

Les griots maures et leur musique : origine et évolutions contemporaines

par Michel Guignard* (Paris, France)

Mon exposé porte sur la Mauritanie, plus précisément sur l'ethnie maure, la composante arabophone et nomade de la population, dont les zones de parcours débordaient largement des frontières actuelles de ce pays sur le sud marocain, la zone algérienne de Tindouf-Tabelbala, l'Azawad au Mali, ceci sans oublier une large diaspora dans toute l'Afrique de l'Ouest.

Je parlerai de sa musique, plus précisément de celle de ses griots, musiciens des princes, une musique savante par opposition aux musiques populaires de cette ethnie. Cette musique s'est construite au travers de multiples interactions avec le Maghreb, comme avec la zone soudanaise pour aboutir à un système savant et original. Comment a pu se constituer un tel système, comment a-t-il pu rapidement évoluer au cours des dernières décennies : ce sera l'objet de ma communication.



La tente, habitat traditionnel des maures

Origine des griots maures

La vaste étendue du Sahara occidental a été pendant des siècles un "territoire sans maître" parcouru ou habité par des groupes ethniques variés, mobiles, berbères, soudanais, peuls ou bédouins arabes. Leurs relations étaient régies par un jeu d'alliances peu stables et de conflits incessants qui entraînaient de fréquentes migrations. Le brassage physique et culturel qui en est résulté s'est fait au profit de l'arabe des bédouins Hassân qui ont imposé leur dialecte et occulté l'héritage berbère. Au début du XVIII^e

* Ingénieur polytechnicien, docteur en ethnomusicologie. Auteur de plusieurs articles et d'un ouvrage sur la musique maure : *Musique, honneur et plaisir au Sahara*, Librairie Orientaliste Geuthner, Paris, 2005 (rééd. augmentée de l'édition de 1975).

siècle, ils ont établi des ébauches d'organisations politiques dans le sud de la zone (les émirats), au contact d'ethnies appartenant, de près ou de loin, au monde des *Sudân* du Mandé. La situation politique de cette dernière zone n'était pas non plus très stable, chaque chef cherchant à imposer son hégémonie sur une région.

Dans ce contexte de compétition, les Soudanais disposaient d'une institution très ancienne, inconnue du Maghreb, celle des griots. Leur fonction principale, héréditaire, était de montrer que le prince, descendant d'une noble lignée, était un homme exceptionnel par son courage et sa générosité, donc le meilleur pour occuper ses fonctions : une entreprise de légitimation du pouvoir acquis par les armes et de dénigrement des ennemis. Les griots devaient stimuler l'ardeur des guerriers en leur rappelant les vertus et exploits de leurs ancêtres. Leurs atouts étaient la liberté de leur parole que n'entravait pas la pudeur et la réserve qui s'imposent aux nobles, ainsi que leur musique qui ajoutait à l'éloquence de leur verbe une charge émotionnelle puissante.

Tous les pouvoirs émergents de la région ont eu le souci de disposer d'un tel vecteur de propagande. C'est ainsi qu'au XVI^e siècle, quand les Peul de Koli Tenguela s'établirent dans le Fouta Toro (la moyenne vallée du Sénégal), un artisan (*nyamakala*) engagé dans la troupe des guerriers se distingua en chantant les exploits des combattants à la suite des batailles et fut à l'origine d'une nouvelle lignée de griots, les Maabo Suudu Paate¹.

Les chefferies maures du sud de la Mauritanie n'ont pu échapper à l'attrait de ce précieux moyen de légitimation. Leurs griots, aujourd'hui de statut héréditaire, se donnent des origines sociales très variées qui ne semblent pas remonter très loin dans le temps. Certains de leurs comportements sont très proches de ceux des griots des ethnies voisines. Pour l'historien Djibril Tamsir Niane : *Le Soudanais qui lit le livre de Monsieur Guignard oublie vite qu'il s'agit de la Mauritanie car tout ce qui est dit de la musique ou des griots est vrai pour les pays du Soudan... Les poèmes font une place exceptionnelle à la louange et à la satire. L'art du griot et la puissance de la musique stimulent le guerrier... Dans certains quatrains de louanges, l'identité est absolue entre la langue du griot noir et celle du griot maure. Ainsi dans ce quatrain de circonstance dédié à Monsieur Guignard : "Monsieur Guignard n'a pas son égal. Il donne des milliards...", on croit entendre un guéwel ouolof criant "Guignard Amul morom".*

Il est donc probable que l'institution des griots, telle qu'elle existe aujourd'hui, a été empruntée pour l'essentiel par les chefs hassan au modèle soudanais et adaptée à leurs propres besoins. On objectera que de nombreux termes concernant la musique sont berbères comme *iggû* : griot, *tidînî* : luth, *ardîn* : harpe, *azâwân* : la musique traditionnelle... Ils représentent des traces d'une période ancienne dont le souvenir a été effacé sans que l'on sache quel impact il a pu laisser dans la musique elle-même.

Chez les maures, les plus importants des griots devenaient les confidentes et conseillers des princes auprès desquels ils étaient continuellement présents et ceux-ci pouvaient les charger de missions délicates. C'est encore leur musique qui faisait le charme particulier des soirées intimes auprès d'un public dont l'oreille avait été formée dès la jeunesse à une écoute de qualité, une musique que l'on pourrait qualifier de "musique de tente" par analogie avec la musique de chambre européenne².

¹ Siré Mamadou Ndongo, "Le Fantang, poèmes mythiques des bergers peuls", Karthala, 1986.

² Le titre de l'ouvrage que j'ai écrit sur les griots maures et leur musique évoque leurs deux fonctions principales : *Musique, honneur et plaisir au Sahara*.

La musique traditionnelle des griots maures

Les griots maures, femmes et hommes chantent ; les hommes jouent du luth et les femmes de la harpe. Les percussions concrétisent les cycles rythmiques des morceaux mesurés sur la table de la harpe ou un objet quelconque ou sur la grosse timbale *tbal* pour les morceaux brillants.



Groupe de musiciens maures

La *tidînit* est véritablement un luth soudanais, exactement le même que celui joué par tous les griots de la zone soudano-sahélienne dont il est l'instrument de référence. Il se caractérise par son manche, une "pique semi-embrochée", sa caisse monoxyde plus ou moins ovale, ses deux cordes longues mélodiques et ses chanterelles qui assurent un bourdon discontinu dans le haut de l'ambitus. Il ne ressemble donc en rien au *'ûd* du monde arabe, mais se rapproche du *genbri* maghrébin.



Tidinit solo : Ahmedou ould Meydah joue le mode *karr* dans la voie *gnaydiya*, (enregistrement M. Guignard, 1966).



Griots peuls jouant du *hoddu*, un luth identique à la *tidînit*

L'ardin, instrument des femmes, est une harpe suralebasse, légère, démontable, très originale. Il faut aller dans la région des grands lacs pour trouver un instrument *l'ennanga*³ ayant une forme générale analogue où le manche repose dans le fond de laalebasse comme une "cuillère dans une tasse"⁴.



La harpe *ardin*

La technique vocale est elle aussi très originale, séduisante et immédiatement identifiable. Ses "tours de gorge" (*barmât*) n'ont rien à voir avec les mélismes de la musique arabe. Certains y trouvent une parenté avec certains chants berbères.



Cumban mint A'li Warakan
chante en s'accompagnant de sa harpe dans le mode épique vaghu.

³ À ne pas confondre avec la cithare sur cuvette *inanga* du Rwanda/Burundi.

⁴ Dans les deux instruments, ce sont les cordes qui maintiennent le manche en place. Toutefois, ils diffèrent par de nombreux détails : les matériaux utilisés pour *l'ennanga*, notamment la caisse qui est en bois, les cordes qui sont en tendons de bovidés et non en crin... en font certainement un instrument beaucoup plus lourd, au timbre très différent de celui, perlé, de l'ardin. Cf: "La parole du fleuve", p.116, Cité de la musique, Paris 1999.

Le caractère le plus surprenant de cette musique est la présence d'un système modal complexe et spécifique :

• Il comporte cinq modes principaux (*bhâr*) définis par leurs échelles pentatoniques. L'accentuation de certains degrés et/ou l'apport d'un degré supplémentaire permet de créer des sous-modes particuliers. Le tableau simplifié qui suit montre la série des modes et des sous-modes.

Modes	Sous-modes
KARR	Khâl karr Byâd karr Râkhu
VAGHU	Khâl vaghu Byâdh vaghu Râkhu
LE KHAL	Le khâl
LE BYADH	Le byadh Byâdh lîyen
LE BTAYT	Khâl le btayt Byâdh le btayt

Tableau des modes et sous-modes maures

• Ces différents modes et sous-modes peuvent être joués dans trois "voies" différentes: quand la tonique est la note la plus grave de l'ambitus, on est dans la *voie noire* ; si la tonique se place une quarte plus haut, on est dans la *voie blanche* (voie plagale). Une troisième voie, la *gnaydîya*, est une variante de la noire. On ne change pas de voie au cours du concert. Au total, le système comporte donc quelque trente sous-modes.

• Quand un musicien commence une prestation, il doit donc choisir une voie et s'y tenir. Il doit jouer les modes et sous-modes dans l'ordre ci-dessus, même si les omissions sont possibles. Il débute obligatoirement (sauf dans *vaghu*) chaque sous-mode par une partie non mesurée où se récitent de longs poèmes ; autrefois elle pouvait être fort longue. Elle est suivie de morceaux mesurés, accompagnés de percussions. Cette alternance systématique mesuré/non-mesuré me semble peu répandue dans le monde mande ; en revanche elle pourrait s'inspirer du monde oriental. Je la qualifierais volontiers de suite si cela ne portait à confusion : l'ordre imposé ici porte sur les modes, les sous-modes et les pièces introductives qui s'y trouvent, alors qu'à l'intérieur de la *nuba* maghrébine, par exemple, il porte sur les rythmes.

Je ne m'étendrai pas davantage sur ce système complexe. Les musiciens eux-mêmes se reconnaissent une dette à l'égard des musiques soudanaises, notamment bambara, soninke et peule. On retrouve la plupart des échelles modales maures chez ces populations qui, de leur côté, n'ont pas conceptualisé la notion de mode et beaucoup de morceaux leur ont été empruntés comme ce "*sonki*" qui veut dire "le Soninke".

L'analyse du tableau des sous-modes révèle en première lecture une fréquence élevée de termes soudanais, notamment dans la voie noire, comme *mandjella*, *entamâs*, *tanaddjuga*, *nyama*... Certains morceaux d'origine berbère ont très bien pu être renommés à l'usage de chefs arabes. Toutefois, si le système ne ressemble pas à celui des *maqamât*, le concept même de mode a très probablement été introduit par les lettrés maures, férus de science gréco-arabe, qui auront incité les musiciens à regrouper dans le

même mode des mélodies d'origines variées ayant la même échelle modale. Malheureusement pour ces érudits, il y a cinq modes chez les griots et non quatre comme le voudrait la tradition philosophique.

En conclusion, la musique des griots maures a des racines multiples, faciles à identifier en ce qui concerne l'influence soudanaise, et celle des lettrés de culture arabo-musulmane, plus difficiles à déchiffrer pour les sources berbères ou bédouines. Mais ce serait un contresens de la réduire à une somme d'influences. Celles-ci ont été "digérées" pour former un ensemble cohérent et aisément identifiable, signe d'une personnalité culturelle forte et originale.

L'évolution contemporaine de la musique et de la pratique musicale

Au début du XX^e siècle, la colonisation, en mettant fin aux guerres endémiques entre tribus, a tari les bases de l'héroïsme guerrier et le volet de divertissement élitiste de la musique des *iggawen* devint prépondérant. En 1960, date de l'indépendance, la société était encore essentiellement nomade et les relations sociales, traditionnelles. Les campements de chefferie étaient encore les centres d'excellence de la musique traditionnelle des griots.

Dans les années qui suivirent l'indépendance la ville de Nouakchott, la capitale, se crée au milieu du désert. L'état encourage les initiatives culturelles : création d'orchestres, concerts à l'étranger. A la suite d'une invitation de Sékou Touré, quelques musiciens créent un orchestre de jazz après une formation à Conakry. D'autres vont suivre des formations en Irak. On voit une griotte rapporter du Mali de la musique touareg qu'elle joue sur un violon. D'autres imitent les mélismes vocaux de la musique arabe. Les musiciens s'ouvrent sur le monde. Toutefois la musique traditionnelle reste une valeur sûre et elle accompagne toutes les manifestations officielles.

Les choses changent au milieu des années soixante-dix : deux décennies de sécheresse entraînent une urbanisation massive. La société subit une série de chocs : la guerre avec les cousins sahraoui du Polisario, la prise de pouvoir des militaires, le conflit interne entre les différentes ethnies du pays. La société souffre d'une crise d'identité : la musique traditionnelle est parfois méprisée comme folklorique ou au contraire, considérée comme de la musique arabe. L'Etat se désengage du secteur culturel et le ministère de la culture est confié à des membres du courant islamiste. Les griots perdent un peu l'audience qu'ils avaient commencé à acquérir en Europe et dans les pays arabes.

Une nouvelle génération citadine apparaît, souvent étrangère à la culture nomade, peu formée à l'écoute de la musique savante et avec des besoins différents. Le développement économique favorise la naissance d'une classe nouvelle ; des mariages ostentatoires deviennent le symbole de sa réussite : il faut que la musique devienne festive, que les rythmes s'accélèrent, que l'on puisse danser même sur les modes considérés comme méditatifs. Plus largement, la « modernisation » de la musique est sentie comme une obligation, sans que la sonorisation soit toujours maîtrisée. On assiste à une démocratisation de la musique qui s'accompagne d'une occultation de la "musique de tente" traditionnelle, intimiste et subtile, qui n'a plus beaucoup de clients, au grand dam des « anciens ».

Il est frappant d'observer comment l'évolution de la société a eu, en deux ou trois décennies, une influence directe sur la musique elle-même. Elle s'est diversifiée, les musiciens explorant des voies variées, mais il est possible de décrire les orientations

dominantes. J'ai essayé de résumer ces évolutions dans deux tableaux, l'un sur celle de la société et de la pratique musicale, l'autre sur celle de la musique afin de mettre en relief leur parallélisme.

	Avant 1960	Années 2000
Vie culturelle	Campements de chefferie	Les villes regroupent notables et musiciens
Le musicien	Griot, confident du chef qui l'entretien ; il le loue pour défendre son honneur	Artiste indépendant (<i>sha'ar</i>), joue pour ceux qui le rémunèrent
Le public	Publique élitiste de culture bédouine, formé à l'écoute de la musique traditionnelle	Démocratisation du public. Préoccupations contemporaines.

Evolution de la société et de la pratique musicale

	Avant 1960	Années 2000
Musique	"Musique de tente" intimiste	Musique festive, plus accessible, mariages, concerts publics
Système modal	5 modes, 35 sous modes	5 modes conservés, seule la voie noire est jouée ; abandon de nombreux sous-modes
Instruments	Harpe et luth, instruments peu sonores aux timbres perlés. Percussions discrètes, contrepoint rythmique de la timbale	Synthétiseurs guitare électrique, ; sons amplifiés et réverbérés ; omniprésence de la timbale
Voix	Vocalisme caractéristique	Garde toute sa séduction
Rythmes	Cellules rythmiques "déhanchées", variété des tempi	Omni présence de la grosse timbale. Tempi rapides, réguliers (12/8)
Composition	Hétérophonie (pas seulement tuilage), enchaînements improvisés	Plus structuré, plus de clarté dans l'agencement des voix, chant responsorial

Evolution de musique

Conclusion

La musique traditionnelle des griots maures séduit par sa richesse et son originalité, mais son répertoire est passablement figé et ne correspond plus aux besoins de la société. Quand les derniers traditionalistes auront disparu, elle ne sera plus connue que par les enregistrements existants qui n'en donnent pas une idée complète. Malgré les transformations subies, la musique maure conserve une "personnalité" caractéristique. Les griots qui ont voyagé ont pris conscience de la diversité des musiques arabes et de l'originalité de leur patrimoine. Ils ne cherchent donc plus à assimiler leur art à "LA musique arabe", ce qui ne les empêche pas de faire des emprunts au monde oriental. Les instruments modernes, guitares de différents types ou claviers, ont plus de succès que les *'udân*, mais les musiciens préfèrent les synthétiseurs accordables utilisés au Proche-Orient aux claviers standards. La mondialisation n'a pas encore produit tous ses effets.