieces for the men) — is identical for these two pieces, that is C³, C², F², E-flat¹. It is patent that this reference to Silamâka allows the Djelgobe to see themselves in the line of the great conquerors.

The four-string lute *hoddu* is made with a boat-shaped wooden resonance-box, covered with a skin. Metal rattles are suspended from the extremity of the neck. With his right hand, the griot marks certain rhythms by tapping the resonance-box of the instrument.

Motto of the overture to *Ndoondo*

(See Fulbe song text page 19)

Now is the time of the *Ndoondo*, the time ...[expressions not yet translated]... the time of water-lily pastry

Now is the unlucky time for the young women without suitors

Now is the unlucky time for young men without fecundity

Now is the time of the sourness of the mahogany-tree, and of potash, the child drinks, its mother is overcome by nausea

Thus begins the time of the *Ndoondo*.

2. Cf. the recordings of Christiane Seydou in *Silamâka et Poullôri, récit épique peul, raconté par Tinguidji*. Paris, Colin, 1972.

Recordings and text by Sandrine LONCKE.

These recordings were made in Burkina Faso between September 1992 and April 1993, and between October 1994 and May 1995, during two periods of ethnomusicological fieldwork in the Djelgodji (the present province of Soum).

Transcriptions and translations of the Fulbe language have been revised by Christiane Seydou.

We would like to thank the political and customary authorities of Soum province, the Rural Radio, and the National Centre for Scientific and Technical Research at Uagadugu, for their valuable support.

English translation : Peter Russel Crowe.

Cover photo : a *doohi* group (photograph : Camille de Maricourt).

Map : Laurent Venot.

A publication of the Unité Mixte de Recherche n° 9957 of the CNRS and of the Département d'ethnomusicologie, Musée de l'Homme (Muséum National d'Histoire Naturelle), Paris.

General editor : Hugo Zemp.

© Paris 1997 by CNRS and the Musée de l'Homme. *The moral rights in this work are hereby asserted.*

CNR
2741079

HM 90

66:44

Made in
Germany

DIFFUSION
harmonia mundi s.a.



7



COLLECTION
DU
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ET DU
MUSÉE DE L'HOMME
Muséum National d'Histoire Naturelle

BURKINA FASO

La Voix des Peuls

The Voice of the Fulbe

Enregistrements et texte / Recordings and text: SANDRINE LONCKE

Doohi (voix d'hommes / men's voices)
et *jimi rewbe* ("chants de femmes" /
"women's songs")

Gude rewbe ("morceaux pour les femmes" /
"pieces for the women")
et *gude worbe* ("morceaux pour les
hommes" / "pieces for the men")

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | <i>Doohi et jimi rewbe</i> de Filifili | 7'18 |
| 2 | <i>Jimi rewbe</i> de Kouyé | 3'04 |
| 3 | <i>Doohi</i> des enfants de Soboullé | 2'39 |
| 4 | Démonstration de la technique de <i>doohi</i> | 2'12 |
| 5 | <i>Doohi et jimi rewbe</i> de Soboullé | 5'07 |
| 6 | <i>Doohi et jimi rewbe</i> de Kouyé | 3'17 |
| 7 | <i>Doohi et jimi rewbe</i> de Didjel | 6'12 |

- Gude rewbe des pasteurs /
Gude rewbe of the pastoralists*
- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 8 | Chant responsorial a capella | 1'48 |
| 9 | <i>Horsinaango</i> | 4'14 |
| 10 | <i>Kiri</i> | 7'01 |

*Gude worbe et gude rewbe des descendants
de captifs / Gude worbe and gude rewbe
of the descendants of captives*

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 11 | <i>Ndoondo et Bawdi laamu</i> | 2'58 |
| 12 | <i>Tindinoore</i> | 7'14 |

Gude worbe des griots / Gude worbe of the griots

- | | | |
|----|----------------|-------|
| 13 | <i>Ndoondo</i> | 12'35 |
|----|----------------|-------|

DIRECTEUR DE LA COLLECTION / GENERAL EDITOR: HUGO ZEMP

Assistante d'édition / Editorial assistant: Sylvie Bolle-Zemp

Mastering: Jean Schwarz

Comité d'édition / Editorial board: Unité Mixte de Recherche n° 9957 du CNRS

Collection fondée par / Collection founded by: Gilbert Rouget



LE CHANT DU MONDE

BURKINA FASO
La Voix des Peuls

BURKINA FASO
The Voice of the Fulbe

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Fabriqué
en Allemagne
CNR 2741079



© 1997

(23)

66:44

D.P.

Enregistrements de / Recordings by
SANDRINE LONCKE

Tous droits du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés.

SAUF AUTORISATION LA DUPLICATION, LA LOCATION, LE PRÊT, L'UTILISATION DE CE DISQUE POUR EXECUTION PUBLIQUE ET RADIODIFFUSION SONT INTERDITS.