

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CULTURE DES GRIOTS FACE À LA MODERNISATION:
REPRÉSENTATIONS DE L'ÉVOLUTION DE LEUR MUSIQUE ET DE LEUR
RÔLE SOCIAL À SAINT-LOUIS DU SÉNÉGAL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR
JEAN-PHILIPPE SAUVÉ

AVRIL 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ

INTRODUCTION

CHAPITRE I

LES RÔLES TRADITIONNELS DES GRIOTS DE SAINT-LOUIS : DE LA POLYVALENCE À LA FRAGMENTATION	5
1.1 Saint-Louis : un carrefour culturel	6
1.2 Le statut impur des griots	7
1.3 Modernisation et transformation des activités des griots	9
1.4 Évolution de la musique sénégalaise : la genèse du <i>mballax</i>	14
1.5 Quel impérialisme culturel?	18
1.6 La représentation de l'évolution de la musique et du rôle social des griots : une question centrale	20
1.7 La conciliation entre les fonctions traditionnelles et les pratiques modernes	22

CHAPITRE II

CADRE DE RÉFÉRENCE CONCEPTUEL	24
2.1 La musique comme reflet de la société	24
2.2 Structure et personnalité chez les musiciens griots	26
2.3 Le discours comme moteur de la recherche	29
2.4 Tradition et modernité : à la recherche d'une définition	31
2.5 La concept d'acculturation : une notion négligée	35

CHAPITRE III

DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE : L'EXPÉRIENCE DU TERRAIN	39
3.1 La recherche qualitative : quelques repères épistémologiques	39
3.2 Méthodologie de terrain : entre l'observation et l'immersion	43
3.3 Dimensions théoriques et réalité du terrain : la nécessité d'un recadrage	45
3.4 Une observation participante de tous les instants	49
3.5 Constitution et analyse des données	51

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION DES RÉSULTATS : L'ART DES GRIOTS EN MUTATION	54
4.1 Présentation des informateurs	54
4.2 Évolution du rôle social des griots	
4.2.1 Les percussions comme outil de communication	56
4.2.2 Des bons mots pour les nobles : la tradition persistante des louanges	58
4.2.3 Médiation et transmission : les autres rôles des griots	60
4.3 Évolution de la musique des griots	63
4.3.1 Le mballax et le développement d'une langue musicale nationale	63
4.3.2 Une position hégémonique qui nuit à l'innovation?	66
4.3.3 L'incorporation des éléments griotiques dans la musique populaire	68

CHAPITRE V

INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS : LES GRIOTS MUSICIENS À L'HEURE DES ÉCHANGES CULTURELS POST-COLONIAUX	70
5.1 Modalités croisées de l'évolution de l'art des griots	
5.1.1 La valorisation de l'identité culturelle locale : vers une culture de résistance?	71
5.1.2 Les normes esthétiques des griots musiciens: entre conservation et innovation	73
5.1.3 Les modalités sociales de l'écoute musicale : expérience collective ou individuelle?	76
5.1.4 La profession de musicien, une nouvelle spécialisation	77
5.1.5 Le tourisme comme béquille à une économie culturelle vacillante	82
5.1.6 Le sous-développement culturel : vestige persistant du colonialisme	84
5.1.7 Une ferveur religieuse qui imprègne le quotidien	88

5.2 L'apprenti-chercheur en terrain : une auto-critique	89
CONCLUSION	94
BIBLIOGRAPHIE	99

INTRODUCTION

La folklorisation des cultures marginalisées constitue une des conséquences de l'explosion du tourisme international et du développement d'un marché mondial de la « world music » avide de tradition et d'authenticité. En Afrique de l'Ouest, comme dans beaucoup d'autres régions sous-développées de la planète, les musiciens professionnels cherchent à s'intégrer à ce circuit commercialisé de la musique du monde tout en maintenant une identité culturelle propre.

Pour les musiciens griots de Saint-Louis du Sénégal, ancienne capitale maintenant reléguée au statut de ville provinciale touristique, cette préoccupation culturelle se double d'une interrogation plus fondamentale sur le sens de l'évolution de leur rôle social et de leur musique. Car non seulement ces musiciens se soucient-ils de trouver un public susceptible d'apprécier leur oeuvre, ils doivent aussi concilier leurs pratiques modernes avec leur statut de griot, lequel leur prescrit certaines fonctions et certains comportements. Dans un contexte économique difficile et à l'intérieur d'une scène musicale surtout tournée vers les étrangers de passage, ces musiciens doivent redoubler d'ingéniosité et trouver des compromis artistiques pour être en mesure de se consacrer à leur art.

J'ai d'abord été appelé à travailler sur les enjeux inhérents à la place des griots lorsque j'ai compris l'importance de la culture orale dans le développement de l'Afrique occidentale. Dans une région où l'enseignement secondaire rejoint encore une minorité de la population et où le taux d'analphabétisme reste très élevé, les modes de transmission de la culture sont radicalement différents de ceux du monde dit développé. Étant à la fois conteurs, historiens, généalogistes, musiciens, messagers et louangeurs, les griots semblaient occuper un rôle social primordial dans la façon dont ces sociétés ouest-africaines interprètent les processus de changements sociaux.

Avec tous les efforts déployés au Sénégal et ailleurs en Afrique pour mettre sur pied des projets de développement convenant aux besoins et réalités autochtones, il m'est dès lors apparu opportun de tâcher de rendre compte de certaines perceptions individuelles de l'évolution de la société sénégalaise et du changement social.

Je considérais aussi que compte tenu de l'importance de la musique au Sénégal, cette dernière constituait un objet d'analyse idéal pour prendre le pouls de ces changements culturels. Étant moi-même musicien, j'estimais être en bonne posture pour recueillir la parole des griots. J'ai donc mis en œuvre une enquête ethnographique de deux mois sur les représentations qu'ont les griots saint-louisians de l'évolution de leur musique et de leur rôle social.

Cette question centrale, bien qu'elle puisse apparaître d'un intérêt relatif pour qui ne s'intéresse pas à l'ethnomusicologie, est en fait fort utile pour tâcher de comprendre, à l'instar de nombreux chercheurs en sciences humaines, comment des cultures traditionnelles s'adaptent aux bouleversements occasionnés par l'industrialisation, l'urbanisation, la mondialisation et l'arrivée de produits culturels étrangers.

J'estimais aussi que les études sur les effets de la mondialisation de la culture ainsi que le débat récurrent sur l'impérialisme culturel omettent souvent de préciser que les modes de vie traditionnels subsistent dans de nombreuses régions de la planète. Dans ces circonstances, l'analyse des impacts culturels locaux de la mondialisation ne peut se faire sans une analyse des effets du processus de modernisation régional encore en cours.

Ainsi, au Sénégal, comme dans bien d'autres régions de la planète, les moeurs traditionnelles sont encore d'usage courant. La tradition orale, le communautarisme, la valorisation de la famille, le culte des ancêtres sont des réalités quotidiennes que l'urbanisation partielle et l'occidentalisation n'ont pas effacées.

Il importe donc de vérifier la teneur et l'ampleur de cette dynamique entre conservation de la tradition et innovation culturelle. L'analyse à l'échelle microscopique de l'évolution des rôles sociaux des griots de Saint-Louis et de leur musique offre ainsi la possibilité d'étudier de façon plus complexe et nuancée de quelle manière un groupe social s'adapte au bouleversement rapide de ses fonctions traditionnelles et de quelle manière il négocie sa participation dans la culture mondialisée d'aujourd'hui.

Cette analyse se place résolument dans le champ des sciences de la communication, autant par son objet d'étude que par son angle d'approche. En effet, comme nous l'avons souligné d'emblée, les griots sont d'abord reconnus pour leurs fonctions de communicateurs : toutes leurs activités, qu'il s'agisse de leurs pratiques musicales, de leurs activités de messagers, d'historiens ou de conteurs, s'inscrivent dans un rôle de médiation sociale. Les griots d'aujourd'hui occupent en outre le premier plan de la scène culturelle et médiatique du Sénégal, que ce soit à la télévision, à la radio, dans les journaux, au théâtre ou dans la musique populaire. L'angle d'approche de cette étude est lui aussi *communicationnel* en ce qu'il met l'accent sur la *représentation* et le *discours* qu'ont les griots sur leur art et son évolution plutôt que sur une analyse prétendument objective du phénomène.

Dans le premier chapitre, nous mettrons en contexte la culture des griots et leurs rôles traditionnels dans la société wolof. Il y sera aussi question de l'histoire de la ville de Saint-Louis, de même que celle de la musique sénégalaise en général. Ensuite, nous exposerons le cadre de référence qui a servi d'assise conceptuelle à

notre recherche. Nous y exposerons notamment certains postulats de base sur les liens entre culture et musique, des définitions variables de la notion de *tradition* et une discussion sur le sens du concept d'*acculturation*. Dans le chapitre consacré à la méthodologie, nous justifierons notre emploi d'une méthode qualitative et de l'enquête ethnographique et nous présenterons les principales étapes de notre terrain. Finalement, les derniers chapitres seront consacrés à l'exposition des résultats et à leur interprétation. Nous nous pencherons alors sur trois nouvelles dimensions qui sont apparues en cours de recherche et qui ne faisaient pas partie des dimensions initiales à élucider : le sous-développement régional, l'amplification de la religiosité musulmane et la forte présence étrangère à Saint-Louis.

En recadrant ainsi notre objet d'étude dans le contexte mouvant de la culture locale, nous estimons décrire de façon plus fidèle les réalités investiguées en terrain et présenter une analyse plus complète de l'évolution de l'art des griots musiciens de Saint-Louis du Sénégal.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

LES RÔLES TRADITIONNELS DES GRIOTS DE SAINT-LOUIS : DE LA POLYVALENCE À LA FRAGMENTATION

Les griots se retrouvent dans de nombreux pays d'Afrique Occidentale (Sénégal, Mali, Gambie, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Guinée, Guinée-Bissau, Mauritanie, Niger) et forment une caste professionnelle endogame qui a joué et joue toujours un rôle prépondérant dans la transmission de la culture.

Le terme français « griot » aurait fait son apparition à la fin du 17^e ou au début du 18^e siècle dans les récits des voyageurs, mais ils étaient connus dans le monde arabe depuis le 15^e siècle⁸⁴. Dans la langue wolof du Sénégal, le terme français *griot* renvoie à *gewel*, qui constitue une caste particulière. De fait, la société wolof est généralement divisée en 3 catégories : les nobles (les *geer*), les artisans (les *neeno*) et les esclaves (les *jaam*). Les *gewels* ou griots forment une sous-catégorie des artisans, au même titre que les forgerons et les artisans du cuir ou du bois.

Le recours au concept de caste pour désigner la catégorie des griots ne fait pas l'unanimité dans le milieu académique africain. Certains intellectuels sénégalais comme Hamadi Bocoum rejettent le terme puisqu'il proviendrait des Européens et serait calqué sur la réalité du sous-continent indien. D'autres, comme le sociologue Abdoulaye Bara-Diop, soutiennent que le terme caste est approprié pour désigner des catégories sociales sénégalaises telles que les griots, puisque ces

⁸⁴ Camara, Sory. 1992. *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris, Karthala, p. 7

dernières répondent aux trois critères de définition du terme, soit la spécialisation professionnelle, l'hérédité et l'endogamie².

Quoiqu'il aurait été intéressant d'établir des comparaisons entre les griots des différents peuples de l'Afrique occidentale, je limiterai mon travail à l'étude des griots de Saint-Louis puisqu'il me sera pratiquement impossible d'étudier les activités des griots dans plusieurs régions dans le cadre de ce mémoire.

1.1 Saint-Louis : un carrefour culturel

La ville de Saint-Louis se situe dans la partie nord-est du Sénégal, à proximité de la frontière avec la Mauritanie. Elle est la troisième ville du pays en termes de population, avec à peu près 150 000 habitants. Bien que la langue wolof y est partout parlée (le français est davantage employé comme langue formelle), la ville se caractérise par une grande diversité d'ethnies (Wolofs, Peuls, Mandingues, Toucouleurs, Sérères, Maures).

Implantée sur une île au milieu de l'embouchure du fleuve Sénégal, la ville a été fondée par des colons français dès 1659. Au départ, la ville était le point de départ d'expéditions marchandes à destination de l'Europe et des Amériques. Elle s'est ensuite spécialisée dans le commerce de la gomme arabique et dans la traite des esclaves.

À la fin du 19^e siècle, Saint-Louis a connu son apogée alors qu'elle est devenue la capitale de l'Afrique Occidentale Française. À cette époque, ses citoyens étaient des Français en règle et ils disposaient d'un représentant à l'Assemblée nationale. La période de déclin a commencé au début du 20^e siècle lorsque l'arachide a

² Abdoulaye-Bara Diop. *La société wolof: Tradition et changement, les systèmes d'inégalité et de domination*. Paris: Karthala, 1981, p. 32

supplanté la gomme comme produit principal d'exportation et que l'activité portuaire s'est déplacée à Dakar et à Rufisque³.

Aujourd'hui, la ville de Saint-Louis serait en train de sortir de sa léthargie et retrouver son rayonnement culturel d'antan en raison d'une reprise de l'activité économique de la région. Des barrages importants ont été construits pour faciliter l'irrigation en vue de la production de canne à sucre, un syndicat d'initiative est né pour favoriser l'entrepreneuriat, et un important festival de jazz a vu le jour.

Les Wolofs constituent l'ethnie la plus importante du pays et de la ville (à peu près 40% de la population totale du pays et 73% à Saint-Louis)⁴. Les ressortissants de cette ethnie sont les plus influents au niveau socio-économique et culturel. Au niveau du pays, ils se concentrent dans la région nord-ouest, surtout dans les villes de Dakar, Thiès et Saint-Louis, mais on les retrouve aussi dans la région centrale du Sine Saloum. Comme déjà mentionné, la société wolof est caractérisée par son haut niveau de hiérarchie, établissant des cloisons bien définies entre ses diverses castes.

1.2 Le statut impur des griots

Bien que l'art des griots jouisse d'une certaine aura en Occident, la caste des griots en tant que telle se situe au bas de la hiérarchie sociale du peuple wolof. Ce faible statut se traduit par un rapport d'infériorité vis-à-vis des nobles (les *geer*).

Traditionnellement, ce rapport d'infériorité s'instaurait par une relation de patronage où un noble s'attribuait les services d'un griot afin d'augmenter son prestige social. En échange d'une protection matérielle, le griot était alors chargé

³ Régine Bonnardel, 1992. *Saint-Louis du Sénégal : mort ou renaissance ?* Paris, L'Harmattan, p. 14

⁴ Bonnardel, p. 177

de chanter les louanges du noble et de vanter ses mérites dans toutes les cérémonies publiques⁵.

Depuis des siècles, l'opinion générale de la société saint-louisienne et sénégalaise à l'endroit des griots est ambivalente. Bien que l'art de ces derniers soit respecté, ils sont souvent caractérisés comme des gens vulgaires et non recommandables. Dans la société traditionnelle, ce stigmatisme s'expliquait par le fait qu'ils s'adonnaient à des activités jugées impures. Les griots et les autres gens de la caste des *neeno* devaient en effet s'occuper de la circoncision, de l'excision, des préparations funéraires, de la coupe de cheveux et d'autres tâches considérées comme dégradantes⁶.

De plus, certains chefs masculins de la classe des nobles jugeaient que des contacts trop fréquents avec la danse et la musique, des activités jugées comme féminines, pouvaient menacer leur masculinité. Entretenir des liens très étroits avec un griot représentait donc un certain danger.

Si ces activités étaient critiquées comme impures, il n'en demeure pas moins que les griots assumaient dans la société traditionnelle des fonctions essentielles qui leur conféraient une certaine reconnaissance sociale.

En effet, dans la société traditionnelle sénégalaise, le griot était la seule personne autorisée à faire un usage public de la parole et de la musique, ce qui lui conférait le rôle de gardien de la culture, de diffuseur de mythes fondateurs et de récits épiques qu'il mettait en forme au moyen de discours, de chansons, de mises en scène, etc.⁷

⁵ Joseph B. Hill. 1999. *People of Word. Song and Money : the Evolution of Senegalese Griots and their art*. Mémoire de maîtrise en ligne, Utah, Brigham Young University, <http://www.geocities.com/jbenhill/thesis.html>, consulté le 23 octobre 2005. (pagination inexistante dans la version en ligne)

⁶ Camara, Sory. 1992. *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris, Karthala. p. 93

⁷ Adrian H. Hearn. 2004. « Guardians of Culture . The Controversial Heritage of Senegalese Griots ». *The Australian Journal of Anthropology*, vol. 15, no 2, p. 132

Durant les guerres, le griot était aussi responsable de motiver les troupes au combat, en interprétant de la musique ou en invoquant le courage des ancêtres des combattants. Ils agissaient aussi comme les porte-paroles des rois et des nobles, offrant leurs services comme messagers ou comme louangeurs lors des cérémonies officielles. Dans le village, ils avaient généralement la responsabilité d'animer les célébrations entourant certains rituels comme le baptême.

Les griots avaient aussi la mission d'agir comme des sortes d'historiens ou de généalogistes. En l'absence de documents écrits, les villageois comptaient sur les griots pour leur fournir des renseignements sur l'identité de leurs ancêtres, leur origine, leurs réalisations, etc.

Puisque leur subsistance était assurée par la rémunération des nobles et des gens qui réclamaient leurs services, les griots étaient soucieux d'offrir des renseignements qui n'offusqueraient pas leurs « clients ». En retour, les nobles n'hésitaient pas à se montrer généreux envers les griots de peur que ceux-ci ne leur fassent une mauvaise réputation⁸.

1.3 Modernisation et transformation des activités des griots

Si, historiquement, les griots étaient chargés d'agir comme porte-paroles des nobles, de raconter les exploits guerriers des soldats les plus valeureux, de louer les hôtes de cérémonies religieuses, leur rôle traditionnel de « maîtres de la parole » s'est progressivement effacé à la faveur des importants changements sociaux qu'a connus le Sénégal. Parmi ces changements, mentionnons l'urbanisation galopante, la marchandisation d'une économie auparavant basée sur le troc, les combats contre la discrimination basée sur les castes et l'éducation

⁸ Hill. (pagination inexistante dans la version en ligne)

secondaire obligatoire qui a supplanté le mode d'apprentissage traditionnel des griots⁹.

Plus précisément, le mouvement d'urbanisation, qui a débuté sous le règne français et qui persiste de nos jours, a eu un impact décisif sur l'évolution de l'art des griots. Étant donné que plusieurs nobles fortunés ont déménagé dans les villes pour participer aux affaires publiques ou profiter de l'industrialisation naissante, les griots ont dû suivre leurs patrons, ne trouvant pas de quoi subvenir à leurs besoins dans les villages. D'autres griots ont rejoint Dakar dans l'espoir de trouver un emploi dans les médias et les entreprises culturelles supportées par l'État.

Alors que la population urbaine ne représentait que 28% de la population totale en 1960, elle en englobe en 2001 presque la moitié (41%). La ville de Dakar, avec ses 1,5 millions d'habitants, concentre à elle seule aujourd'hui près du quart de la population du pays¹⁰.

Puisque beaucoup des familles vivant dans les villes sénégalaises ont immigré depuis quelques générations seulement, leurs membres se considéreraient généralement comme originaires de la région de leurs parents et grands-parents. Au Sénégal, de manière générale, ce serait la famille élargie et non la famille nucléaire qui constituerait l'unité familiale de base, alors les familles maintiennent des liens très étroits avec les membres résidant dans les zones rurales. Lorsqu'un griot chante l'histoire d'une famille urbaine, il doit faire référence à des événements qui ont eu lieu avant que la famille ne se soit installée en ville, ce qui nécessite une connaissance très étendue de cette région rurale. Les nobles urbains préféreraient donc se doter des services d'un griot provenant de la même région qu'eux.

⁹ Ibid

¹⁰ Statistique officielles du gouvernement sénégalais pour l'année 2001. *Le Sénégal en bref*, document en ligne <http://www.gouv.sn/senegal/index.html>, consulté le 10 octobre 2006.

On voit alors comment l'exode rural a pu effriter le rôle d'historien-conteur des griots puisque ces derniers se retrouvent moins nombreux dans les régions rurales et éprouvent plus de difficultés à établir les liens historiques et généalogiques entre les familles déplacées dans les villes. De plus, il existerait de plus en plus de familles nobles urbaines qui ont réduit les liens avec la famille élargie, ce qui tendrait à diminuer la « demande » pour des griots généalogistes¹¹.

À cette contrainte s'ajoute le problème de l'organisation spatiale de la ville. Dans les villages traditionnels, l'habitat familial était généralement constitué d'un enclos de quatre ou cinq huttes qui abritait une famille élargie de quinze à vingt personnes. Cette configuration familiale n'existe à peu près pas en ville car les maisons y sont beaucoup plus petites et souvent divisées en appartements. Les membres d'une même famille habitent souvent dans des zones éloignées les unes des autres, ce qui réduit la fréquence des grands rassemblements familiaux et par le fait même, les opportunités de travail pour les griots.

Il serait donc plutôt difficile pour un griot de gagner sa vie en chantant les louanges des familles comme il le faisait autrefois dans le village. Les familles nucléaires installées en ville disposent généralement de moins de cadeaux à offrir aux griots (produits agricoles, vêtements usagés, hébergement) et redouteraient même souvent le passage de ces derniers. Cela explique en partie pourquoi bon nombre de griots urbains auraient abandonné leur fonction d'historien-louangeur familial¹².

La transformation des rôles traditionnels du griot est aussi tributaire du passage d'une économie de subsistance et de patronage, laquelle constitue la base du griotisme, à une économie de marché. Au lieu de produire comme jadis de la

¹¹ Hill. (pagination inexistante dans la version en ligne)

¹² *ibid.*

nourriture pour leur propre famille, les agriculteurs « nobles » produisent aujourd'hui des produits commerciaux tels que des arachides, des cachous, du riz ou des légumes vendus au prix du marché. Leurs clients sont des étrangers à la recherche du meilleur prix plutôt que des patrons de longue date. Contrairement aux agriculteurs, les griots ne peuvent facilement vendre leur produit (les louanges) à des inconnus puisqu'ils ne peuvent connaître l'histoire familiale de chaque consommateur éventuel.

L'islamisation progressive du pays a également joué un rôle crucial dans la remise en question des castes et du rôle traditionnel des griots. Le mouridisme, qui est la branche de l'Islam qui est la plus répandue au Sénégal (le peuple wolof est à 95% musulman), prêche en effet l'égalité de tous les hommes et conteste la discrimination professionnelle basée sur les castes¹³.

Cette contestation du système de castes aurait fait en sorte que certains griots auraient essayé d'abandonner leur fonction de louangeur pour s'adonner à des professions autrefois réservées aux nobles, mais ces tentatives se seraient heurtées à une discrimination professionnelle persistante à l'endroit des griots et à l'interdiction du mariage exogame. D'autres griots voulant réconcilier la religion musulmane et leur profession ancestrale seraient devenus imams dans les mosquées¹⁴.

Finalement, les griots ont dû faire face à une transformation importante du système pédagogique et éducatif. L'administration coloniale française, en vigueur du 19^e siècle jusqu'à la fin des années 1950, avait instauré un système d'éducation et de recrutement professionnel reposant sur le mérite individuel plutôt que sur les castes, ce qui a permis une plus grande mobilité sociale pour tous. Les griots ont été acceptés dans d'autres fonctions, même celles habituellement réservées aux castes de nobles comme les emplois de direction d'entreprise ou d'agriculteur. Par

¹³ Ibid

¹⁴ Hearn, p. 132

ailleurs, l'introduction d'instruments de musique européens non réservés aux griots et le démarrage de certaines écoles de musique accessibles à tous ont permis à des non-griots de devenir des musiciens professionnels¹⁵.

En somme, l'effritement de certaines structures traditionnelles de la société sénégalaise a forcé la caste des griots à exercer des nouvelles fonctions sociales. La plupart des griots urbains ont donc perdu certains rôles traditionnels, notamment celui de maître de cérémonie des rencontres familiales ou de transmetteur exclusif de la culture des anciens, mais quelques-uns ont trouvé dans la ville d'aujourd'hui de nouvelles professions valorisantes. Certains sont devenus présentateurs ou journalistes dans les médias de masse, acteurs à la télévision, politiciens dans la sphère publique et musiciens professionnels dans l'industrie musicale émergente. L'expressivité publique de leur rôle est ainsi maintenue.

La plupart des griots ont toutefois été contraints de trouver un emploi quelconque sans lien avec leur rôle de griot. Certains griots ont obtenu une solide éducation générale et ont pu occuper des emplois bien considérés (professeurs, directeurs, administrateurs, commerçants, informaticiens, ingénieurs, etc.) malgré le stigmate accolé à leur caste. D'autres se sont retrouvés à quémander dans les rues, la mendicité devenant alors le seul vestige de leur statut traditionnel de griot.

¹⁵ Hill. (pagination inexistante dans la version en ligne)

1.4 Évolution de la musique sénégalaise : la genèse du *mbalax*

De par le monopole qu'ils exerçaient auparavant sur la musique, les griots ont beaucoup contribué à forger les bases de la musique traditionnelle sénégalaise, lesquelles déterminent encore de larges pans de la musique populaire du pays. On peut même dire que les instruments qu'ils ont développés au cours des siècles ont donné la couleur distinctive de la musique du pays.

Ainsi, pour accompagner leurs discours et leurs louanges, les griots dans la société wolof traditionnelle avaient besoin de musique plus rythmique que mélodique, d'où leur recours aux percussions. Parmi celles-ci, le sabar et le tama ont perduré jusqu'à ce jour.

Le sabar se présente comme un long tambour dont la surface est entourée de pièces de bois saillantes qui servent à accorder l'instrument. Il est habituellement employé dans des formations à plusieurs percussionnistes pour que chaque sabar puisse être joué dans une tonalité distincte et complémentaire aux autres. Dans la société traditionnelle, des rythmes précis de sabar correspondaient à des occasions particulières : le *mbalax* pour la danse de divertissement des femmes, le *ndep* pour les rituels d'exorcisme et le *gajarde* pour le retour des soldats après une bataille¹⁶.

Le second instrument de percussion, le tama, est un plus petit tambour que les percussionnistes tiennent en-dessous de leur bras. Il était considéré comme l'instrument royal puisque les griots du roi l'employaient pour communiquer les messages de celui-ci¹⁷.

Néanmoins, sabar et tama ne couvrent pas tout le spectre instrumental de la musique sénégalaise. Ainsi, quoiqu'on ne puisse le considérer comme un instrument réservé aux griots, le djembe (provenant du peuple malinké et aujourd'hui diffusé partout à travers le monde) est parfois joué au Sénégal dans la

¹⁶ Hill. (pagination inexistante dans la version en ligne)

¹⁷ Ibid.

musique traditionnelle. Pour sa part, le xalam est une sorte de petit luth à cinq cordes que certains ethnomusicologues considèrent comme l'ancêtre probable du banjo américain. Bien qu'il ait été importé de la société mandingue, il est généralement considéré comme constitutif de la musique traditionnelle sénégalaise. Par ailleurs, un des instruments les plus fréquemment associés aux griots est la kora, une sorte de harpe constituée d'unealebasse comme caisse de résonance et de 21 cordes attachées à un long manche en bois. Enfin, le balafon est une sorte de xylophone avec des touches en bois au-dessous desquelles se trouve une petite caisse de résonance pour chaque note.

Étant donné la faible documentation sur le sujet, il est très difficile de dresser une histoire succincte de la musique populaire sénégalaise. On peut néanmoins signaler quelques moments importants de son évolution. La diffusion de supports d'enregistrement vers le milieu du 20^e siècle apparaît certes comme un point tournant puisque la musique peut à partir de ce moment être écoutée à l'extérieur du contexte de la performance originale. Alors que la musique était auparavant jouée dans des situations déterminées (mariages, cérémonies, etc.), elle peut maintenant être entendue n'importe où et n'importe quand à la radio, ce qui provoque chez les musiciens un nouveau désir de créer des œuvres appréciées davantage pour leur valeur musicale que pour leur pertinence contextuelle.

Ce changement de « palette » dans l'éventail musical instaure aussi un nouveau climat de liberté créatrice puisque les musiciens sénégalais peuvent maintenant avoir accès à un ensemble d'œuvres étrangères qui les pousse à explorer de nouvelles avenues et remodeler la forme de leur musique¹⁸.

Par exemple, dans les années 50, c'est la rumba cubaine et les rythmes antillais comme le zouk qui pénètrent dans les foyers des auditeurs sénégalais. L'engouement pour les rythmes latins fait même en sorte que de nombreux artistes sénégalais chantent en espagnol. C'est vers la même époque que des

¹⁸ Andrew Roberts. 1986. *The Cambridge History of Africa*, Cambridge University Press P. 241

groupes musicaux sénégalais, s'inspirant des groupes latins mais aussi des groupes rock anglo-saxons, commencent à employer des instruments occidentaux comme la guitare électrique et la batterie de type standard¹⁹.

Dans cette perspective de diffusion de masse, l'arrivée de ces instruments, combinée à l'emploi de nouveaux dispositifs techniques comme des microphones, des consoles et des haut-parleurs, élargit les possibilités de sonorisation et permet l'organisation de concerts destinés à un large public.

Un autre point marquant a été l'inauguration dans les années 70 du Théâtre National Sorano à Dakar. Véritable vivier pour les futurs stars de la pop sénégalaise, il dispense une éducation musicale formelle rigoureuse dans le domaine de la musique traditionnelle et semi-traditionnelle et présente des spectacles d'une grande recherche artistique. En attirant les meilleurs griots provenant de toutes les régions du pays, le Théâtre aurait largement contribué au métissage des styles régionaux et à la création de ce qui est aujourd'hui considéré comme la musique sénégalaise²⁰.

Cette conception d'un style national propre aurait pris forme au cours des deux dernières décennies, la musique populaire sénégalaise s'éloignant des influences latines pour se tourner davantage vers les sonorités wolof traditionnelles. Youssou N'Dour, l'artiste le plus reconnu au pays et à l'étranger, aurait grandement contribué à ce retour à la tradition. Au début de sa carrière, il était davantage inspiré par la musique latine, mais il a progressivement privilégié l'usage des instruments traditionnels des griots et l'emploi d'un style plus wolof, caractérisé par l'usage des percussions sabar²¹.

¹⁹ Hill. (pagination inexistante dans la version en ligne)

²⁰ Ibid

²¹ Ndiouga Adrien Benga. 2002. « Dakar et ses tempos : significations et enjeux de la musique urbaine moderne (c.1960-années 1990) » In *Le Sénégal contemporain*, sous la dir. de Momar-Coumba Diop, Paris, Karthala, p. 296

De son côté, le hip-hop est aussi un style musical très populaire au Sénégal depuis les années 90. Quoique que certains observateurs relèvent une certaine baisse de popularité, il est devenu un genre incontournable dans le paysage musical sénégalais. Seulement à Dakar, on compterait des milliers de groupes hip-hop, principalement originaires des banlieues surpeuplées de la périphérie²². Des groupes-phare comme Positive Black Soul ont d'ailleurs réussi à percer le marché du hip hop en France et ailleurs dans la francophonie. Parce qu'il ne demande pas la maîtrise d'un instrument de musique, le hip-hop serait devenu un genre de prédilection pour les non-griots n'ayant pas reçu de formation musicale.

Quoiqu'elle n'ait pas atteint le niveau de commercialisation de pays développés, la musique populaire sénégalaise est aujourd'hui une véritable industrie. Les artistes enregistrent des vidéo-clips qui sont diffusés à la télévision nationale, les stations commerciales de radio programment la musique locale, des millions de consommateurs achètent des enregistrements sur cassette, et les groupes de l'heure sillonnent les salles de spectacle du pays.

L'augmentation du tourisme au Sénégal de même que l'explosion de la musique du monde ont aussi contribué à revitaliser la musique traditionnelle, mais on peut se demander dans quelle mesure cet intérêt est bénéfique pour l'inventivité des musiciens. Plusieurs griots plus âgés ont exprimé des réserves face au type de musique que l'on présente parfois aux touristes comme étant de la musique traditionnelle et qui ressemblerait plus à de la musique populaire commerciale.

²² Diouf, Mamadou. « Des cultures urbaines entre traditions et mondialisation » In *Le Sénégal contemporain*, sous la dir. de Momar-Coumba Diop, Paris, Karthala, p. 282.

1.5 Quel impérialisme culturel?

Comme on peut le voir, l'adaptation de la musique des griots à l'époque contemporaine pose aussi la question de la gestion des échanges et influences interculturelles, plus précisément celle de l'impérialisme culturel en Afrique. Dans quelle mesure la transformation de la musique des griots est-elle tributaire de l'invasion de produits culturels étrangers ?

Depuis une cinquantaine d'années, les inégalités dans les flux culturels mondiaux ont poussé les chercheurs en sciences humaines à étendre la notion d'impérialisme à la sphère culturelle. L'arrivée de la musique hip-hop américaine sur les ondes sénégalaises ou encore l'omniprésence des productions hollywoodiennes dans les cinémas de Dakar peuvent être perçues comme le reflet de la domination politique et économique du géant américain sur la culture locale. Aussi, l'impérialisme culturel est-il devenu un concept fort populaire pour décrire ce type d'« invasion ». Le dictionnaire Fontana le définit comme l'« usage de pouvoir politique et économique pour promouvoir les valeurs et les coutumes d'une culture extérieure aux dépens de la culture locale »²³.

Dans un ouvrage consacré au sujet, Tomlinson a montré que la notion d'impérialisme culturel était aussi souvent employée pour décrire de façon plus générale comment des éléments associés aux pays développés, tels les médias de masse, le haut niveau de sophistication des technologies de communication ou la commercialisation des rapports sociaux, tendent à détruire les cultures traditionnelles. L'auteur soutient que cet usage de la notion d'impérialisme culturel renvoie davantage au processus de modernisation et qu'il importe de ne pas confondre les différents emplois de ce concept fourre-tout²⁴.

²³ Fontana Dictionary of Modern Thought, London, Fontana, 1983.

²⁴ John Tomlinson. 1991. *Cultural Imperialism : A Critical Introduction*. Baltimore, John Hopkins University Press, 187 p.

D'après Tomlinson, même l'idée générale qu'une culture étrangère envahisse une culture locale reposerait sur des fondements théoriques biaisés. Ce discours se baserait en effet sur une conception nationaliste simpliste de la culture qui ne tient pas compte de la multiplicité des identités culturelles de base à l'intérieur d'une même région.

En parlant de la destruction de la musique traditionnelle sénégalaise, on court en effet le risque de considérer la culture musicale sénégalaise comme un ensemble statique et de négliger le fait que cette musique s'est toujours renouvelée grâce au brassage des musiques régionales (wolof, mandingue, lebou, etc.) et des contacts avec les peuples étrangers. Pour analyser les forces de continuité et de changement dans la musique sénégalaise, il importe donc de questionner l'ampleur de ces influences, tout en s'interrogeant sur l'envergure de la diffusion internationale de cette musique.

Il n'en demeure pas moins que le débat sur l'impérialisme culturel pose des questions essentielles sur l'évolution de l'art des griots. De quelle façon la multiplication des sources d'influences découlant de la mondialisation affecte-t-elle l'évolution de leur musique ? Et dans quelle mesure les apports culturels extérieurs modifieraient-ils la fonction de médiateur social qu'occupe traditionnellement le griot ?

Au premier regard, il serait tentant de penser que l'arrivée de nouvelles modes musicales importées d'Occident tend à éroder la prévalence des rythmes ancestraux des griots. Certains touristes ont déclaré avoir fréquenté des boîtes de nuit qui ne jouaient que du hip-hop américain à la mode et ne pas avoir observé de différences entre la musique de Dakar et celle qui joue dans les boîtes de Montréal.

Bien qu'on puisse imaginer que les jeunes griots soient de plus en plus attirés par des musiques étrangères et qu'ils délaissent en partie leur héritage musical

ancestral, il semble que les éléments traditionnels de la musique des griots (le sabar, le style vocal wolof très aigu et saccadé, l'abondance de louanges dans les chansons) ont une place plus importante que jamais dans les chansons populaires sénégalaises.

1.6 La représentation de l'évolution de la musique et du rôle social des griots : une question centrale

L'érosion de la structure sociale traditionnelle en milieu urbain a réduit la fonction de « maître de la parole » des griots, ce qui a eu pour effet en retour d'accroître leur rôle de musiciens. Cette concentration de leurs rôles dans le domaine musical, cumulé à l'emprise qu'ils exercent sur l'industrie musicale nationale (les griots représentent près de 90% des musiciens professionnels sénégalais²⁵) ferait en sorte que le caractère polyvalent de leur occupation serait d'autant réduit.

Cette présence dans le monde de la musique contemporaine semble les placer souvent dans une position paradoxale. D'une part, ils revendiquent leur appartenance à la tradition des griots, tout en ne pouvant complètement l'assurer dans sa polyvalence ; d'autre part, leurs pratiques quotidiennes ancrées dans la modernité et l'urbanité tendent à saper l'influence de ces mêmes traditions.

Ces considérations nous poussent à formuler une question centrale pouvant orienter l'ensemble de notre enquête: **comment les griots musiciens urbains d'aujourd'hui se représentent-ils l'évolution de leur rôle social et de leur musique?**

Afin de pouvoir dégager la représentation que se font les musiciens griots de Saint-Louis de l'évolution de leur musique et de leur rôle social, il faudra d'abord que je réponde à la question sectorielle suivante : quelles sont les pratiques actuelles des griots musiciens de Saint-Louis ?

²⁵ Hill. (pagination inexistante dans la version en ligne)

Par *pratiques*, j'entends ici l'ensemble des activités des griots liés à leur travail de musicien. La réponse à cette question est évidemment dépendante de mon enquête d'ethnographique sur le terrain puisque aucune documentation préalable ne me fournira un portrait assez juste des pratiques des musiciens griots de la ville de Saint-Louis.

Toutefois, la lecture de la thèse récente de l'anthropologue Adrian H. Hearn sur les griots fournit certains indices sur la nature de leurs pratiques quotidiennes. Il mentionne le fait que beaucoup de musiciens griots participent à des *tours*, c'est-à-dire des réceptions organisées chez des nobles et qui rassemblent un groupe de danseuses qui compétitionnent dans l'espoir de recevoir des prix. Dans ces occasions, les griots jouent en groupe du *sabar*, une sorte de percussion, et encouragent la danse sensuelle des femmes. Ces performances leur assurent une certaine rémunération, mais aussi une certaine désapprobation de la part des griots plus traditionalistes²⁶.

Hearn mentionne encore que les griots musiciens jouent aussi dans des bars-discothèques et préparent des concerts destinés aux touristes.

Pour ma part, j'ai cherché à concentrer ma recherche sur des auteurs-compositeurs qui offraient des spectacles dans la ville de Saint-Louis. Il n'était pas exclu d'office que je me penche comme Hearn sur la question des musiciens jouant du *sabar*, mais il m'apparaissait plus intéressant de faire de l'observation participante avec des musiciens qui composent des pièces et cherchent à les partager avec un public large et ouvert, puisque je pouvais alors aborder des dimensions comme l'intégration d'influences extérieures dans la composition et la réception sociale des oeuvres de ces musiciens.

²⁶ Hearn, p. 137.

1.7 La conciliation entre les fonctions traditionnelles et les pratiques modernes

Les pratiques modernes des griots sont-elles, aux yeux de ces derniers, compatibles avec les fonctions traditionnelles de « gardiens de normes et de la culture²⁷ » liées au statut de griot? Dans son étude sur la participation des griots aux soirées de sabar, Hearn mentionne que les vieux griots condamnent presque tous ces soirées de sabar parce qu'elles encouragent des comportements « exubérants », « grossiers » et incompatibles avec l'islam²⁸. On constate ainsi que leur point de référence n'est pas tant issu de l'art traditionnel que de leur posture politico-religieuse.

En revanche, les griots qui s'adonnent au sabar dans les *tours* prétendent s'inscrire dans la tradition du griotisme puisqu'ils font valoir les talents d'un individu, à la différence qu'ils célèbrent maintenant les prouesses physiques d'une danseuse noble plutôt que de chanter les louanges d'un patron.

Cette conciliation entre tradition et pratiques modernes apparaîtrait comme trompeuse aux yeux de plusieurs griots plus âgés. Hearn relate à cet effet une rencontre qu'il a eue avec deux pionniers du sabar de la ville de Saint-Louis. Ces musiciens voient une incompatibilité entre le rôle social des griots et leurs activités modernes :

Quand nous étions plus jeunes, il y a longtemps, dans les années 1940-50, nous avions l'habitude de jouer du sabar dans des occasions importantes. Puisque nous étions les griots attitrés d'une partie de la ville, nous pouvions faire autant de bruit que nous le voulions, mais toujours pour une bonne raison- comme lorsqu'un visiteur approchait, qu'une femme noble accouchait d'un enfant ou que quelqu'un se faisait mordre par un serpent. [...] Les griots d'aujourd'hui n'ont pas de travail réel parce que la seule chose qu'ils font, c'est de jouer pour de l'argent. Avant, nous jouions dans des baptêmes, des mariages et les gens pouvaient danser ou s'asseoir pour regarder. Mais les jeunes griots d'aujourd'hui ont créé ces nouveaux rythmes comme le *moulaichigen* et le *tinks* pour que les femmes dansent avec leurs bechos

²⁷ Hearn, p. 132

²⁸ Hearn, p. 138

[terme local qui désigne le postérieur de la femme]. Bien sûr que les gens se fâchent contre le sabar! Je vous le dis, ces danses sont laides et sont une offense à l'endroit d'Allah!²⁹

Ces témoignages révèlent que le sabar constituait une partie importante des activités professionnelles des griots, mais seulement dans le cadre de cérémonies officielles et pour des « bonnes raisons » : le sabar comme support d'une danse associée au plaisir et à la sensualité est ici très mal vu. Le sabar de la génération des plus jeunes semble ainsi être critiqué parce qu'il défierait les normes religieuses et esthétiques de la société.

Pourtant, d'après Hearn, les pratiques modernes des griots musiciens de Saint-Louis constituent un mécanisme par lequel les griots reproduisent des aspects centraux de leurs identités sociales³⁰. Les pratiques modernes des griots se révéleraient ainsi être une façon de maintenir la structure sociale tout en servant leurs intérêts immédiats, comme une rémunération intéressante, par exemple.

Aussi, il peut bien s'avérer qu'une analyse plus nuancée des rôles traditionnels des griots et le recueil des témoignages des musiciens griots sur l'évolution de leurs rôles nous indiqueront que les pratiques modernes ne sont pas forcément incompatibles avec une certaine forme de valorisation de la tradition.

²⁹ Traduction libre d'un témoignage rapporté par Hearn.

³⁰ Hearn, p. 140

CHAPITRE II

CADRE DE RÉFÉRENCE CONCEPTUEL

Comme je l'ai mentionné précédemment, l'étude de l'évolution de l'art des griots est un exercice intéressant pour le musicologue ou l'amateur de musique africaine, mais aussi une clef analytique précieuse pour comprendre les transformations culturelles qui affectent aujourd'hui la société wolof de Saint-Louis, celle du Sénégal en général et celle d'un ensemble de sociétés traversant des bouleversements similaires.

J'exposerai maintenant les présupposés théoriques et le cadre conceptuel qui guideront mon analyse et qui me permettront par la suite d'avancer que l'analyse de la musique et du rôle social d'un nombre restreint d'individus dans une ville provinciale du Sénégal peut éclairer de façon originale et novatrice une réflexion plus générale sur les changements culturels des sociétés partiellement modernisées. Il importe de préciser que je ne proposerai pas ici un modèle théorique établi, mais bien un montage conceptuel adapté à la problématique et permettant de discerner les réalités qui seront données à voir en terrain.

2.1 La musique comme reflet de la société

Les arts ont depuis longtemps été reconnus comme de précieux outils pour la compréhension des mouvances sociales. Dès le milieu du XXe siècle, le développement des *cultural studies* a beaucoup contribué à réhabiliter l'analyse de la musique populaire comme objet pertinent dans les sciences sociales. Après avoir longtemps été éclipsée par la musique « savante », la littérature, l'architecture et la peinture, la musique populaire a depuis les années 1960 été au centre de nombreuses études académiques rigoureuses.

Il n'en demeure pas moins que dans le champ des sciences de la communication et des sciences sociales en général, l'analyse de la musique et de sa portée sociale est encore trop souvent tenue comme un mouvement marginal. Pourtant, l'apport des sciences de la communication est indispensable à une compréhension en profondeur du phénomène musical. Comme le mentionne P. Billard, « aujourd'hui, l'étude musicologique, l'étude de la genèse du processus de création ne sauraient suffire à rendre compte des phénomènes de communication, qui sont essentiels. À ce titre, l'étude de la musique est pratiquement indissociable de celle des moyens par lesquels il lui est permis d'apparaître à la conscience de ses auditeurs.³¹»

Qu'est-ce qui nous permet de dire qu'il est possible de réfléchir la société à partir de la musique ? Dans « *The Anthropology of Music* », un ouvrage qui a donné un nouvel élan à la jeune discipline de l'ethnomusicologie, Alan Merriam indiquait l'importance du contexte social dans la compréhension de la musique. Selon lui et reprenant un concept anthropologique, les phénomènes musicaux ne peuvent être compris que s'ils sont étudiés dans le contexte de leur culture de référence³².

Des auteurs comme John Blacking sont allés encore plus loin dans cette direction ethnomusicologique, au sens large, en avançant que la culture détermine complètement la musique³³. Quoiqu'il est évident que la culture conditionne les modalités d'exécution de la musique (concert exécuté en salle plutôt que dans un cadre cérémonial par exemple), l'infinie variété des structures mélodiques des oeuvres musicales suggère plutôt que le compositeur de musique dispose d'une certaine liberté créatrice et que l'interprétation de ses chansons ne saurait être réduite aux pressions culturelles. Par ailleurs, en admettant l'impact du contexte social sur les formes musicales, on pourrait s'attendre à ce qu'il y ait une

³¹ Pierre Billard. « Musique » In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1999.

³² Alan Merriam. 1964. *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, p. 29.

³³ John Blacking. 1995. *How musical is man ?* University of Washington Press, p. xi.

corrélation importante entre l'évolution des rôles sociaux des griots et celle de leur musique.

S'il est partout admis que la musique peut nous informer sur des courants sociaux, J.J. Nattiez explique que la question de savoir à quel point le contexte social détermine la structure de la musique n'est pas résolue. Les culturalistes affirment que le déterminisme est très grand tandis que les fonctionnalistes conçoivent la musique comme un espace en soi qui permet d'augmenter la cohésion sociale, où les pressions sociales peuvent être remodelées à l'intérieur d'une création originale³⁴.

Étant donné que la musique implique surtout des créateurs, des musiciens et des auditeurs, on peut établir certains parallèles entre le rapport d'influence société/musique et celui tant débattu entre société et individu.

2.2 Structure et personnalité chez les musiciens griots

Délimiter ce qui appartient au social et à l'individuel mène souvent à des jeux théoriques hermétiques qui, souvent et bien paradoxalement, n'améliorent pas la compréhension d'un phénomène. Aussi tâcherai-je dans cette partie de me concentrer sur l'essentiel des considérations théoriques qui ont orienté ma recherche.

Compte tenu que je mènerai une enquête exploratoire de type ethnographique, il n'y aura pas à proprement parler de théories à valider ou à infirmer. Je me pencherai davantage sur les caractéristiques de cette méthode heuristique dans la section consacrée à la méthodologie. Quant aux paradigmes communicationnels, je me situerai résolument dans l'orbite des disciples de l'herméneutique de Gadamer et de l'anthropologie interprétative de Geertz, lesquels avancent que la

³⁴ Nattiez, J.J. « Ethnomusicologie ». In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1999.

compréhension de l'autre est toujours partielle et dépendante de l'interprétation ou de la traduction qu'on en fait.

Clifford Geertz considère toutes les prétentions objectivistes et explicatives de l'anthropologie pour illusoires et conteste le recours à des modèles. Il considère que toute culture contient sa propre interprétation dont l'ethnographie n'est au mieux qu'une traduction et met l'accent sur la saisie interne du sens, au plus près du "point de vue indigène" et du "savoir local"³⁵.

Il importe cependant de pas rejeter complètement les perspectives structuro-fonctionnalistes, lesquelles mettent en lumière les invariants culturels et les rapports de causalité importants. Dans son essai sur les griots, l'anthropologue Sory Camara aborde les activités des griots comme des réponses nécessaires découlant de la configuration de forces socio-économiques données, comme par exemple l'interdépendance des castes des nobles et des artisans dans la société Wolof³⁶. Bien que cette approche structure-fonctionnaliste soit utile, elle tend à minimiser l'importance des changements sociaux provenant de l'externe en présentant la société comme une entité toujours à la recherche d'équilibre. Dans le cas des griots, il ne semble pas évident à prime abord que la transformation de leur rôle soit entièrement tributaire des modifications dans leur rapport de dépendance vis-à-vis des nobles. Leur nouveau rôle social semble autant sinon davantage façonné par les exigences de la modernisation que par un rééquilibrage inter-castes, même si ce dernier est probablement lui-même influencé par la modernisation.

Par ailleurs, le postulat culturaliste de Kardiner d'une unité psycho-sociale chez les individus d'une même société apparaît comme primordial dans ma recherche auprès des musiciens griots puisque chaque individu est ainsi porteur d'une

³⁵ Clifford Geertz. 1976. *The Interpretation of Cultures · Selected Essays*, New York, Basic Books, 1976. p. 10.

³⁶ Sory Camara, *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*, p. 10

personnalité qui, sous l'effet des mêmes forces (la modernisation par exemple), devrait présenter des changements semblables d'une personne à l'autre.

Kardiner a créé un cadre conceptuel élaboré pour décrire le double rapport de causalité du milieu sur l'individu et de l'individu sur le milieu. La culture est définie comme l'ensemble des institutions qui assurent la cohérence d'une société. D'après lui, l'homme serait un être de besoin ; ces besoins varieraient en fonction du contexte social ; l'homme se caractériserait par son adaptabilité et chaque culture fixerait les conditions par lesquelles des besoins vitaux comme la faim et la sexualité sont satisfaits. Voilà pourquoi les individus vivant dans une même société et exposés aux mêmes institutions partageraient le même type de personnalité³⁷.

Le concept de personnalité de base permet de décrire cet impact du social sur le psychique. Mais le « moi » ne reçoit pas passivement des conditionnements exercés par la structure sociale. Kardiner refuse à cet égard toute détermination uni-directionnelle de l'ego par l'environnement externe. En effet, si on admet que la personnalité de base soit le produit d'un dispositif institutionnel, cette personnalité apparaît comme le moteur de production de nouvelles institutions³⁸.

Cela implique que les perceptions que je recueillerai chez mes interlocuteurs ne seront pas que l'interprétation individuelle (et donc aléatoire du point de vue méthodologique) de la « réalité » sociale. Une partie importante des propos et des comportements de chaque individu, lorsque relayé par d'autres, révélerait ainsi la partie commune ou « sociale » de leur personnalité. Cet univers commun, bien qu'émanant de perceptions individuelles, représenterait en partie la réalité du groupe ou de la société en général.

³⁷ Denys Cuche. 2004. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, p. 5

³⁸ Ibid.

2.3 Le discours comme moteur de la recherche

En me penchant de la sorte sur les « propos » des griots, sur leurs « représentations » des changements intervenus, il est clair que la réalité dont je prétends m'approcher n'est pas une réalité objective absolue, mais bien davantage une réalité interprétée par le groupe ou la société.

Précisons que notre usage du terme « représentations » renvoie à la notion de « représentations sociales » développé par le psychologue social Serge Moscovici dans les années 1960 et ensuite reprise par des anthropologues, sociologues, historiens, philosophes et communicologues.

Une représentation sociale peut être considérée comme « tout système de savoirs, de croyances et d'attitudes, émanant d'agents collectifs, identifiant, justifiant, décrivant ou engendrant des pratiques socio-économiques, culturelles, religieuses, ou politiques spécifiques.»³⁹

Le « Lexique de sociologie » en donne une autre définition qui montre sa capacité à générer un savoir :

Ces sont les représentations construites dans le cadre des pratiques quotidiennes et partagées par l'ensemble d'un groupe social au-delà des particularités individuelles. [...] Les représentations sont d'abord construites d'idées, de croyances, de jugements, de visions du monde, d'opinions ou encore d'attitudes. Ces idées, croyances ou opinions aboutissent à la constitution d'une véritable connaissance, généralement qualifiée de *spontanée, de connaissance de sens commun* ou de *pensée naturelle*.⁴⁰

Les représentations seraient aussi indissociables de la communication :

La représentation instaure l'espace social au sein duquel se déroulera la communication. En effet, pour qu'il y ait communication, il faut bien que les relations entre les partenaires de la communication soient fixées et régies par

³⁹ *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Éd. 2003. Sous « Représentations sociales ». Paris, éditions Armand Colin, p. 304.

⁴⁰ *Lexique de sociologie*, éd. 2005, sous « représentations sociales ». Paris, Éditions Dalloz, pp. 220-221.

les codes et les conventions du symbolique, et non par les relations qui organisent la situation réelle.⁴¹

Comme je le montrerai dans la section sur la méthodologie, mon investigation sera effectuée à deux niveaux de la réalité : celui des faits observables (grâce à une observation participante et à la recherche documentaire) et celui du discours (grâce aux entrevues semi-dirigées et à leur analyse subséquente). Cette approche, qui se situe à la croisée des sciences de la communication et de l'anthropologie, aura le mérite de pouvoir rendre compte de possibles distorsions entre le comportement observable des griots, la documentation consultée à ce sujet et leurs représentations du changement intervenu dans leur musique et leur rôle social.

L'accent analytique sera néanmoins porté surtout sur le niveau « discursif ». D'abord, parce que les contraintes de temps inhérentes à cette recherche ne permettent pas une investigation sociologique à grande échelle permettant une représentativité suffisante sur le plan quantitatif. Ensuite, parce que les griots sont passés maîtres dans la manipulation de la parole et que cet usage langagier est au coeur de leur rôle social traditionnel de médiateur⁴². Ne pas focaliser sur cette dimension correspondrait à négliger une facette essentielle de l'expérience des griots.

L'histoire des moyens de communication (imprimerie, télégraphe, Internet) dans le monde industriel est très richement documentée, mais elle l'est beaucoup moins chez les sociétés qui ont connu jusqu'à tout récemment le règne de l'oralité. L'étude de l'évolution du rôle des griots, qui ont longtemps exercé toutes les fonctions communicationnelles dans la société traditionnelle ouest-africaine, permet en outre de voir de quelle façon l'introduction rapide de nouveaux moyens de communication peut changer le profil d'un groupe social.

⁴¹ *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, éd. 1997, sous « représentation ». Paris, Éditions Ellipses, p. 476

⁴² Dans ce travail, nous ferons référence au rôle de *médiateur* dans son sens premier, soit celui d'intermédiaire, et non dans le sens plus théorique attribué à la médiation dans les nouvelles recherches en communication et linguistique.

2.4 Tradition et modernité : à la recherche d'une définition

Dans l'exposition de la problématique, le terme « moderne » a jusqu'à date été utilisé comme adjectif qualifiant le résultat du processus historique de modernisation. Bien que ce processus soit encore en cours au Sénégal (il est possible de douter de l'existence sur la planète d'une modernisation « achevée »), on peut considérer qu'il s'agit ici d'un concept « fermé », à savoir que sa signification ne varie pas d'un contexte à l'autre et qu'on peut le définir à partir d'un ensemble de critères.

Plusieurs chercheurs en sciences humaines ont d'ailleurs avancé des caractéristiques qui permettraient de reconnaître une société moderne. Bien que la liste varie d'un auteur à l'autre, on trouve généralement les critères suivants : haut niveau d'urbanisation, haut niveau d'alphabétisation, existence de médias de masse, présence d'un État-nation bureaucratique et de rapports sociaux marchandisés.

Dans un des livres les plus théoriquement étoffés consacrés à la modernisation, les sociologues Alex Inkeles et David Horton Smith s'éloignent d'une définition institutionnelle de la modernité et insistent sur l'importance du concept de la modernité individuelle. Pour eux, une société n'est moderne que si ses habitants le sont. En rassemblant un vaste échantillon d'individus vivant dans six pays en voie de développement, ils ont découvert qu'il existait un « syndrome de la modernité ». Les individus ayant subi l'influence des mêmes forces modernisantes telles que le travail en usine, la scolarisation de niveau secondaire et la vie citadine affichaient un ensemble spécifique d'attitudes qui se révélait *grosso modo* identique d'une culture à l'autre⁴³.

⁴³ Alex Inkeles et David Horton Smith, *Becoming Modern : Individual Change in Six Developing Countries*, Cambridge, Harvard University Press, p. 12

Le « syndrome de la modernité » comporterait ainsi les caractéristiques suivantes :

- a) Ouverture aux nouvelles expériences (autant avec les gens qu'avec des nouvelles méthodes, comme le contrôle des naissances)
- b) Affirmation d'une indépendance accrue vis-à-vis de l'autorité des figures traditionnelles (parents, prêtres, etc.) et une allégeance accrue envers les leaders du gouvernement et des affaires publiques
- c) Croyance en l'efficacité de la science et de la médecine ainsi qu'un abandon général des attitudes fatalistes lors de situations difficiles
- d) Désir d'atteindre des objectifs professionnels et éducatifs élevés (pour soi, mais aussi pour les enfants)
- e) Valorisation de la ponctualité et de la planification du temps
- f) Intérêt pour les affaires publiques et la politique locale
- g) Désir de rester au courant des actualités locales, nationales et internationales⁴⁴

C'est notamment en me rapportant à ces critères que je m'interrogerai sur le niveau de « modernité » des griots musiciens que j'aborderai, ce qui me sera très utile pour comprendre leur rapport à la tradition artistique.

Les propos de J. Baudrillard nous éclairent d'ailleurs sur les effets de la modernisation sur les artistes :

La modernité suscite à tous les niveaux une esthétique de rupture, de créativité individuelle, d'innovation partout marquée par le phénomène sociologique de l'avant-garde (que ce soit dans le domaine de la culture ou dans celui de la mode) et par la destruction toujours plus poussée des formes traditionnelles (les genres en littérature, les règles de l'harmonie en musique, les lois de la perspective et de la figuration en peinture, l'académisme et, plus généralement, l'autorité et la légitimité des modèles antérieurs en matière de mode, de sexualité et de conduites sociales).⁴⁵

⁴⁴ Inkeles et Smith, pp. 75-83

⁴⁵ Baudrillard, Jean. « Modernité ». In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1999.

Nous avons déjà esquissé dans la problématique les grandes lignes de la modernisation de la société sénégalaise. À ce processus historique de modernisation des institutions et des humains au Sénégal pourrait se superposer la dynamique propre de la mondialisation, telle qu'elle active lors des deux dernières décennies. Ce processus de mondialisation se manifeste de diverses façons au Sénégal : introduction d'Internet, avènement de nouvelles contraintes macro-économiques liées au nouvel ordre global, importance accrue de la diaspora liée à la nouvelle fluidité des capitaux, diminution du pouvoir étatique, etc⁴⁶.

Mais les manifestations de la mondialisation qui seront analysées dans cette étude (exposition accrue aux productions culturelles étrangères et bouleversements économiques, par exemple) ont toujours fait partie de la dynamique générale du processus de modernisation des pays dits en voie de développement et, à ce titre, n'exigent pas une focalisation théorique particulière.

Maintenant que j'ai clarifié la notion de *moderne* au sens de résultat d'un processus historique précis, il importe de se pencher sur la notion de *moderne* dans son acception plus courante, plus relative et moins figée temporellement, et qui rend davantage justice à la dynamique complexe et subtile entre tradition et modernité.

Le Petit Larousse offre la définition suivante de l'adjectif moderne : 1) « qui appartient au temps présent ou à une époque relativement récente, 2) qui bénéficie des progrès les plus récents, 3) qui est fait selon les techniques et le goût contemporain, par opposition à ancien⁴⁷ ».

⁴⁶ Yao Assogba. *Diaspora, mondialisation et développement de l'Afrique*, in *Nouvelles Pratiques Sociales*, vol. 15, no 1, 2002, UQAM, article en ligne, <http://www.erudit.org/revue/nps/2002/v15/n1/008263ar.html>, consulté le 10 octobre 2006, pagination absente dans la version en ligne.

⁴⁷ Le Petit Larousse Illustré, 1990.

En d'autres mots, ce qui est moderne serait ce qui s'oppose au traditionnel, *traditionnel* pris ici comme « fondé sur un long usage, sur la tradition⁴⁸ ». On voit ainsi le caractère relatif du terme : la conception de ce qui est traditionnel ou moderne peut varier énormément d'une personne ou d'une culture à l'autre. Il peut de fait y avoir une tradition sur le temps court, par exemple dans l'expression paradoxale « une tradition récente ».

Dans son livre sur la modernisation des Sénégalais, Pierre Fougeyrollas explique :

« au commencement, pour eux, était la tradition, entendez un ensemble durable de manières de vivre, de façons de sentir et de penser. Non seulement la tradition apparaît, à travers ce que nous venons d'en dire, comme une culture, mais encore elle est la culture, dans sa plénitude, avant qu'un concept comparatif ne vienne la désigner sous ce nom.»⁴⁹

Cette définition de la tradition montre bien comment la tradition n'est pas seulement ce qui représente le « vieux », « l'ancien », mais aussi la culture dans son ensemble, dans sa possibilité d'être transmise et renouvelée de génération en génération. Car si culture et tradition s'équivalent, sans toutefois se recouvrir entièrement, c'est qu'on ne peut dénier à la tradition le caractère mouvant qu'on accorde volontiers à la culture.

Baudrillard résume cette tension dynamique entre tradition et modernité :

« Si donc, dans un premier temps, la modernité apparaît bien [...] comme rupture, l'analyse plus fine inaugurée depuis la Seconde Guerre mondiale par l'anthropologie politique (Balandier, Leach, Apter, Althabe) montre que les choses sont plus complexes. Le système traditionnel (tribal, clanique, lignager) oppose au changement la plus forte résistance, et les structures modernes (administratives, morales, religieuses) y nouent avec la tradition de curieux compromis. La modernité y passe toujours par une résurgence de la tradition, sans que celle-ci ait pour autant un sens conservateur. Cela est important: le terrain de l'anthropologie montre, plus clairement que l'histoire

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Pierre Fougeyrollas, 1967. *Modernisation des hommes. L'exemple du Sénégal*. Paris, Flammarion, p. 34

européenne, la vérité de la modernité, à savoir qu'elle n'est jamais changement radical ou révolution, mais qu'elle entre toujours en implication avec la tradition dans un jeu culturel subtil, dans un débat où les deux ont partie liée, dans un processus d'amalgame et d'adaptation. La dialectique de la rupture y cède largement à une dynamique de l'amalgame.»⁵⁰

Quoique l'opposition entre tradition et modernité se trouve ainsi amoindrie, il est fort probable que les musiciens griots emploient tout de même les termes « traditionnel » et « moderne » comme deux mots contraires. En prenant, dans la partie consacrée à l'analyse discursive, la définition de moderne comme « ce qui est à la fois contemporain et novateur », j'aurai un concept opératoire efficace qui permettra, à partir de l'application qu'en feront mes interlocuteurs, de déceler ce qui aujourd'hui est perçu chez eux comme traditionnel ou novateur, autant dans les formes musicales que dans les rôles sociaux des griots. Le cas échéant, nous pourrions identifier les éléments servant cette « dynamique de l'amalgame ».

2.5 La concept d'acculturation : une notion négligée

L'étude de l'évolution de l'art des griots sous-tend une interrogation plus générale sur le devenir culturel de sociétés qui se retrouvent devant les pressions nouvelles qu'engendre la modernité. En Afrique, comme dans d'autres endroits de la planète où des observateurs occidentaux ont tenté d'étudier la survivance de cultures traditionnelles face à l'introduction de cultures externes, ce questionnement a mené à l'élaboration de divers appareils conceptuels visant à rendre compte de ces phénomènes de brassage et de métissage, que les anthropologues désignent généralement sous le terme *acculturations*.

⁵⁰ Baudrillard, Jean. « Modernité ». In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1999.

Devant l'étendue de la littérature scientifique consacrée à ce sujet depuis plus de cinq décennies, il est d'ailleurs curieux d'observer à quel point de nombreux débats académiques actuels sur les répercussions culturelles de la mondialisation font l'économie d'un examen plus approfondi des concepts théoriques pouvant décrire adéquatement ces phénomènes. Aussi tâcherai-je de ne pas tomber dans la facilité qui incite aujourd'hui trop de chercheurs à présenter les brassages culturels dans une optique de bricolage décontextualisé où les acteurs sociaux sont complètement libres de choisir leurs marqueurs identitaires et où la seule mention de métissage autorise à éviter de questionner le poids de telle ou telle influence.

Une des théorisations les plus marquantes du phénomène de l'acculturation a été faite par Bronislaw Malinowski. Dans son ouvrage *The Dynamics of Cultural Change* publié en 1945, il aborde la diffusion de la culture européenne en Afrique et présente le phénomène d'acculturation comme le résultat d'une situation de contact entre deux cultures distinctes. Les effets de ce processus d'acculturation seraient très variables, allant de l'acceptation au rejet, de l'adaptation à la réaction⁵¹. Herskovits précise à ce sujet que la sélectivité est une caractéristique importante du changement social, à savoir qu'aucun groupe n'accepte entièrement les innovations d'une autre culture sans effectuer un tri préalable. La plupart des situations de contact culturel mèneraient à un phénomène de syncrétisme culturel, lequel désigne « le processus par lequel des significations anciennes sont données à des éléments nouveaux ou des valeurs nouvelles modifient des formes anciennes.⁵²»

Dans son texte « La situation coloniale », Georges Balandier critique l'interprétation de Malinowski, qu'il jugé trop mécaniste⁵³ :

⁵¹ Bronislaw Malinowski, *The Dynamics of Cultural Change*, New Haven, Yale University Press, p. 71

⁵² Melville J. Herskovits, *Man and his Works : the Science of Cultural Anthropology*, 1948, New York p. 553

⁵³ Dans sa critique, Balandier omet de préciser que Malinowski a tôt fait d'étoffer son analyse initiale du phénomène de l'acculturation, notamment en endossant le concept de « transculturation » de son collègue cubain Ortiz, lequel accordait plus d'importance aux influences réciproques entre cultures distinctes et aux dynamiques historiques de chacune d'elles.

Il ne suffit pas de distribuer les phénomènes sur trois registres- culture africaine, culture occidentale, culture issue de contact- et d'établir des relations d'homologie fonctionnelle entre eux. Il ne suffit pas de procéder à une sorte d'inventaire des acculturations pour parvenir à l'interprétation correcte des situations coloniales. Identifier ce qui est commun à celles-ci, c'est à la fois identifier un type de situation, un type de formation sociale et une dynamique. La situation résulte non seulement de la mise en rapport des différences (dimension culturelle), mais des écarts différentiels établis entre les éléments qui sont constitutifs de cette situation et de la logique inégalitaire qui détermine leurs relations. Elle impose de considérer les acteurs qui s'y inscrivent, ainsi que leurs stratégies, leurs intérêts et leurs idéologies respectifs. Elle est la forme prise par les situations de domination et de dépendance dans le contexte colonial. [...] Cette situation est la matrice d'une formation sociale particulière.⁵⁴.

Pour Balandier, l'ère post-coloniale ne réduit pas la pertinence de cette analyse particulière du changement culturel chez les sociétés africaines :

Il faut partir de la constatation que le « post-colonial » n'est pas l'effacement du « colonial », mais seulement de ses formes les plus apparentes. Il maintient de vastes espaces d'influence, de domination indirecte, en utilisant les solidarités issues du temps des colonies mais dont les partenaires et la nature ont changé : solidarités économiques, politiques, religieuses, culturelles, qui lient par un partage d'intérêts des minorités dominantes de l'ancienne métropole et des minorités dominantes issues des indépendances.⁵⁵.

La proposition de Balandier de s'attarder davantage à la dynamique historique propre aux sociétés africaines permet aussi de corriger en partie la tendance des observateurs occidentaux à négliger les changements culturels qui surviennent de l'intérieur. Ces changements sont généralement décrits comme des innovations culturelles, un terme qui désigne « le processus par lequel un individu développe une nouvelle habitude qui est ensuite adoptée par d'autres membres de la société »⁵⁶.

⁵⁴ Georges Balandier. 2003 *Civilisés, dit-on*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 156

⁵⁵ Balandier, p. 158

⁵⁶ Merriam, p. 303

Ces remarques théoriques nous incitent donc à adopter une conception de la tradition et de l'innovation musicales qui puisse rendre compte à la fois des facteurs de changement endogènes et exogènes, tout en prêtant attention au caractère unique de la situation culturelle post-coloniale de Saint-Louis du Sénégal. Nous en reprendrons les traits essentiels dans nos dimensions à l'étude, présentées au terme du prochain chapitre portant sur la méthodologie.

CHAPITRE III

DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE L'EXPÉRIENCE DU TERRAIN

S'attarder aux représentations des griots saint-louisiens relativement à l'évolution de leur musique et de leur rôle social commande l'emploi d'une méthode de recherche privilégiant l'écoute et la saisie du sens « interne » de la culture étudiée. Il s'agit à notre avis de la meilleure façon de prendre en compte la complexité de ladite culture et éviter les généralisations hâtives.

En ce domaine, la tradition de la recherche qualitative en sciences humaines a montré l'utilité du recours à des outils de recherche tels que les entretiens et l'observation participante en terrain pour rendre compte de phénomènes qui ne peuvent être expliqués de façon satisfaisante par les approches quantitatives.

3.1 La recherche qualitative : quelques repères épistémologiques

L'approche qualitative se démarque non seulement par ses outils d'analyse, mais aussi et surtout par sa démarche heuristique. Plutôt que de partir d'un ensemble de postulats théoriques de base et d'une hypothèse générale que la recherche devra confirmer ou infirmer (ce qu'on peut relier à une démarche déductive), la recherche qualitative procède davantage par induction, en laissant le chercheur observer son sujet sans trop d'*a priori* théoriques et en ouvrant la possibilité qu'il adapte son questionnement au fur et à mesure de l'avancement du terrain⁸⁴.

⁸⁴ David Silverman, *Qualitative Methodology & Sociology : Describing the Social World*, Gower Publishing, 1986, p. 3

Au terme d'une recension des diverses définitions de la recherche qualitative utilisées par des chercheurs, le sociologue Jean-Pierre Deslauriers la définit comme suit :

« Le terme recherche qualitative désigne la recherche qui produit et analyse des données descriptives, telles que les paroles écrites ou dites, et le comportement observable des personnes. Cette définition parapluie renvoie à une méthode de recherche intéressée d'abord par le sens et par l'observation d'un phénomène social en milieu naturel. [...] La recherche qualitative est plutôt intensive en ce qu'elle s'intéresse surtout à des cas et à des échantillons plus restreints, mais étudiés en profondeur.⁵⁸ »

Au plan épistémologique, la recherche qualitative doit beaucoup aux protagonistes du tournant langagier en philosophie comme Gadamer, aux théoriciens d'une anthropologie interprétative comme Geertz et à la sociologie compréhensive. Max Weber, l'un des représentants de ce dernier courant, jugeait que la réalité sociale peut mieux être comprise en étudiant les valeurs et les objectifs d'une personne, son interprétation des phénomènes et sa manière de percevoir la société. Il a donc cherché à développer une méthode de recherche qui permettait d'analyser « objectivement » le caractère subjectif de cette réalité.

L'idée de développer une interprétation d'un phénomène social à partir des faits observés, tel que nous le propose la méthode inductive, provient de la tradition ethnographique. Dans son livre sur *l'ethnographie de l'action*, Albert Piette rappelle que Malinowski insistait sur « l'importance de conformer ses théories aux faits », que Radcliffe-Browne mentionne explicitement le « modèle inductif selon lequel l'observation des faits doit précéder la découverte de l'hypothèse explicatrice et doit servir, dans un deuxième temps à la vérification de celle-ci » et que Lévi-Strauss interdit « l'altération des faits par des préjugés théoriques »⁵⁹.

⁵⁸ Jean-Pierre Deslauriers, *Recherche qualitative : guide pratique*, Hachette/Mcgraw-Hill, 1991, p. 6

⁵⁹ Albert Piette, *Ethnographie de l'action : l'observation des détails*, éditions Métailié, Paris, 1996, p.52

Toutefois, comme le mentionnent Deslauriers et Piette, il est impossible de ne pas intégrer d'*a priori* théoriques ou d'hypothèses implicites dans l'observation que fait le chercheur en terrain. D'après ces auteurs, cette pré-théorisation peut être bénéfique, en autant que le chercheur ait la souplesse de pouvoir l'adapter en cours de route. Comme je le montrerai plus loin dans ce chapitre, j'ai eu recours à un recadrage conceptuel important au cours de mon terrain, en reléguant certains aspects que je considérais comme prédominants (ici, le poids de la modernisation dans l'interprétation par les griots du changement de leur rôle social) à une position moins centrale dans la compréhension du phénomène.

La recherche qualitative s'inspire aussi de l'orientation naturaliste en sciences humaines. Cette approche met l'accent sur le détail concret plutôt que sur les abstractions formelles et mise sur l'examen du sens commun ainsi que sur l'expérience du chercheur et des informateurs. À l'instar d'un être vivant, la société « s'auto-organise, « se transforme en évoluant » et se « préserve tout en s'adaptant »⁶⁰. Lofland associe cette recherche sociale de type naturaliste à une entreprise d'humilité, toute connaissance d'un système vivant restant fragmentaire⁶¹.

Cette orientation invite aussi à la confrontation du discours des membres d'une société à leurs pratiques quotidiennes. Il n'est en effet pas rare que le comportement réel des acteurs sociaux ne corresponde pas avec ce qu'ils en disent, offrant au chercheur des opportunités de saisir des changements et des points de tensions révélateurs. Les griots musiciens avec qui j'ai effectué des entrevues n'échappent pas à cette tendance, comme je le montrerai plus loin dans mon chapitre sur l'analyse des résultats.

Le postulat naturaliste de la société, lequel apparaît d'ailleurs dans les préceptes de l'anthropologie politique et ceux de la sociologie dynamique, permet en outre

⁶⁰ Deslauriers, p. 12

⁶¹ J. Lofland. *Analysing social settings: A Guide to Qualitative Observation and analysis*, Belmont, California, Wadsworth, p. 14

de mieux saisir la dynamique des changements sociaux. Balandier soutient à cet égard que l'étude des manifestations révélatrices de changement permettent de comprendre l'évolution de la société ainsi que les configurations complexes entre la nouveauté et l'ordre établi⁶². D'après le sociologue Stebbins, les expériences de changement se font d'abord à petite échelle et de façon marginale pour ensuite s'élargir à l'ensemble de la société ; il importe donc d'étudier toutes ses manifestations, sans quoi les grands processus de changement resteront incompris⁶³.

Au niveau méthodologique, la recherche qualitative possède certaines particularités qui rappellent sa filiation avec la méthode ethnographique. Comme elle, elle encourage le chercheur à mener son enquête dans le milieu habituel de ses informateurs, sans trop bouleverser le milieu environnant. Elle préconise l'ouverture à l'imprévu et la souplesse devant les contraintes inévitables du terrain⁶⁴. Enfin, elle recommande au chercheur de ne pas chercher à éliminer toute trace de sa propre subjectivité, mais d'assumer au contraire qu'il y aura toujours des biais idéologiques (conscients ou non) provenant du chercheur ou des informateurs.

Il est important de ne pas perdre de vue que la recherche qualitative a aussi sa part de problèmes et de limites. Sans manière de quantifier ou de mesurer précisément la force de certaines variables, de certaines causes et de conséquences, une telle approche comporte le danger de sombrer dans le simple relevé de l'anecdotique et du particulier, sans dégager des tendances lourdes. Ajoutons finalement que même dans une recherche qualitative comme celle-ci, l'analyse des résultats comporte inévitablement une certaine forme de « quantification », ne serait-ce que dans le comparaison des réponses des informateurs à une question donnée. (En effet, si une forte majorité des répondants partagent le même avis sur une question ou offrent des interprétations semblables de leurs expériences, on pourra affirmer

⁶² Balandier, p. 157

⁶³ R.A. Stebbins. 1987. *Sociology : The Study of Society*, New York : Harper and Row, p. 20

⁶⁴ Deslauriers, p. 14

qu'il s'agit d'une tendance lourde, alors que si le ratio se situe à 50%, on pourra relever la divergence des opinions des informateurs.)

3.2 Méthodologie de terrain : entre l'observation et l'immersion

La méthodologie qualitative retenue pour ma recherche est basée sur trois composantes principales : a) une série d'entretiens semi-dirigés avec un « échantillon » de musiciens griots de Saint-Louis, b) l'observation participante au cours d'activités impliquant ces griots musiciens et c) une auto-réflexion sur ma pratique d'apprenti-chercheur à l'étranger basé sur mon journal de bord⁶⁵.

La méthode de l'entrevue semi-dirigée est apparue comme la plus appropriée à ma démarche, notamment parce qu'elle impose à l'investigation une structure indispensable lors de l'analyse subséquente des données et permet de cerner au préalable certaines dimensions théoriques à élucider en terrain. Grâce à son caractère ouvert, elle permet d'adapter en cours de route certaines questions qui n'auraient pas collé aux réalités de mes informateurs, une qualité non-rencontrée par les questionnaires de type fermé. De plus, elle permet d'aborder l'ensemble des dimensions dans un ordre qui peut varier selon les interlocuteurs, laissant ainsi à ces derniers leur propre structuration mentale des aspects significatifs de leur expérience.

Avant d'arriver au Sénégal et sous les recommandations de ma directrice de recherche, j'avais décidé de limiter mon échantillon d'informateurs avec qui tenir des entretiens, quitte à augmenter le nombre d'entrevues avec chacun de ces individus. Compte tenu que je ne pouvais demeurer au Sénégal que pendant deux mois (et dans la ville de Saint Louis, six semaines), il était important que mes objectifs de recherche tiennent compte de cet échéancier de recherche

⁶⁵ Inspiré de la méthode de Mme Des Aulniers telle que proposée dans le cours COM 783C, Séminaire de recherche avancé III, *Identité et altérité en terrain*, hiver 2004

contraignant. Il fallait aussi que je me place dans des conditions qui favoriseraient l'établissement d'un lien de confiance avec mes informateurs.

J'ai choisi la ville sénégalaise de Saint-Louis parce que ses dimensions humaines me permettaient d'appréhender plus facilement les groupes de musiciens. Il s'agit en outre d'une ville qui compte une grande concentration de griots de la caste wolof et qui attire de nombreux musiciens lors de son festival international de musique.

J'ai abandonné l'idée de faire mon enquête ethnographique à Dakar parce que j'estimais que dans une ville d'une telle ampleur, il aurait été beaucoup plus difficile de gagner la confiance des étrangers dans le délai de deux mois qui m'était permis.

Il a ainsi été décidé que je solliciterais la participation de quatre informateurs pour mes entretiens semi-dirigés à Saint-Louis. Le choix de ces informateurs s'est fait en fonction d'un certain nombre de critères : a) l'informateur devait appartenir à la caste des griots, b) l'informateur devait être un musicien⁶⁶, c) l'informateur devait être disponible pour trois entrevues d'une durée d'une heure et demie chacune.

Ces critères de sélection se sont vite heurtés à la réalité du terrain : vu que la plupart des musiciens professionnels ont laissé Saint-Louis pour Dakar, les griots qui pratiquaient sérieusement la musique au niveau local n'étaient pas légion. Le repérage des informateurs s'est fait sur place, au cours de mes deux premières semaines dans la ville. Encore en train d'appivoiser la ville et les coutumes sénégalaises, je demandais aux personnes que je rencontrais s'ils connaissaient des musiciens. L'accueil chaleureux reçu dès le départ m'a beaucoup aidé dans

⁶⁶ Quoique la pratique du griotisme et la pratique musicale vont habituellement de pair, il faut préciser que les griots ne pratiquent pas tous la musique et que les musiciens ne sont pas tous griots.

cette entreprise de réseautage et de repérage. Mon expérience professionnelle comme musicien a aussi grandement facilité ces rencontres, me permettant d'être admis provisoirement dans la « communauté » des musiciens locaux.

Une fois le premier contact établi, je leur faisais part de mon projet de recherche et leur laissait un feuillet explicatif ainsi qu'un formulaire de consentement. Il importe de préciser que la population saint-louisienne, aussi éduquée peut-elle paraître, reste une population avec un haut taux d'analphabétisme et où la langue dominante, le wolof, n'a pas de véritable tradition de transmission écrite. Bien que le français soit parlé et bien compris de tous les musiciens (et d'une couche importante de la population), il reste une « langue seconde » apprise sur le tard, ce qui oblige souvent le chercheur à adopter un langage simplifié.

3.3 Dimensions théoriques et réalité du terrain : la nécessité d'un recadrage

Je ne m'attarderai pas ici à faire la justification exhaustive de mes questions de recherche (voir l'appendice A pour la grille complète en annexe), mais il m'apparaît nécessaire de présenter les principales dimensions abordées et de discuter d'un certain recadrage opéré dans mon « questionnaire » au cours de mes contacts avec les griots.

Comme il a été mentionné dans le chapitre consacré à la problématique, mes entretiens visaient surtout à comprendre la façon dont les griots musiciens se représentaient l'évolution de leur musique et l'évolution de leur rôle social. Parmi les dimensions à élucider en terrain, ces deux domaines se partageaient l'essentiel de mes questions de recherche.

La dimension consacrée à l'évolution de la musique des griots interrogeait par exemple les individus sur leur apprentissage musical, leur parcours stylistique, leurs influences, etc. Les questions liées à cette dimension visaient aussi à dresser un portrait de l'ensemble des musiciens de Saint-Louis et du Sénégal,

leurs styles dominants, les artistes marquants et l'appréciation de l'évolution au cours des dernières années.

L'autre dimension majeure, l'évolution du rôle social de griot, comportait des questions sur le contexte actuel de performance, sur les activités musicales des membres de la famille, sur les thèmes de prédilection et sur l'appréciation de l'évolution du rôle social des griots.

Ces deux dimensions, par leur rapport implicite à un processus de changement historique, étaient intimement reliées à une autre dimension que j'ai finalement abandonnée : le niveau de modernité individuelle de mes informateurs. Mes lectures préliminaires avaient certes souligné l'importance de l'urbanisation et d'autres forces modernisantes dans le changement de rôles et de musique chez les griots, ce qui m'avait incité à considérer la modernisation comme une force qui déterminerait probablement les modalités de l'évolution de ces musiciens. Aussi avais-je été tenté d'évaluer par un ensemble de critères rigides une sorte de d'échelle quantitative de la modernité chez mes informateurs (voir section antérieure sur le syndrome de la modernité), lequel aurait ensuite pu me servir pour établir des corrélations entre le type d'évolution et le niveau de modernité.

Les premières semaines d'observation participante à Saint-Louis ont cependant suffi pour me convaincre qu'une telle approche ne s'accordait pas à la réalité du terrain et réduisait considérablement le spectre des interprétations possibles de l'évolution de l'art des griots. Je courais le risque d'orienter toutes les questions portant sur le changement vers une conception générique de la modernisation, trop linéaire et finalement plutôt ethnocentrée.

En effet, sans questionner l'intérêt du syndrome de modernité tel que défini par Horton et Smith, il est apparu clair que dans une société aussi dévote que celle des Wolofs musulmans du nord du Sénégal, il n'était pas possible de considérer l'indépendance envers les figures d'autorité religieuse comme un indicateur d'un

« niveau de modernité individuelle » élevé. En plus, la recherche d'une mesure objective de la modernité chez une poignée d'informateurs et ce, avec un nombre très restreint de questions, m'a rapidement semblé un exercice futile et réducteur.

De toute façon, il me semblait aussi clair que si la modernisation et l'urbanisation avaient occupé une place si centrale dans la littérature que j'avais consultée sur l'évolution de l'art des griots, c'était en grande partie parce que ces auteurs s'étaient penché sur leurs activités à Dakar. Je croyais pouvoir retrouver un phénomène semblable à Saint-Louis parce qu'il s'agissait d'une agglomération urbaine importante de 150 000 habitants, mais j'ai tôt constaté que la configuration spatiale de l'île (qui est le cœur économique et culturel de la ville et qui compte à peine 10 000 habitants) lui conférait plutôt des allures de gros village.

Saint-Louis, contrairement à Dakar, n'a pas changé de physionomie de manière marquée depuis cinquante ans et son centre compte une proportion restreinte de migrants. Cela fait en sorte que la modernisation ne semblait pas un être phénomène *ressenti* fortement par mes informateurs, lesquels étaient tous originaires de Saint-Louis depuis plusieurs générations. La situation aurait été bien différente à Dakar, où l'énorme population migrante est chaque jour confrontée au contraste saisissant entre la vie moderne et le rythme plus lent de la campagne.

Cette moins grande focalisation sur le phénomène de la modernisation récente en tant que phénomène historiquement circonscrit et ayant des manifestations précises m'a aussi obligé à réviser la formulation de nombreuses questions. Beaucoup d'entre elles avaient été conçues au départ pour valider l'influence de cette force particulière sur l'évolution de l'art des griots, ce qui m'avait incité à préparer beaucoup de questions sur les changements ayant survécu à l'époque des parents ou grands-parents de mes informateurs, époque qui aurait correspondu

grosso modo à la période la plus intense de la modernisation, soit des années 1950 à 1980.

Bien que j'ai commencé dans mes premières entrevues à poser ce genre de question, je me suis rendu compte que mes informateurs n'étaient pas en mesure de délimiter ce qui avait appartenu à l'époque de leurs grands-parents par rapport à la leur ou à celle de leurs parents. Mes informateurs pouvaient réfléchir à ce qui se passait à l'époque de leurs parents, mais au-delà, ils tendaient tous à rassembler les références aux générations précédentes sous l'appellation générale « au temps », voulant ici dire « dans l'ancien temps ».

Les relations identitaires de mes informateurs constituaient une autre dimension de recherche, qui, cette fois, est restée pertinente tout au long de ma recherche. Il importait de savoir dans quelle mesure le fait d'être griot était important pour eux, par rapport à leur identité de musicien ou de musulman par exemple. Mes informateurs étant à la fois griots et musiciens (les deux ne vont pas toujours de pair), il était essentiel que je puisse me faire une idée de leur niveau d'identification à ces deux ensembles, sans quoi j'aurais risqué de me méprendre sur l'importance de certaines affirmations.

Par exemple, le seul fait que tous mes informateurs aient indiqué qu'ils s'identifiaient d'abord et avant tout comme musulmans (plutôt que comme musicien ou griots) permet de soupçonner que les variations observées dans leur comportement ne pouvaient pas s'expliquer seulement par l'évolution du griotisme et pouvaient être attribuables à d'autres forces importantes comme l'islamisation de la société wolof.

Nous verrons d'ailleurs que les réponses de mes intervenants de même que leur insistance répétée sur certains points m'ont forcé à ajouter de nouvelles dimensions aux entretiens, de façon à rester le plus près possible de leur propre interprétation de leur évolution. L'influence de l'Islam, le sous-développement de

la région et la présence étrangère à Saint-Louis ont ainsi fait l'objet de questions que je n'avais pas prévues, mais qui en bout de ligne permettaient de mieux illustrer l'évolution de l'art des griots telle qu'ils se la représentent.

3.4 Une observation participante de tous les instants

Alors que les entretiens qualitatifs s'avéraient un excellent outil pour recueillir le discours des griots, l'observation participante en terrain m'offrait la possibilité de confronter ce discours aux pratiques réelles et aux comportements observables. Elle me permettait aussi, au fil de mes rencontres moins formelles, de comprendre quelle était la perception des autres membres de la population saint-louisienne quant à l'évolution de l'art des griots.

À l'instar des ethnographes qui jugent que leur observation participante correspond à la réelle intégrité de leurs expériences en terrain, je jugeais que chaque moment partagé au sein de la communauté saint-louisienne pouvait être source de réflexion et d'interrogation. Tout observer relevait évidemment de l'utopie, mais je considérais comme Albert Piette que les détails, comme les habitudes alimentaires ou l'apparence vestimentaire, pouvaient parfois être aussi révélateurs que des discours longuement réfléchis de mes informateurs.

Le terme « participant » dans cette expression revêt ici une signification importante. Deslauriers montre d'ailleurs comment il existe des degrés différents de participation dans l'enquête de type ethnographique. Il peut s'agir d'une observation stricte sans lien avec le milieu ou encore une participation à part entière où l'identité de chercheur devient presque secondaire⁶⁷. Quoiqu'on puisse penser qu'un chercheur a intérêt à avoir une participation maximale, de nombreux anthropologues ont montré comment le comportement extrême, c'est-à-dire celui qui cherche à effacer toute distance vis-à-vis de l'autre (les anglophones diraient

⁶⁷ Jean-Pierre Deslauriers, *Recherche qualitative : guide pratique*, Hachette/Mcgraw-Hill, 1991, p. 50

« going native »), peut mener à une réduction de perspective sur le sujet étudié, voire d'objectivité⁶⁸.

À cet égard, le terme en soi est discutable dans tout type de recherche : il s'agit plutôt de prendre les moyens pour que la réalité vécue soit donnée et perçue le plus justement et le plus finement possible.

A posteriori, j'éprouve de la difficulté à évaluer la « participativité » de mon observation. En tout cas, j'ai certainement essayé de me rapprocher le plus possible de mes informateurs. J'ai choisi une habitation dans un quartier relativement modeste qui regroupait la plupart des griots de l'île et je me suis présenté à mes informateurs comme un musicien d'abord et avant tout, ce qui a m'a ouvert de nombreuses portes.

De fait, j'ai entretenu des collaborations musicales avec chacun de mes informateurs. En plus d'assister à beaucoup de leurs concerts et de leurs répétitions, je jouais parfois avec eux, leur montrant mes propres pièces et tâchant parfois de jouer les leurs. J'ai aussi proposé à chacun d'eux d'enregistrer leur musique avec mon matériel portable d'enregistrement, lequel offrait une qualité d'enregistrement que la plupart d'entre eux n'avait encore jamais pu obtenir. Cette collaboration était bénéfique pour les deux parties : je recueillais du matériel sonore pouvant étoffer mon analyse de l'évolution musicale locale et eux pouvaient disposer en échange d'un enregistrement convenable de leur musique.

Cette forme de participation comprenait évidemment de grandes limites : par mon statut de visiteur temporaire destiné à repartir après deux mois, je demeurais probablement à leurs yeux un observateur extérieur. Je ne partageais pas leur langue, le wolof, ce qui posait de grandes entraves à la possibilité de comprendre leur culture de l'intérieur. Malgré mes efforts pour ne pas adopter une attitude

⁶⁸ S. M. Miller, *The Participant Observer and Over Rapport*, in G.J. McCall and J.L. Simmons, *Issues in Participant Observation : A Text and Reader*, Reading, Massachusetts, Addison-Wesley, pp. 87-89

ostentatoire, mon équipement sonore et autres possessions matérielles devaient leur rappeler que je n'avais pas à me soucier comme eux des contraintes de la survie quotidienne.

J'ai aussi volontairement décidé de ne pas trop m'immiscer dans leurs vies quotidiennes. D'abord, cela aurait été impossible en raison de la présence de quatre informateurs différents. Ensuite, en admettant que cela aurait été possible pour certains d'entre eux, cela aurait provoqué une situation de proximité qui aurait brisé le rapport équitable que je voulais entretenir avec tous mes informateurs.

3.5 Constitution et analyse des données

Les douze entrevues ont toutes été enregistrées sur place avec une enregistreuse digitale. Après chaque entrevue, je procédais à une écoute qui me permettait d'identifier les dimensions qui avaient été abordées et celles qui restaient à interroger ou à préciser. L'essentiel de la transcription des verbatims s'est faite au fur et à mesure, mais faute de temps au Sénégal, j'ai dû transcrire de nombreux verbatims à mon retour à Montréal.

Les informations recueillies au cours de mon observation participante ont été consignées dans des notes écrites, certaines sur support numérique et d'autres sur papier. Un échantillon de ces notes se trouve en annexe (voir appendice B).

Finalement, j'ai eu recours à une codification de mes données qui consistait à attribuer à chaque élément d'entrevue un code référant à une des vingt sous-dimensions de ma grille-questionnaire (voir appendice A pour un aperçu de cette codification). Ce découpage s'est avéré indispensable à une analyse approfondie des propos de mes informateurs.

L'analyse de mes données s'est faite en deux étapes. La première consistait à dresser un tableau comparatif exhaustif regroupant les points de vue de mes quatre informateurs sur chacune des sous-dimensions de recherche, en fonction de la codification mentionnée précédemment⁶⁹.

À titre d'exemple, la dimension « conciliation tradition-modernité dans le rôle social des griots » était divisée en sept sous-dimensions : le contexte actuel de performance à Saint-Louis, les activités musicales familiales des griots dans le passé, le contexte du rôle social plus large du griot, les thèmes sociaux abordés par les artistes, l'influence du griotisme sur la musique, la transmission aux générations futures et le statut changeant des griots.

Étant donné que chacune de ces sous-dimensions regroupait des questions spécifiques, une première analyse pouvait être faite en comparant et en synthétisant systématiquement toutes les réponses de mes intervenants à l'intérieur d'un même thème. Il devenait dès lors possible de souligner des convergences ou de divergences de perspectives sur un même point ou encore l'écart entre la représentation de mes informateurs et la réalité que j'avais observée ou documentée sur le terrain.

La seconde étape de l'analyse consistait à relier les multiples synthèses sectorielles entre elles afin de donner une interprétation plus globale de l'évolution de l'art des griots. C'est à cette étape que j'ai cherché à expliquer les contradictions entre le discours de mes informateurs et leur comportement observable, de même qu'à tisser des liens entre des dimensions traitées jusque-là de façon isolée.

Il importe ici de préciser qu'un certain travail d'émondage a dû être effectué dans la présentation de mes résultats afin de respecter les contraintes d'espace inhérentes à ce travail et d'en agrémenter la lecture. Les sous-dimensions les plus

⁶⁹ Voir Appendice C pour un échantillon du tableau comparatif des entrevues

rapprochées de notre question centrale ont ainsi été privilégiées aux dépens de d'autres apparaissant comme plus périphériques. Par exemple, certaines sous-dimensions d'ordre musicologique (influences musicales marquantes chez mes informateurs, type d'apprentissage musical, conceptions de la composition), bien qu'elles aient été approfondies lors des entretiens et analysées par la suite, ont été écartées du chapitre consacré à la présentation des résultats afin de mieux étayer les dimensions principales.

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION DES RÉSULTATS L'ART DES GRIOTS EN MUTATION

4.1 Présentation des informateurs

Étant donné que cette recherche repose principalement sur les témoignages de quatre informateurs, il nous semble qu'une analyse des résultats ne pouvait se passer d'une brève présentation des musiciens griots interviewés.

Ibrahima Diop est considéré comme le leader de la formation Negro Salsa, un ensemble de style afro-cubain qui joue régulièrement dans les quelques clubs et bars de l'île de Saint-Louis. Il a 42 ans, est célibataire, parle wolof et français, provient d'une famille griotte ayant des ancêtres dans les ethnies pulaar et touareg. Il vit dans même demeure familiale saint-louisienne qui a abrité sa famille depuis 1930 et qui est aujourd'hui le domicile d'une dizaine de membres de la parenté. Il a terminé son instruction en 4^e classe de secondaire. Il est officiellement le claviériste du groupe, mais il agit aussi à titre d'arrangeur principal des morceaux et comme principal promoteur du groupe. Le Negro Salsa est aussi composé d'un chanteur septuagénaire d'origine mandingue qui a connu une gloire locale il y a une trentaine d'années, ainsi que d'un bassiste, un guitariste, un batteur et un percussionniste. Leurs chansons varient entre des classiques de rumba et de *son* cubain chantées en espagnol. Quoiqu'Ibrahima ne pratique pas activement le griotisme comme sa mère et ses ancêtres, il a reçu d'eux la tradition orale qui lui permet aujourd'hui de parler avec fierté et en profondeur de l'histoire et l'évolution des griots. En regardant les endroits où joue le Negro Salsa, on comprend que son public actuel est majoritairement composé

de touristes de 25-50 ans qui fréquentent les bars de la ville. La réception de leur œuvre est parfois enthousiaste, mais très rarement euphorique.

Babacar Thiam est un guitariste soliste qui accompagne souvent le Negro Salsa en spectacle. Il lui arrive aussi de jouer ses propres compositions lorsqu'on l'engage pour faire l'animation musicale dans un camp de chasse destiné aux touristes. Il a 50 ans, est d'une famille griotte wolof originaire de Saint-Louis, vit dans un appartement qu'il partage avec d'autres membres de sa famille, est célibataire et a complété la 6^e année du secondaire. Après avoir été formé en agronomie et avoir travaillé brièvement dans le secteur de l'agronomie, il a décidé de se consacrer à la musique. À la différence d'Ibu, Babacar mentionne souvent la discrimination dont il est objet en tant que griot, ce qui semble l'avoir poussé à mettre un peu de côté cette facette de sa personne.

Mas Faye est le chef-percussionniste d'un ensemble de sabars, ces longs tambours qui sont spécifiques au Sénégal. Fils d'une longue lignée de chefs percussionnistes griots, Mas poursuit la tradition en préparant des prestations musicales dans divers endroits de la ville, en vendant des percussions et en donnant des cours aux touristes. Il a 39 ans, provient d'une famille d'origine séreer parlant aujourd'hui le wolof, a complété la sixième année du secondaire, est marié et père de trois enfants et partage une demeure familiale avec ses parents. Pendant mon séjour, il a aussi été mon professeur de percussions. La musique de Mas jouit d'une très grande popularité à Saint-Louis et ses soirées de percussions sont parmi les événements les plus courus de la ville. Les jeunes filles semblent en effet apprécier particulièrement les soirées sénégalaises où les rythmes de Mas et de son orchestre leur permettent d'exhiber leurs vêtements et leur sensualité. Dans le cas de Mas, son auditoire semble beaucoup plus local que les autres : ce sont des locaux qui viennent et très peu de touristes assistent à ces soirées.

Ibnou est un jeune auteur-compositeur de 30 ans qui fait partie du duo musical Ndjoll'or, lequel fait de la musique folk-acoustique chantée en wolof. Marié à une

française depuis peu et ayant voyagé en France, Ibnou se distingue clairement des autres par sa capacité à comprendre la perception occidentale du Sénégal et de Saint-Louis. Contrairement aux autres qui ne semblaient pas trop enclins à la lecture, Ibnou est un lecteur avide, qui expliquait peut-être le fait qu'il s'exprime de manière aussi articulée (il n'a complété que sa quatrième année de secondaire). Il vit dans la demeure familiale avec tous ses parents. La musique de Ndjoll'Or semble surtout appréciée par les touristes, qui voient dans le côté acoustique, un sceau d'authenticité africaine de bon goût. J'ai vu très rarement des locaux assister à leur concert, quoique celui que j'ai vu était dans un hôtel qui ne semblait pas accessible aux locaux. Peut-être aurais-je eu une impression différente si je les avais vus dans un autre contexte, quoique, comme je l'expliquerai plus loin, il n'existe à peu près pas d'endroits où les locaux viennent en grand nombre assister à des concerts musicaux (à l'exception des concerts de sabar dans les boîtes de nuit).

4.2 Évolution du rôle social des griots

4.2.1 Les percussions comme outil de communication

La communication au moyen de percussions apparaît aux yeux de mes informateurs comme un volet fondamental de la fonction griotique traditionnelle.

Mas et Inou décrivent son évolution :

Bon, mon grand-père, c'était un grand griot. Il jouait des tambours. L'autre fois, je t'ai dit, quand il y a une grande manifestation dans un village, c'est l'ancêtre griot qui prend le tambour, qui fait la publicité à tout le monde, parce qu'il n'y avait pas de téléphone, c'est le tambour qui donne le message, qui fait le message, le tambour doun-doung-doung-doung, tout le monde entend et on écoute. Écoutez, il y a quelque chose dans le village. Il dit : « venez, venez, il y a quelque chose qui se dit, le chef du village » Tu as vu ? Bon, il y a une manifestation, ce soir, après-demain, tout le monde se présente ici, c'est ça le rôle de mon grand-père. Parce que lui, c'est un ancien griot. - Mas

Quand le roi faisait appel au peuple, on utilisait les percus. C'était les percus qui jouaient pour que tout le monde vienne sous l'arbre à palabres. Au début,

c'était un moyen de communication, les percus, c'était les griots qui les frappaient, c'est le roi qui lui disait de frapper pour que le peuple vienne. Maintenant, les moyens de communication sont beaucoup plus modernes, tu peux constater, donc l'utilité des percussions pour les communications, c'est révolu. Ce qui reste aux percussions, c'est de continuer leur statut de support de danse et de rythme. - Ibnou

On comprend ici que les tambours, bien plus que de simple instruments musicaux, devenaient un prolongement de la parole, outil indispensable en l'absence de haut-parleurs, de téléphones ou de postes radio. Avec l'arrivée de nouveaux moyens de communication, cette activité des griots est-elle bien révolue, comme le suggère Ibnou, et destinée à ne servir que de support de danse?

D'après Ibrahima, il n'en serait rien puisque certains rythmes sont encore utilisés dans des circonstances précises :

Non, jusqu'à présent, le même rythme que les batteurs faisaient quand ils apercevaient une forte personnalité quand il arrivait dans l'arène, le même battement, on ne l'a jamais changé. Je peux rester là chez toi, il y a une fête qui se passe quelque part, j'entends un rythme de tam tam, je sais qu'une forte personnalité arrive dans le gewel. Tu comprends? Il y a un rythme qui fait « rat ratadjim ratadjim, ratatadjim ». Dès que tu entends ça, dis-toi qu'il y a une personnalité qui arrive là-bas, qui vient d'arriver.

S'il est vrai qu'à certaines occasions, les griots jouent encore des rythmes qui portent une signification codifiée dans un cadre rituel, mon terrain me laisse penser que ces occasions sont devenues exceptionnelles et qu'en général, l'introduction des moyens de communication modernes ont forcé les griots percussionnistes à trouver d'autres fonctions à leurs rythmes, même si ces fonctions relèvent toujours d'une invitation au mouvement corporel. Mas, qui porte le flambeau d'une longue lignée de chefs percussionnistes, semble d'ailleurs fort heureux de sa nouvelle mission de divertissement et d'animation:

Ce qui est de nos ancêtres, c'était. Ce qui est de mon père, c'était. [...] C'est l'année dernière. Mais aujourd'hui, c'est la jeunesse. C'est ça qui est la différence. Bon, il y a la musique, la musique fait bouger le monde, [...]

nous on crée des rythmes qui font bouger le monde. [...] On fait plaisir aux filles. Oui parce que si tu as créé un nouveau rythme, on crée une nouvelle danse. Chaque rythme a sa danse.

La créativité et l'incitation à la danse apparaissent dès lors comme les nouvelles motivations des griots percussionnistes d'aujourd'hui. Cela étant, il ne faut pas croire que l'abandon partiel du rôle de messenger des percussionnistes d'aujourd'hui signifie que la musique des griots ait perdu tous ses traits traditionnels. La persistance des louanges dans la musique actuelle en est un signe frappant.

4.2.2 Des bons mots pour les nobles : la tradition persistante des louanges

Traditionnellement, les chansons des griots visaient à honorer un ou des individus, souvent une personne d'une caste supérieure, le roi ou un patron noble par exemple. Ces louanges étaient le plus souvent chantées, parfois accompagnées par un instrument comme le *xalam* ou le *tama*, ce petit tambour porté sous l'aisselle.

Ibrahima explique que l'emploi des louanges est encore répandu chez les griots :

Tu sais, dans les fêtes, par exemple, moi j'organise un baptême ou une fête, dans la famille de la femme et tout ça, un homme et une femme ont besoin de louanges venant d'une personne qui la connaît, quoi. Ils te citent le parcours de ton grand-père et disent « tu fais partie d'une bonne famille, ton grand-père était de telle... » devant des personnes que tu ne connais pas, ils te glorifient en quelque sorte.

Ces louanges sont aussi effectuées lors d'occasions officielles afin d'obtenir la faveur de certaines personnes influentes. D'après Ibrahima encore, ce phénomène répondrait à une caractéristique particulière de la société sénégalaise, la mise en valeur de ses membres déjà reconnus, contribuant en cela à la reconduction de leur statut.

Parce que d'habitude, nous les Sénégalais, les fortes personnalités, si on ne les cite pas, ils ne se sentent pas importants. Alors les griots en profitent. Si

un groupe joue ici et il y a une forte personnalité qui entre, tout le monde s'arrête ils crient les louanges, l'animateur doit arrêter, les laisser faire leur partie et après on continue.

Aussi populaire que soit le recours à des louanges « intéressées » chez les griots, la plupart de mes informateurs le désapprouvent et considèrent qu'il s'agit d'un trait néfaste du griotisme qui devrait être éliminé. Ibnou dépeint la situation en ces termes :

Il y a des griots qui ne travaillent pas, qui ne font que demander, faire des louanges et demander...qui ont une fausse manière de vivre le griotisme, quoi. Alors qu'au fond, le fait d'être griot, ce n'est pas une raison... [... C'est quelque chose que tu peux vivre d'une manière noble. [...] Moi, jamais je ne vais jamais chanter des louanges pour demander quoi que ce soit, je crois en mon boulot, je fais mon boulot.

Ibnou souligne que les louanges à des personnalités sont devenues un thème trop récurrent dans les chansons contemporaines et déplore le manque de variété et de profondeur qui en découle :

Avec les chanteurs actuels maintenant, s'ils ne chantent pas l'amour, ils chantent des louanges; à des marabouts ou bien à des nobles qui ont tant fait pour eux ou qui leur ont acheté du matériel, une parcelle de terrain ou quelque chose comme ça. [...] Ils font juste ça par intérêt, hein? Maintenant, les répertoires ont tellement changé, c'est très rare qu'on parle de la vie ou des problèmes sociaux.

Tandis que Ibrahima et Ibnou semblent s'entendre pour dire que cette tendance reflète une déviation récente et fâcheuse d'une tradition noble, Babacar souligne que même anciennement, le rapport de subordination au roi plaçait les griots dans des positions où leur intégrité morale pouvait être mise en doute :

Dans le passé, il y avait des rois. Ils venaient rentrer dans un village, rentrer dans une famille. Les rois, ils faisaient n'importe quoi dans ces villages là, ils prenaient le bétail, ils prenaient les moutons, ils les emmenaient chez eux. Ils [les griots] collaboraient bien sûr, ils faisaient le message.

Toutefois, les louanges ne seraient pas condamnables lorsqu'elles sont adressées à un être cher ou lorsqu'elles traduisent un sentiment de vénération véritable,

comme à l'endroit du chef spirituel Cheik Amadou Bamba, objet de nombreuses paroles de chansons. Babacar a d'ailleurs composé de nombreuses chansons sous forme de louanges à sa mère ou à son marabout. De la même manière, Ibnou est fier d'avoir composé des pièces qui louangent son guide spirituel et estime que les louanges peuvent avoir une vertu pédagogique :

Le seul à qui j'ai adressé des louanges, c'est mon marabout et je crois qu'il est le premier et il sera le dernier. [...] Les louanges, c'est bon, mais ça dépend de comment sont les louanges. Si je dis que tu vivais ici, que tu étais brave... en parlant de ça à tes petits-fils, on les encourage à être comme toi. Là c'est positif, il y a une position d'historien qui se dégage, c'est positif, l'histoire ne peut pas s'oublier, l'histoire doit vivre, on doit parler de son histoire.

4.2.3 Médiation et transmission : les autres rôles des griots

Cette remarque sur la transmission de l'histoire rappelle que le rôle social des griots ne se limite pas à leurs activités de musiciens, comme nous l'avons montré précédemment dans l'exposition de leurs fonctions traditionnelles. En plus d'être messagers, les griots sont aussi censés agir comme organisateurs de fêtes et comme historiens-généalogistes.

D'après Ibrahima, le système scolaire n'a pas enlevé aux griots leurs fonctions traditionnelles d'historiens et de moralistes. Il cite à cet égard l'exemple d'un animateur de radio donnant des leçons d'histoire morale à la radio et celui des professeurs d'histoire au lycée de Saint-Louis qui encouragent les élèves à demander conseil aux griots dans leurs recherches scolaires portant sur l'histoire locale.

Un griot, c'est un historien. Même les questions à l'université, toutes les leçons que racontent les étudiants, le griot, il a fait l'université, hein? À part l'histoire de Karl Marx et l'histoire universelle, il est plus imprégné d'histoire que ceux qui sont allés à l'université. Il te dit tout. [...] On ne peut rien savoir sur quelqu'un sans pour autant qu'un griot intervienne. Il faut qu'il intervienne pour te dire si cela ça s'est passé comme ça. Et il y a une émission qui se fait tous les mardis à la télévision, il y a un ancien qui anime ça, tu

peux trouver tous les renseignements que tu as besoin. À la télévision nationale. [...] Il raconte des histoires, il va parler de personnages comme le Barak du Wallo [nom donné à l'ancien roi de la région].

Ibnou croit que les rôles traditionnels extra-musicaux des griots sont révolus étant donné que des nouvelles professions spécialisées sont venues combler ces besoins :

Le griot, il enseignait, il faisait l'histoire, c'était un historien. Maintenant, il y a des enseignants, il y a des professeurs d'histoire. Avant, il était instituteur, il enseignait... tu es d'une famille et c'est le griot qui te parle de ton grand-père, qui te donnait des leçons de morale par rapport à eux. Maintenant, c'est révolu, il y a des professeurs qui enseignent ces trucs. [...] Moi, par exemple, personnellement, je conserve ce statut d'enseignant, je veux conserver ce statut d'historien, je veux conserver ce statut de moraliste, mais pas autre chose. Moi, je n'ai plus de roi, je suis mon roi, c'est clair, je n'ai plus de rois, [...] je considère personne comme étant plus [noble] ... [...] Parce qu'à part le statut d'artiste-musicien, toutes les autres fonctions que faisaient le griot avant sont devenues professionnelles. Donc, ce qui reste, c'est le côté art, et le griot le partage maintenant avec toutes les autres couches de la population. Il y en a beaucoup qui ne sont pas griots et qui sont dans la musique.... Tu vois? Et même, je pense que d'ici quelques décennies, tous ces concepts auront disparu.

Pour Ibnou, il serait donc possible d'intégrer les fonctions traditionnelles de moraliste et d'historien à l'intérieur même de la vocation de musicien-artiste. Ses remarques révèlent aussi un changement majeur dans le statut social des griots, le système de castes n'étant plus aussi étanche qu'avant et la discrimination professionnelle à leur endroit s'étant quelque peu relâchée.

D'après Babacar, cette nouvelle réalité sociale provoque des situations inédites : un noble peut maintenant quémander auprès d'un riche griot ayant réussi professionnellement à l'extérieur de la musique :

Avant, c'était les nobles qui donnaient l'argent aux griots. Mais, actuellement c'est devenu à l'envers. Les griots maintenant ils donnent aux *geers* de l'argent. Après avoir fini de faire la musique, ils vont travailler. C'est des gens qui vont travailler dans l'administration. Il y a des griots qui sont maîtres

de justice. Il y a des griots qui sont des avocats, il y a des magistrats griots, des ministres.

Il ne faudrait pas en conclure que le stigmate accolé aux griots est complètement disparu. Au contraire, tous les griots que j'ai rencontrés mentionnaient qu'il leur était difficile, voire impossible de se marier à une femme non-griotte. Les propos de Mas et de Babacar sont éloquentes à cet égard :

Si par exemple, si je vais chercher une fille en quelque part, si elle voit que je suis de la famille des griots, ses parents ne voudront pas d'abord. Au départ, ils vont dire « celui-là, il est griot ». Il y a toujours ça, hein! - Mas

Moi j'en ai perdu trois, quatre filles comme ça. Eux [les parents], ils se disent nobles, ils se disent qu'elles sont plus nobles que moi, quoi. C'est pour cela qu'ils n'ont pas voulu me donner leur fille. J'en ai perdu trois filles comme ça, les parents ils ont dit que je suis griot et ils ne m'ont pas donné leur fille.
- Babacar

On peut résumer les changements du rôle social en affirmant que le rôle de louangeur subsiste en partie, mais d'une autre façon. Ainsi, plutôt que de louer le même roi ou la même famille noble, les griots d'aujourd'hui sont souvent contraints de s'attirer la faveur de plusieurs personnes différentes : des membres du public (en insérant des louanges à des membres de l'auditoire dans leurs spectacles), ou d'une personnalité connue (comme un marabout). Le rôle de communicateur public est presque complètement disparu et il n'en reste des vestiges que dans les émissions de radio comme celles de Baye Samba et dans les rythmes de tambour qui annoncent un événement particulier.

Quant au rôle d'historien, s'il reste présent dans la transmission de la culture à l'intérieur des familles griottes, il semble s'être érodé au profit de nouvelles sources de savoir historique comme les professeurs d'histoire. Par contre, on pourrait avancer que certains griots maintiennent tous ces rôles très vivants dans l'exercice de leurs nouvelles fonctions comme animateur culturel, animateur dans les médias, journaliste, comédien, homme politique, conseiller administratif, etc.

Le rôle de généalogiste et de rassembleur lors des fêtes semble de son côté encore prévalant chez les griots qui pratiquent.

4.3 Évolution de la musique des griots

4.3.1 Le mbalax et le développement d'une langue musicale nationale

Tous les informateurs s'entendent pour décrire l'évolution récente de la musique sénégalaise comme une transition d'une musique tournée vers l'extérieur à une musique plus authentiquement sénégalaise. De la prédominance de rythmes latins observée dans les années 1960-1980, on serait passé au cours des deux dernières décennies à l'émergence d'une musique reprenant des éléments percussifs autochtones.

Ibu décrit les premiers pas de la musique populaire sénégalaise:

Oui, à l'époque des grands-parents, ils jouaient des valse, des tangos, vous comprenez. Parce qu'à cette époque, la musique mbalax n'était pas bien installée ici au Sénégal quoi. Eux, ils ne faisaient que des reprises, que des morceaux qui venaient de l'Occident et tout ça. En les voyant s'habiller, ils s'habillaient en Européens parce que c'était l'époque coloniale. [...] Vers les années 75-80, le mbalax n'était pas bien implanté au Sénégal. On recevait de la musique d'Europe, de Cuba et tout ça. Dans les discothèques, on n'entendait que ça. Tu entendais rarement un groupe local, parce qu'en ces temps-là, il n'y en avait pas beaucoup. Il n'y avait pas plus que 10 groupes ici au Sénégal, donc on était obligé d'écouter de la musique de l'autre bout du continent, quoi.

D'après mes informateurs, Youssou N'Dour aurait joué un rôle décisif dans l'appropriation de ces musiques étrangères. Selon Ibnou, cet artiste considéré comme le père du mbalax, s'est d'abord contenté de jouer des musiques latines chantées en wolof, comme beaucoup d'artistes sénégalais des années 1980 :

Au début, ce qu'il y avait comme musique c'était la musique cubaine. On prenait ça et on lui mettait les nuances sénégalaises. Au début, c'était ça. [...] Même Youssou N'Dour, il est passé par là. Il y a beaucoup de chanteurs actuellement très connus qui sont passés par là. Avant, il y avait cette nuance

cubaine que nous avons chantée ici au Sénégal avec les paroles en wolof. Après, le mbalax est venu pour moderniser, pour montrer au monde la musique typiquement sénégalaise, ce qui a donné naissance au mbalax. Le mbalax c'est bien.

Le mbalax s'est développé comme un style caractérisé par l'usage des sabars et d'autres percussions traditionnelles sénégalaises qui avaient jusqu'alors été très peu employés dans la musique commerciale du pays.

Ibrahima parle avec fierté de ce mouvement de revalorisation de l'héritage musical sénégalais :

C'est une bonne évolution, parce qu'au début, nos musiciens ne s'inspiraient pas de leur culture, ils ne jouent que des musiques qui ne leur appartenait pas [...]. Or, il y avait bien une musique d'ici qui pouvait se faire jouer, quoi. Ils jouaient du mbalax et chaque instrument africain, on peut créer une musique là-dedans. Parce que le kora, c'est une musique mandingue, le xalam, on peut faire du yela, le sabar, on peut faire du mbalax.

Selon Babacar, Youssou N'Dour est clairement le principal responsable de cette évolution :

Il a changé leur mentalité, il a changé aussi leur style de musique. Si ce n'était pas de lui, ils n'auraient pas bougé, hein? [...] Cela [l'emploi de rythmes plus traditionnels] leur a permis d'approfondir leurs rythmes mbalax. Parce que Youssou N'Dour, c'est le roi du mbalax.

Dans leur historique de la musique sénégalaise, certains informateurs évoquent une phase préalable de musique acoustique des griots traditionnels et d'autres évoquent une dernière phase qui voit des nouveaux courants émerger comme le hip-hop. Au sujet de la musique antérieure à l'arrivée des musiques européennes, Ibnou mentionne ceci :

Dans l'air traditionnel, [...] il y avait juste de la cora et la belle voix du griot qui chante. Ca c'est c'est pas le mbalax. C'est à nous et on est en train d'oublier ça. Nous on essaie de puiser, de tirer à partir de là. Tu sais les mélodies, c'était carrément acoustiques. C'était le *ra hala*, [...] avec la belle voix du griot qui chantait carrément acoustique.

À la lumière de mes entrevues, il semble difficile d'établir une distinction claire entre l'évolution de la musique à Saint-Louis et celle du Sénégal. Selon les informations recueillies auprès de mes informateurs, les deux se suivent. Par contre, il existerait une variation importante : le hip-hop n'occupe qu'une fraction de l'importance qu'il a à Dakar.

Si la périodisation avancée par mes intervenants semble adéquate, il importe néanmoins d'apporter des nuances. En premier lieu, il n'y a pas une seule musique traditionnelle antérieure à l'arrivée de la musique cubaine. Le nombre élevé d'ethnies et les échanges culturels nombreux dans l'histoire des royaumes ouest-africains ont provoqué un processus incessant de brassages musicaux. En second lieu, si les enregistrements étrangers ne sont disponibles qu'à partir des années 40-50, les instruments européens sont apparus depuis longtemps au Sénégal, contribuant tôt à une certaine forme d'occidentalisation de la musique sénégalaise. En troisième lieu, il ne semble pas si facile d'établir une démarcation claire entre musique cubaine à saveur sénégalaise et mbalax authentiquement sénégalais. Le mbalax contemporain garde souvent une forte couleur latine et devrait être considéré comme le prolongement du style dominant antérieur. Enfin, l'élément qui marque l'identité « sénégalaise » semble être le rythme particulier du sabar, lequel serait aux dires de certains observateurs, hérité d'une tradition militaire du peuple wolof et ne représenterait pas la somme de la diversité rythmique de l'histoire musicale du pays.

4.3.2 Une position trop dominante qui nuit à l'innovation?

À Saint-Louis, un survol rapide de la musique jouée à la radio locale suffit pour constater la position privilégiée qu'occupe aujourd'hui le mbalax dans le paysage musical sénégalais. Contrastant avec la diversité des styles interprétés par mes informateurs lors de leurs spectacles en salles (salsa, jazz et folk africain), l'omniprésence du mbalax sur les ondes a même poussé un animateur local exaspéré à condamner ce qu'il a qualifié de « stagnation » et de « renfermement sur elle-même » de la musique sénégalaise.

Mas constate aussi que le style mbalax occupe maintenant presque tout l'espace musical. « Le mbalax a tout dominé! [...] Tout le monde joue du mbalax! », affirme-t-il. Bien que cette situation ne semble pas le déranger, elle contrarie Ibnou et Babacar, qui déplorent le manque de variété dans la musique actuelle : « Si tout le monde continue à suivre le mbalax, je crois qu'on va perdre beaucoup de nos richesses. Il y a beaucoup de richesses dans la culture musicale du Sénégal et parfois on a tendance à les perdre [...] en se focalisant trop sur le mbalax, [...] il y a d'autres rythmes, d'autres nuances. », avance Ibnou.

Babacar abonde dans le même sens, employant ici une métaphore culinaire :

Maintenant la majeure partie des orchestres ici, ils ne te jouent que du mbalax. Tout le monde, par exemple si tu rentres dans 5 ou 6 maisons, tout le monde a préparé du thiboudienne. C'est pas bon! Aujourd'hui, tu vas préparer du maffé, là-bas, ils vont préparer du soupa kandja, l'autre maison, ils vont faire du thiboudienne...[...] Il y a un manque de variété, parce que beaucoup de chanteurs chantent du mbalax, alors que le mbalax, ça reste ici.

Ces derniers propos de Babacar révèlent une caractéristique intéressante du mbalax: son incapacité relative à être exporté au-delà du Sénégal. De fait, le type de musique sénégalaise affectionné par les auditeurs occidentaux est très différent de celui qui est prisé au niveau local. Les enregistrements destinés au marché local emploient des rythmes syncopés et placent les synthétiseurs à l'avant-plan, ce qui contraste avec les rythmes plus doux et les arrangements plus acoustiques

des productions reliées à la *world music*. Plusieurs observateurs locaux m'ont indiqué que les artistes ayant une carrière internationale avaient compris ce phénomène, préparant du coup des albums destinés d'abord au marché occidental. Ce caractère « hermétique » du mbalax explique aussi en partie pourquoi plusieurs jugent que la musique populaire du pays est devenue refermée sur elle-même.

Interrogé à ce sujet, Ibu reconnaît que le mbalax n'est pas très accessible, mais suggère qu'il pourrait être davantage apprécié si les étrangers déployaient des efforts :

C'est la musique la plus difficile du monde! [...] Parce que tu vois, le mbalax, le mbalax n'a pas atteint la même dimension que ces autres musiques qu'on passe au hit-parade ou tout ça. C'est parce qu'ils ne comprennent pas encore. C'est une musique qui est tellement difficile! Tu ne peux pas emmener un belge et lui faire danser le mbalax. Il faut qu'il apprenne ça.

Les nouvelles technologies de communication favorisent-elles l'échange et la découverte de nouvelles musiques? À cet égard, il semble que mes informateurs griots s'entendent tous pour dire que les nouvelles technologies telles l'ordinateur et l'Internet facilitent le travail des musiciens et accentuent la disponibilité des enregistrements, tant locaux qu'internationaux. Ibrahima explique :

Oui, parce qu'il y a les radios, les chaînes de télévision, et tout ça, même avant d'avoir le produit, on le voit à la télé, ou quelque chose comme ça. Maintenant, c'est plus facile, quoi. Et maintenant, on a des parents qui sont en Europe, et il y a un ami qui vient et qui emmène des cds, maintenant, vraiment, c'est plus facile, quoi.

Mas est du même avis :

Bon, à l'époque, comme tu le dis, il y avait pas des choses-là, les nouvelles choses. Là, tu prends quelque chose, tu le mets dans l'ordinateur, tu mets un cd. [...] Avant, il n'y avait pas de table de mixage, pas de guitares, il n'y avait que des xylèmes..., mais maintenant, les choses avancent avec l'ordinateur, tu peux faire beaucoup de travail avec l'ordinateur.

4.3.3 L'incorporation des éléments griotiques dans la musique populaire

Un autre trait caractéristique de l'évolution de la musique sénégalaise est l'incorporation des éléments du chant griotique dans la musique populaire. Bien que de nombreux non-griots fassent maintenant de la musique de façon professionnelle, beaucoup d'entre eux cherchent à imiter les techniques des griots au niveau vocal et empruntent leurs habitudes de « name-dropping », une technique qui consiste à nommer et à remercier des gens à l'intérieur même des paroles des chansons.

Ibrahima décrit le phénomène de cette façon :

Tu sais, même les autres [non-griots], actuellement ils utilisent la façon que font les griots dans la musique. Tu écoutes les cassettes de mbalax, chaque fois tu entends des noms, maintenant ils chantent que des noms, c'est la pratique du griot. [...] Même Viviane (une chanteuse très populaire) le fait. Elle chante de cette façon. Maintenant, ils [les non griots] se sont mieux impliqués dans le rôle de griot dans la musique.

Babacar corrobore les propos d'Ibu :

Oui, il y a eu des changements. Il y a beaucoup de musiciens actuellement qui ne sont pas des griots. Mais ils sont en train de s'implanter dedans quoi. [...] Tantôt, je te disais Vieux Macfaye, c'est pas un griot, Lamine Faye, ce n'est pas un griot et tant d'autres, ce ne sont pas des griots. Pourtant, ils font partie des meilleurs musiciens actuellement.

En somme, le mbalax est respecté par tous les informateurs et est présenté comme le résultat d'une réappropriation des Sénégalais de leur héritage musical. Sa situation dominante, si ce n'est exclusivante, est confirmée par tous : une moitié s'en plaint à cause du manque de diversité qui en résulte et l'autre s'en réjouit à cause de la force du mouvement culturel.

Les deux informateurs qui se plaignent du caractère répétitif du mbalax indiquent que la prédominance de ce style finit par ennuyer et éclipser d'autres richesses musicales.

En général, les informateurs jugent que les Sénégalais sont plus ouverts qu'autrefois aux musiques étrangères, quoique l'argument avancé est souvent que ces musiques sont plus accessibles grâce aux nouvelles technologies, non pas parce que les auditeurs en sont particulièrement friands.

Curieusement, alors que la musique populaire attire de plus en plus de non-griots dans ses rangs professionnels, les éléments griotiques comme le style vocal saccadé et les louanges à l'intérieur des paroles y sont plus prédominants que jamais.

CHAPITRE V

INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS LES GRIOTS MUSICIENS À L'HEURE DES ÉCHANGES CULTURELS POST-COLONIAUX

Comment interpréter la musique actuelle à Saint-Louis et les propos qu'en font mes informateurs ? Que nous révèlent-ils sur le changement du rôle social des griots et encore, sur la société saint-louisienne en général ?

Ce chapitre vise donc à mettre en relation les divers facteurs contribuant à l'évolution de l'art griotique, permettant ainsi une analyse quelque peu plus holiste du phénomène. Comme nous l'avons mentionné précédemment, certaines dimensions imprévues sont apparues comme déterminantes en terrain, nous poussant à élargir notre vision de l'évolution de l'art des griots pour prendre en compte l'influence de nouveaux facteurs tels le poids du sous-développement, la forte présence étrangère et l'amplification de la religiosité musulmane.

Ces nouvelles dimensions, qui seront examinées dans le présent chapitre aux côtés des dimensions initiales, émanent des entretiens avec mes informateurs, mais les contraintes d'espace inhérentes à ce travail nous ont empêché de présenter les témoignages s'y rapportant. Le lecteur pourra toutefois trouver un échantillon de ces entretiens dans le tableau comparatif fourni en annexe (voir Appendice C).

5.1 Modalités croisées de l'évolution de l'art des griots

5.1.1 La valorisation de l'identité culturelle locale : vers une culture de résistance?

Le discours des musiciens griots sur l'évolution de la musique montre bien la complexité des rapports à la tradition trouvée dans la production musicale actuelle. Il montre aussi la singularité du portrait musical de Saint-Louis par rapport à l'ensemble sénégalais. On assisterait depuis une dizaine d'années à un retour important des sonorités africaines dans la musique populaire du pays, révélé par la popularité du style *mbalax* et l'usage presque systématique des percussions sabar dans les enregistrements. Ce retour contraste avec la période précédente qui voyait les musiciens imiter le style latin ou américain en vogue à l'époque.

On pourrait rapprocher ce phénomène de celui observé dans certains pays latino-américains comme le Chili et l'Uruguay, où les radios ont délaissé à la fin des années 1980 les chansons américaines qui dominaient jusque-là sur les ondes pour faire plus de place aux artistes nationaux et ainsi contribuer à l'émergence de styles nationaux comme la *murga*.

Nous avons aussi vu qu'à Saint-Louis, les œuvres musicales locales restent orientées vers un public de touristes et n'emploient pas autant le langage musical autochtone devenu prévalant à Dakar. On peut aussi nuancer l'apport de la tradition sénégalaise dans la musique actuelle du pays en soulignant le fait que le rythme *mbalax* en question retient une forte saveur latine, ne reflète qu'une fraction de la richesse musicale ancestrale et ne jouit pas d'une position prédominante assurée pour l'avenir, vu la popularité de styles comme le hip-hop, le r&b et les autres musiques populaires ouest-africaines.

Il n'en demeure pas moins que tous les intervenants ont évoqué avec fierté le développement d'un style national propre, ce qui suggère qu'ils valorisent leur

héritage musical et qu'ils participent à un processus actif de traduction d'influences extérieures en un idiome musical original. On peut probablement voir dans cette ré-appropriation du bagage culturel autochtone une forme de ce que plusieurs auteurs ont qualifié de « résistance culturelle » face à la mondialisation accélérée de la dernière décennie.

Comme le souligne Featherstone, il importe cependant de nuancer la proposition voulant que la mondialisation provoque toujours ce mouvement de valorisation des identités locales et régionales. Au Sénégal, ce mouvement est certes perceptible dans la musique, mais il ne l'est pas du tout dans le cinéma ou dans la littérature, des domaines culturels où la production étrangère reste écrasante. Dans d'autres pays comme le Mexique par exemple, la mondialisation culturelle semble avoir poussé la musique locale à s'éloigner de son folklore bien plus que de s'en rapprocher⁷⁰.

Featherstone rappelle aussi que la résurgence des identités culturelles locales cache parfois des syncrétismes inexplorés ou des stratégies de légitimation qui ne sont que temporaires⁷¹. Des forces socio-politiques locales antérieures à la mondialisation récente peuvent aussi être responsables des configurations culturelles actuelles. On n'a qu'à penser au programme de soutien élaboré par le président sénégalais Senghor dans les années 1960-70. En soutenant financièrement les artistes qui développaient un style national propre relié à la conception de la *négritude*, ce programme a posé des jalons importants dans la genèse du *mbalax*.

Nous avons déjà mentionné que dans la définition de leur style, les informateurs insistaient sur le caractère local de leur musique. Leur style contient toujours la mention « Afro » : *Afro-salsa* pour Ibu, *jazz africain* pour Babacar et *afro-fusion*

⁷⁰ Helena Simoneit, *Banda : Mexican Musical Life Across Borders*, Wesleyan University Press, 2001, p. 48

⁷¹ Mike Featherstone, *Localism, Globalism, and Cultural Identity*, in *Global/Local : Cultural Production and the Transnational Imagery*, Duke University Press, p. 47

pour Ibnou. Cela montre à quel point le caractère *africain* reste important au niveau de leur identification culturelle et artistique. Pourtant, aucun de ces genres n'est authentiquement *africain* et quoiqu'ils apposent tous l'étiquette «afro» à leur musique, la couleur étrangère est très marquée dans les trois cas. Chez le Negro Salsa, la langue employée est l'espagnol et les rythmes sont clairement d'origine cubaine. Dans les chansons de Babacar et d'Ibnou, on perçoit les lignes mélodiques typiquement ouest-africaines, mais on y décèle aussi des traces de jazz et de folk américain.

À cet égard, le cas de l'évolution de la musique de Saint-Louis illustre aussi combien il importe de ne pas réduire les phénomènes de métissage culturel à la dichotomie musique nationale versus musiques étrangères. En mettant l'accent analytique sur un style qui serait authentiquement sénégalais, on oublie que la musique de Saint-Louis est aussi fortement influencée par sa propre histoire comme centre régional du royaume multi-ethnique du Waalo, qui a vu le brassage progressif des musiques maures, pulaars et mandingues, en plus de la tradition plus spécifiquement wolof. La valorisation de ces musiques régionales, bien qu'elle ne soit pas très discernable dans la production musicale émanant de Dakar, est bien présente à Saint-Louis, comme le témoignent certains morceaux d'Ibnou et les compositions en langue *pulaar* de l'ancienne formation d'Ibnou.

5.1.2 Les normes esthétiques des griots musiciens: entre conservation et innovation

La recherche de référents culturels locaux pose aussi la question du rapport à la tradition dans la musique de mes intervenants. À ce sujet, Merriam indiquait que le changement ne provient pas toujours de l'extérieur grâce à des acculturations, mais aussi de l'intérieur, par les processus de l'innovation culturelle. Au plan artistique, on a montré plus tôt dans cette étude comment la modernité avait incité les artistes à innover et à réformer les normes musicales.

Attardons nous donc à définir la musique traditionnelle de Saint-Louis, prise dans le sens d'une musique qui se transmet de génération en génération et qui définit la culture musicale d'un endroit. À la lumière de nos observations et de nos entrevues, les traditions du sabar et des soirées sénégalaises apparaissent comme les seuls éléments qui pourraient se conformer à ces critères. Les rythmes qui sont joués lors de ces moments, bien que modernisés, ont été légués au fil des générations et ne semblent pas avoir été importés clairement d'une autre région comme d'autres éléments musicaux.

La musique actuelle de la plupart des griots musiciens de Saint-Louis ne peut pas être considérée comme traditionaliste au plan formel, puisqu'elle n'emploie pas les instruments traditionnels tels que la kora, le balafon, le xalam ou le riiti. La musique d'Ibnou semble néanmoins comporter des éléments volontairement empruntés aux vieilles chansons acoustiques des griots. Il rappelle lui-même que son style de jeu à la guitare est fortement influencé par la kora. Les arrangements, les sonorités et les structures mélodiques des chansons de Negro Salsa paraissent quant à elles ressembler à celle des orchestres électriques cubains, à la différence que les percussions sont africaines et que les jeux de guitare laissent pointer des influences mandingues.

Si les chansons des musiciens griots de Saint-Louis retiennent relativement peu d'éléments formels de la musique ancestrale de la région, il ne faut pas pour autant en conclure que leur musique est résolument avant-gardiste. Au plan thématique, le recours fréquent aux louanges dans les paroles et la célébration des vertus des marabouts ou personnages historiques importants rappellent que les griots musiciens ne se détournent pas tout à fait de la tradition musicale régionale.

Étrangement, il en va tout autrement dans le cas de Mas et de sa musique percussive. Les soirées de sabar qu'il anime présentent de nombreux points communs avec les rassemblements traditionnels au cours desquels les griots faisaient danser les villageois. D'après ce que nous avons pu apprendre, les

caractéristiques de ces manifestations contemporaines (la taille de l'orchestre, les instruments et les rythmes en tant que tels) sont étonnamment semblables à celles des rassemblements villageois.

Par contre, si la forme reste traditionaliste, la signification de soirées actuelles de sabar a changé de façon prononcée. Alors que le sabar était autrefois une façon de souligner les événements importants de la vie civique et religieuse de la ville, il est aujourd'hui surtout considéré comme une fête invitant à la licence et aux danses sensuelles et exubérantes des femmes. Ces dernières y découvrent un rare espace de plaisir et de liberté dans une société de plus en plus islamisée qui les confine généralement à leur rôle de femme de maison, au service de leur mari. Dans les sabars d'aujourd'hui, les griots percussionnistes ne sont plus des messagers publics qui communiquent grâce à des rythmes précis, mais plutôt des animateurs stimulant une foule de danseurs à la manière d'un disc-jockey dans une discothèque.

Comme Hearn le mentionnait dans son étude ethnographique sur le sabar, les percussionnistes qui s'adonnent au sabar ne jugent pas comme d'autres observateurs locaux qu'ils transgressent la tradition des griots. En mettant en valeur le talent des femmes nobles qui dansent, ils ont l'impression de poursuivre leur rôle traditionnel qui consiste à augmenter le prestige de leurs patrons de caste supérieure. Ce genre de discours légitimant serait une partie intégrante de la tradition griotique, qui passerait selon Geertz par des modèles établis pour ensuite s'adapter en fonction de contextes sociaux qui évoluent⁷². Quand Mas avance avec fierté qu'il a modernisé le sabar, il faut ainsi comprendre que les rythmes qu'il a créés pour faire danser les femmes apparaissent à ses yeux comme l'adaptation naturelle de son rôle de griot en fonction des changements sociaux qui l'entourent.

⁷² Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures : selected essays*, New York, Basic Books, p. 73

5.1.3 Les modalités sociales de l'écoute musicale : expérience collective ou individuelle?

La tradition marque aussi la façon dont les Saint-Louisiens conçoivent l'écoute de la musique. Quoique Saint-Louis comprenne aujourd'hui des mélomanes qui prennent un plaisir esthétique à l'écoute individuelle de la musique, il reste que la plupart des Saint-Louisiens estiment que la fonction de la musique consiste à faire bouger le corps.

Frith explique à quel point l'évolution du rapport à la musique est déterminant dans l'histoire de la musique populaire:

On peut décrire l'histoire de la musique populaire du vingtième siècle comme le passage d'une activité collective à une occupation individuelle. Le phonographe permet aux auditeurs d'écouter d'une performance musicale publique à la maison; le gramophone portable et le transistor radio permettent l'écoute dans la chambre à coucher; enfin, celle du walkman permet l'écoute d'enregistrements personnalisés pouvant être écoutés dans des espaces publics. De façon générale, l'industrialisation de la musique, pris comme un processus à la fois économique et technologique, décrit la façon dont la musique est devenue une expérience essentiellement individuelle, une expérience que l'on choisit pour soi-même en fonction d'une logique de marché qui valorise l'autonomie culturelle au quotidien. La notion de la musique comme quelque chose pouvant nous « appartenir » n'aurait pas fait de sens dans les années 1800.⁷³

Il semble donc qu'il y ait un lien entre le niveau d'industrialisation des pays et le rapport des individus à la musique. De fait, dans les zones rurales du Brésil ou de la Bolivie que j'ai eu la chance de visiter, l'esprit collectiviste de la population, doublé de l'absence de moyens financiers nécessaires à l'achat d'un « walkman », n'encourageait pas l'écoute individuelle et tendait à valoriser des musiques exécutées lors de rassemblements publics.

⁷³ Simon Frith, *The Popular Music Industry*, in *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, 2001, p. 26, traduction libre.

En Afrique, l'urbanisation relativement tardive et l'introduction plus lente des appareils technologiques modernes fait en sorte que pendant la majeure partie du siècle dernier, une portion importante de la population était étrangère à une diffusion de la musique autre que celle faite en direct lors d'occasions cérémoniales, ce qui expliquerait en partie pourquoi l'écoute individuelle de matériel enregistré n'est pas une habitude très répandue. Le coût prohibitif des appareils d'écoute y est certainement pour beaucoup aussi. Cette remarque est un peu moins valide dans le cas de Saint-Louis, qui a très tôt connu ce genre de diffusion grâce à son caractère de ville européanisée. Mais en considérant que de nombreux résidents actuels sont des immigrants récemment arrivés des campagnes environnantes, on peut affirmer que l'habitude d'écouter de la musique tel que le font les amateurs de musique occidentaux tend à se répandre, mais reste encore assez marginale.

Cela expliquerait peut-être pourquoi plusieurs musiciens griots semblaient vivre leur désir de jouer du mbalax comme un dilemme: ils semblaient avoir le goût de jouer cette musique plus dansante, mais ils se concentraient sur d'autres styles parce qu'ils semblaient conscients que le mbalax ne pouvait être compris et reçu avec enthousiasme par les étrangers qui composent l'essentiel de leur public en salle.

5.1.4 La profession de musicien, une nouvelle spécialisation

L'analyse du processus d'innovation culturelle est indissociable de celle du phénomène de la transmission culturelle de génération en génération, surtout dans un système de castes endogame. Chez les griots, les aptitudes musicales étaient auparavant perçues comme un don de Dieu, un attribut génétique et une obligation de caste. Aujourd'hui, cette interprétation semble avoir changé puisque les non-griots ont maintenant le loisir d'apprendre à jouer des instruments de leur choix et puisque les griots, ne faisant plus autant objet de discrimination dans les autres secteurs professionnels, tendent de plus en plus à délaisser leur fonction musicale pour des occupations plus payantes.

Le cas de Babacar, qui est un griot qui joue de la guitare malgré l'interdiction que ses parents ont tenté de lui imposer, illustre bien cette nouvelle réalité. Mais ces cas apparaissent tout de même comme des exceptions car tous les autres griots que j'ai questionnés ont affirmé avoir reçu leur apprentissage d'un membre de leur famille. Il est frappant de voir qu'aucun de ces musiciens professionnels n'a eu un apprentissage formel de la musique comme on l'enseigne dans les écoles.

Si la transmission du bagage musical s'est faite chez mes informateurs, il n'en va pas de même de la transmission des fonctions griotiques traditionnelles comme l'historiographie familiale, la récitation des louanges et des contes historiques, la préparation des fêtes et l'exposition de messages publics. Le fait que la plupart des griots musiciens n'aient retenu que le côté musical du griotisme et aient choisi de ne pas poursuivre les autres activités nous révèle un changement majeur dans le rôle social des griots de Saint-Louis: de plus en plus, ce rôle se spécialise et cesse de regrouper l'ensemble des activités traditionnelles. À la place, les griots ont tendance à choisir un domaine d'activités en particulier et délaisser les autres. En effet, Babacar, Ibrahima et Ibnou ont choisi le domaine musical et artistique, alors que certains de leurs frères et soeurs ont plutôt choisi de pratiquer la récitation des louanges et la préparation des fêtes. Quoique plus rares, d'autres ont réussi à transposer le rôle traditionnel de communicateur public et de moraliste à l'intérieur d'une profession connexe telle que l'enseignement ou l'animation d'émissions de radio. Certains ont plutôt décidé d'abandonner complètement leurs fonctions griottes et occupent un emploi quelconque. Finalement, certains ont délaissé les occupations traditionnelles griottes, mais ont gardé l'habitude de quémander pour de l'argent.

Le fait qu'ils aient "choisi" de pratiquer la musique à l'intérieur du griotisme et de s'y consacrer révèle un autre changement fondamental dans l'évolution du rôle des griots. Le destin professionnel d'un individu de caste griot n'est plus inscrit d'avance comme il était auparavant. À mesure que les attitudes discriminantes sont réduites dans les autres castes et que de nouvelles carrières s'ouvrent aux

griots, les prescriptions adressées par les parents griots au sujet de l'avenir de leurs enfants tendent à devenir moins contraignantes. Que la plupart des intervenants aient souligné qu'ils laisseraient leurs enfants décider s'ils voulaient pratiquer le griotisme ou non montre bien ce changement d'attitude chez les griots, changement qui place maintenant la liberté individuelle parmi les valeurs dictant le comportement social.

Cette spécialisation croissante des professions, combinée à cette nouvelle valorisation de la liberté dans les choix professionnels, apparaît découler de la marchandisation croissante des rapports sociaux et des nouveaux impératifs économiques reliés à la transition capitaliste du pays que Hill avait mis en lumière dans son mémoire⁷⁴. Elle répond en tout cas certainement aux changements sociaux de Saint-Louis qui font en sorte que la "demande" pour les griots n'est plus la même qu'elle était.

À cet égard, l'attitude de la population en général envers les griots semble avoir changé grandement au cours des dernières décennies. Réagissant fortement face aux griots qui ne font que mendier dans les rues et ont délaissé leur vocation traditionnelle, la plupart des gens ont développé un jugement négatif envers les griots en général. Ce jugement s'explique probablement par le fait que les Sénégalais se considèrent comme un peuple très travaillant pour lequel le travail constitue une valeur cardinale dans le mode de vie. Même mes interlocuteurs, eux-mêmes griots, dénoncent systématiquement le comportement fainéant de ces gens qu'ils considèrent comme des brebis galeuses qui entachent la réputation du groupe au complet.

Il semble aussi que Hill avait des motifs fondés d'affirmer que l'urbanisation et la vie moderne tendaient à ralentir la fréquence et l'ampleur des réunions familiales, rendant moins populaire le recours à des griots. Au cours de mon séjour, il

⁷⁴ Hill. (pagination inexistante dans la version en ligne)

m'arrivait souvent d'entendre des amis dire qu'ils cherchaient à faire des fêtes plus modestes et ainsi éviter d'offrir trop d'argent aux griots.

Un autre changement majeur dans l'évolution du rôle social de mes intervenants m'a été révélé de façon détournée. Lorsqu'ils étaient interrogés sur la façon dont le griotisme influençait leur musique, les intervenants insistaient tous sur l'importance de séparer leur statut de musicien de celui de griot. Comme si les activités d'un musicien professionnel dépassaient le cadre traditionnel du griotisme et que la pratique de la musique en tant qu'artiste et celle en tant que griot était différente, même pour ceux qui cumulent ces deux statuts. La différence résiderait dans le fait qu'à titre d'artiste, ils se préoccupent maintenant davantage de concevoir de la musique comme un objet esthétique en soi plutôt que comme un moyen pour obtenir certains effets que commandaient les fonctions griotiques traditionnelles.

Le cas de Mas semble ainsi faire figure d'exception, puisqu'en étant chef d'un orchestre de percussions qui fait l'animation dans les cérémonies, il se trouve à perpétuer les fonctions traditionnelles des griots tout en s'adonnant à ses activités de musicien professionnel. De plus, son souci affiché de faire de l'art, de la bonne musique et des enregistrements montre bien que dans son cas, les deux volets de l'objet musical (oeuvre d'art et outil de communication traditionnelle) coexistent sans problème apparent.

Cela se passerait comme si le sabar représentait cet espace de transition que traverse en ce moment le griotisme. Porté par les nouveaux goûts esthétiques des jeunes et les nouvelles habitudes de consommation de ceux-ci, le musicien qui joue des percussions sabar n'hésite pas à renouveler les rythmes ancestraux, à « vendre son produit », à participer à une manifestation festive dans une discothèque. Il juge toutefois important de garder le caractère cérémonial de certains concerts en s'habillant de façon traditionnelle, en chantant les louanges des anciens ou encore en animant des baptêmes ou des mariages très

conventionnels. Les autres intervenants, quoi qu'ils ont fait le choix délibéré de poursuivre une carrière artistique et de délaisser ce côté plus "fonctionnel" de la musique, affirmaient que ce volet occupe encore une place très importante dans la vie sociale Saint-Louisienne.

Cet exemple du sabar et des ensembles de percussions qui se promènent dans les divers rassemblements familiaux de la ville rappelle que si des changements majeurs ont bel et bien marqué l'évolution du rôle social des griots de Saint-Louis, l'idée de Hill comme quoi la modernisation et l'urbanisation auraient entraîné une moins grande sollicitation des fonctions traditionnelles des griots doit être atténuée. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la récitation des louanges, l'animation des fêtes familiales et le rôle de généalogiste sont tous encore des fonctions très sollicitées par la population saint-louisienne et n'apparaissent en aucun cas comme des vestiges poussiéreux appelés à disparaître prochainement.

En ce sens, l'affirmation d'Ibnou selon laquelle le concept même du griotisme allait s'effacer dans quelques générations ne semble pas s'accorder avec la réalité observée sur place. Les griots cumulent de moins en moins toutes les fonctions traditionnelles, mais ils jouent encore divers rôles de médiation sociale que la population locale ne paraît pas en voie de confier à d'autres professionnels.

Dans le chapitre sur la méthodologie et au début du présent chapitre, nous avons montré comment les entrevues et l'observation participante nous ont graduellement mené vers des pistes de recherche inattendues. Au fil de nos rencontres, il apparaissait de plus en plus insuffisant d'expliquer l'évolution de l'art des griots en ne prenant en compte que les transformations liées à la modernisation. Des phénomènes moins documentés comme la pauvreté de la région, la forte présence des étrangers à Saint-Louis et l'islamisation de la culture semblaient jouer un rôle déterminant dans cette évolution.

5.1.5 Le tourisme comme béquille à une économie culturelle vacillante

Le sous-développement de la région de Saint-Louis, combiné à l'attrait qu'elle exerce auprès des touristes de passage au Sénégal, fait en sorte que le peu de productions musicales et culturelles qui y est créé est plus qu'ailleurs guidé par les demandes du tourisme, lequel est le seul groupe à même de stimuler commercialement les musiciens dans la nouvelle sphère de rapports culturels marchandisés.

En résulte une offre musicale passablement extrovertie, à laquelle la population locale peine à se reconnaître et à contribuer. On pourrait relier ce phénomène à l'affirmation de Hearn à l'effet que le patronage nobles-griots à Saint-Louis est en train de s'adapter à des nouvelles réalités⁷⁵. Les touristes, grâce à leur pouvoir d'achat plus élevé et le soutien financier qu'ils accordent aux artistes dans les spectacles en salle, remplacent en partie les anciens patrons nobles qui refusent aujourd'hui de soutenir les griots musiciens.

En dépit de cette nouvelle dépendance financière, le griotisme extra-musical en tant que tel semble résister à une forme de *disneyfication*⁷⁶ par les touristes. Bien que les touristes arrivent avec des visions romantiques du rôle des griots, notamment en ce qui a trait à la récitation de contes, ces derniers ne semblent pas tentés de dénaturer de façon significative leur pratiques griotiques pour les rendre attrayantes aux yeux des étrangers.

Cette résistance s'explique sûrement en partie par le fait que les activités griotiques principales, à savoir chanter des louanges, dresser la généalogie d'une famille et organiser des fêtes, sont totalement inapplicables au mode de vie et aux valeurs des étrangers. On trouve donc une étanchéité intrinsèque entre les activités

⁷⁵ Hearn, p. 11

⁷⁶ Karen Klugman définit la *disneyfication* comme « l'application simplifiée de standards esthétiques, intellectuels et moraux à des objets qui ont une signification sociale beaucoup plus complexe », *The Project on Disney. Inside the Mouse : Work and Play at Disney World*, Duke University Press, 1995, p. 103.

griotiques et la requête touristique. L'exposition des liens familiaux comme force principale d'identification et de valorisation personnelle, qui est à la base de l'intérêt local accordé aux activités griotiques, apparaît dépassée pour les mentalités occidentales.

Pourtant, si le sous-développement de la région apparaît clairement comme un frein à l'évolution de la musique du Sénégal, la forte présence étrangère ne doit être considérée à la lumière de ses seuls effets négatifs sur la musique. Il appert que pour une ville périphérique de 100 000 habitants, la quantité de spectacles et la diversité de styles qu'on y trouve sont impressionnantes par rapport à d'autres villes moyennes du pays comme Kaolack, Thiès et Rufisque.

De fait, la présence étrangère semble être la principale cause de l'apparition des magasins de disques, des bars-concerts et du festival de jazz. En entretenant cette "économie culturelle" embryonnaire, les touristes participent activement à la professionnalisation des musiciens de Saint-Louis.

Mais comme on l'a vu, l'orientation de l'offre musicale vers le public étranger provoque aussi de nombreux problèmes. D'abord, en raison du caractère éphémère et saisonnier du passage des touristes, les artistes locaux éprouvent plus de difficultés qu'ailleurs à se bâtir un bassin d'auditeurs fidèles qui pourraient leur permettre de développer leur carrière à plus long terme. Ensuite, les habitants locaux semblent se désintéresser de l'offre musicale, puisque celle-ci ne coïncide pas avec l'évolution de leurs propres goûts esthétiques, notamment leur préférence pour la musique *mbalax*.

5.1.6 Le sous-développement culturel : vestige persistant du colonialisme

Le forte présence étrangère exacerbe aussi la conscience qu'ont les musiciens griots de ne pas jouir des mêmes ressources matérielles que les Occidentaux, ce qui tend à accentuer leur désir de fuir le pays, mais aussi à amplifier leur discours sur l'urgence de se doter de meilleures ressources pour exercer leur art.

Il ne fait pas de doute que les musiciens griots sont gravement sous-équipés et sous-financés: ils ne disposent pratiquement d'aucuns moyens pour entretenir et renouveler leurs instruments, leur faible rémunération est à peine suffisante pour les nourrir de façon minimale et ils ne peuvent même pas se permettre d'acheter des disques ou cassettes, des lecteurs de musique, encore moins des équipements pour enregistrer leurs répétitions.

Le contact qu'ils entretiennent avec leurs spectateurs et amis étrangers leur fait encore davantage prendre conscience de l'écart qui les sépare du bien-être matériel des artistes occidentaux. Leur représentation de ces conditions de vie supposément idylliques apparaît d'ailleurs exagérée et même lorsqu'ils se font rappeler que le métier d'artiste est difficile partout, ils ne semblent pas enclins à modérer leur vision paradisiaque d'un ailleurs qui semble en définitive jouer un rôle d'échappatoire symbolique.

Ce type de représentation idéalisée de l'Occident et même de l'émigration en général n'est pas le seul apanage des griots musiciens et semble être répandu dans toute la population. Peu de choses semblent être aussi bien vues socialement que l'obtention par un jeune d'un visa pour séjourner à l'extérieur, travailler et redistribuer ses nouveaux revenus à sa famille restée au Sénégal. Ainsi, il semble qu'aux yeux des Saint-Louisiens, tout le modèle de la réussite sociale est intimement lié à la proximité des sources de richesse occidentales.

Presqu'un demi-siècle après l'avènement de la décolonisation, il est frappant de voir que l'Europe continue à exercer un pouvoir attractif aussi grand. Il est tentant d'y voir le prolongement de la dynamique originelle de Saint-Louis, qui a d'abord été peuplée de colons et de marchands européens et qui ensuite accueilli des habitants des environs voulant tirer profit du commerce européen⁷⁷.

Ces observations poussent à accrédi-ter les vues de Balandier sur la survivance d'une certaine forme de colonialisme, où les signes les plus visibles de l'influence étrangère ont été effacés, mais où subsistent des réflexes culturels et économiques typiques d'une colonie subordonnée à la puissance économique de sa métropole⁷⁸.

Il importe cependant de ne pas pousser cette observation trop loin et d'y voir une manifestation d'un peuple soumis à un impérialisme culturel particulier, qu'il soit français, européen, américain, occidental ou autre. Voilà d'ailleurs une caractéristique intéressante de cette nouvelle forme de culture post-coloniale mondialisée. Les pôles d'influences culturelles étrangères pour les Saint-Louisiens ne sont plus situés comme avant à Paris, ni même à Hollywood ou à New York comme le suggéreraient les tenants d'une supposée "hégémonie culturelle" états-unienne. Les influences culturelles sont en fait d'une variété déconcertante. Les Saint-Louisiens regardent au cinéma des films indiens sous-titrés en arabe, ils étudient le français à l'école primaire, l'arabe à l'école coranique et ils parlent le plus souvent le wolof ou une autre langue locale comme le pulaar, le mandingue ou le jolla à la maison. L'hétérogénéité des influences culturelles se voit aussi dans les détails de la vie quotidienne, dans les nombreux emprunts à la cuisine marocaine, dans le rituel local du thé mauritanien, dans les instruments traditionnels de musique importés du Mali ou dans le style vestimentaire rasta jamaïcain des jeunes dans la rue.

⁷⁷ Régine Bonnardel, *Saint-Louis du Sénégal : mort ou naissance?*, L'Harmattan, 1992, p. 28.

⁷⁸ Balandier, p. 158

Aussi saugrenues et post-modernes soient-elles, les nombreuses acculturations qu'a connues Saint-Louis n'ont pas eu pour effet de déraciner ou d'aliéner sa population. Si les Sénégalais affichent encore un certain complexe d'infériorité dans des sphères culturelles comme le théâtre, la littérature ou le cinéma, la force de leur scène musicale nationale les enorgueillit. Malheureusement, ce dynamisme musical semble bien plus présent dans la capitale dakaroise qu'à Saint-Louis, où la défaillance des ressources finit par décourager l'innovation musicale.

De fait, on a vu que le sous-développement culturel de la région n'avait pas que des conséquences sur les conditions matérielles des artistes, mais aussi sur l'évolution de la musique au plan stylistique. En plus de placer les musiciens dans une relation de dépendance envers les touristes, la frugalité du mode de vie des musiciens et les lacunes organisationnelles de la scène musicale locale ne créent pas un climat propice à la création, ce qui donne l'impression d'une certaine stagnation artistique chez certains musiciens. Le fait que la plupart des musiciens professionnels et compositeurs que j'ai rencontrés étaient trop pauvres pour découvrir du nouveau matériel par le biais de spectacles ou d'enregistrements montre bien à quel point il n'est pas facile pour eux de trouver des sources de renouvellement créatif et stylistique. D'autres musiciens semblaient ne pas souffrir de ces contraintes et trouvaient sans cesse des nouvelles sources d'inspiration, ce qui montre que même le dénuement chronique ne vient à pas à bout des esprits les plus imaginatifs.

On pourrait certes discuter ici des différences dans la façon de concevoir la musique au plan esthétique. Alors que nos cultures musicales sont fortement empreintes par le diktat moderniste du renouveau permanent, on pourrait croire que celle des griots est davantage basée sur le principe de la conservation de la tradition. Pourtant, tous mes intervenants ont insisté à un moment dans leurs entrevues sur les mérites du brassage des genres, des renouvellements thématiques, des innovations dans le style, les arrangements, etc. L'écoute de

leurs créations originales confirme en général cet intérêt pour l'innovation, quoique dans le cas du Negro Salsa, on remarque plutôt la récupération de formes cubaines déjà connues et déjà revisitées par les générations précédentes de musiciens Sénégalais.

L'examen de l'influence du sous-développement actuel sur l'évolution de la musique et du rôle social des griots doit considérer à quel point cette pauvreté est un fait récent. À ce sujet, on peut avancer que la situation économique des musiciens est associée à la situation économique générale de la ville de Saint-Louis. Nous n'entrerons pas ici dans un historique détaillé de l'évolution économique de la ville, mais nous mentionnerons quelques faits marquants.

D'abord, l'augmentation récente du coût des combustibles fossiles aurait grandement augmenté le coût des biens et des transports pour les Saint-Louisiens. Sans être une crise, la période actuelle semblait être ressentie comme une détérioration par rapport aux années précédentes. Après des années très difficiles marquées par le conflit sanglant avec le Mauritanie, la sécheresse des terres avoisinant le fleuve Sénégal et un taux de chômage chronique, les cinq dernières années auraient ramené un peu de dynamisme économique à la ville grâce aux premiers bénéfices agricoles tirés du nouveau système d'irrigation des terres et au retour graduel des touristes. Il semble que les musiciens de Saint-Louis ont aujourd'hui plus de facilité qu'avant à trouver des contrats dans les bars et salles de spectacle, et cela principalement à cause du retour graduel du tourisme.

De façon générale, depuis la crise de l'endettement de l'État et les politiques d'ajustement structurel des années 80, les investissements étatiques en matière de culture ont chuté de manière importante, rendant le soutien aux artistes beaucoup plus rare et précaire que dans les années 70⁷⁹. Comme on le sait, cette décennie avait été marquée par l'esprit interventionniste du président Senghor, qui pensait

⁷⁹ Ndiouga Adrien Benga, *Dakar et ses tempos : significations et enjeux de la musique moderne (c. 1960- années 1990)*, dans *Le Sénégal Contemporain*, éditions Khartala, 2002, p. 294

que le gouvernement devait absolument soutenir financièrement la culture nationale.

Bref, le sous-développement actuel ne semble pas être un fait nouveau, ni avoir pris des proportions extraordinaires selon les critères locaux. Certains musiciens vont même jusqu'à reconnaître une certaine amélioration de leurs conditions de vie. Il semblerait que la seule époque relativement prospère pour les musiciens ait été celle des années 60, quand le gouvernement investissait davantage dans la culture et le soutien aux artistes ou quand l'affluence des touristes était telle que les musiciens se faisaient très bien payer⁸⁰. Il aurait été intéressant de pouvoir juger de l'évolution de cette affluence touristique, mais nous n'avons pas amassé assez de témoignages à ce sujet.

5.1.7 Une ferveur religieuse qui imprègne le quotidien

Quoiqu'on ne puisse affirmer sans équivoque que Saint-Louis soit plus pauvre qu'avant, il semble que de plus en plus de personnes désœuvrées cherchent refuge dans l'Islam. Avec ses écoles coraniques gratuites fréquentées par beaucoup d'enfants abandonnés, le pouvoir religieux local recrute ses futurs marabouts parmi les individus les plus démunis. Plusieurs observateurs ont souligné l'apparition de nouveaux lieux de culte, la popularité croissante des écoles coraniques arabes et l'omniprésence des symboles religieux dans les lieux publics pour montrer le regain de ferveur qui anime les Saint-Louisiens musulmans, qui composent environ 90% de la population locale.

De façon surprenante, cet investissement du religieux dans la vie quotidienne des Saint-Louisiens, bien qu'il soit remarqué par les griots musiciens, n'est pas perçu comme ayant une influence sur l'évolution de leur musique ou de leur rôle social. Certains intervenants ont même insisté sur la distinction claire qui existerait entre religion et musique. Cependant, à notre avis, l'amplification de la religiosité

⁸⁰ Ibid, p. 291

CONCLUSION

Contrairement à ce qui a été observé à Dakar par d'autres chercheurs, les griots de Saint-Louis ne semblent pas subir une érosion de leurs fonctions traditionnelles. Les rôles de louangeur, de généalogiste et d'animateur des fêtes sont encore très répandus et ne semblent pas en voie de disparaître, même s'ils subissent un certain fléchissement dans leur diversité. Si certains griots affirment que la notion de caste est appelée à s'effacer au cours des prochaines années en raison du relâchement de certaines attitudes discriminantes, l'observation sur le terrain et le recueil de nombreux témoignages (sur la persistance de l'interdiction du mariage exogame, par exemple) laissent plutôt croire que la hiérarchie sociale particulière à la société wolof n'est pas près de changer de manière substantielle.

Ce constat trouve un écho dans l'étude de Hill (1999), qui soulignait l'étonnante persistance des fonctions traditionnelles griotiques dans la société sénégalaise récemment urbanisée. Il avait toutefois omis de relever un phénomène crucial que notre recherche a mis en lumière : la modernisation induit chez les griots une spécialisation professionnelle caractérisée par une fragmentation toujours plus poussée des rôles traditionnels.

À ce titre, la modernisation qui a bouleversé le mode de vie des habitants de Dakar ne semble pas avoir autant affecté les Saint-Louisiens, lesquels poursuivent de nombreuses activités communautaires typiques d'un village traditionnel. Il n'en demeure pas moins qu'à Saint-Louis, le griotisme traditionnel semble être poussé vers une spécialisation à deux voies : d'un côté, les griots musiciens tendent à se consacrer exclusivement à leur art ; de l'autre, les griots non-musiciens tendent à se spécialiser dans une ou deux fonctions de médiation sociale, sans chercher à maintenir leur polyvalence d'autrefois.

terrain de recherche, qui insiste sur l'importance pour le chercheur d'être sensible à sa propre attitude face à ses informateurs, aux préjugés et biais qu'il entretient sur leur culture ou sur le type de réponses qu'il espère obtenir d'eux. « Au résultat, et dans quelque matière que ce soit, un chercheur n'est jamais neutre. Il est muni de son histoire, affective et culturelle, qui inclut aussi position institutionnelle et idéologie corporative⁸¹ », soutient-elle.

En entamant un terrain de recherche lors de ma toute première visite sur le continent africain, je n'étais pas à l'abri d'un choc culturel et du réflexe comparativiste qui me faisait remarquer des différences frappantes avec les cultures latino-américaines que je connaissais beaucoup mieux.

Étant moi-même musicien, il m'était aussi parfois difficile de ne pas laisser mon appréciation esthétique de la musique colorer l'intérêt que je portais au témoignage de mes intervenants. La lecture rétrospective de mon journal de recherche montre d'ailleurs que j'étais parfois déçu par la qualité des prestations musicales de mes informateurs, lesquelles formaient une partie importante de mon observation participante à Saint-Louis. J'ai aussi souvent ressenti de la frustration face au manque de ponctualité de mes informateurs lors des entrevues. Heureusement, la consignation de ces « impressions » dans un journal de bord réussissait souvent à verbaliser et à canaliser des déceptions qui sinon auraient pu contaminer davantage mon attitude à leur égard.

À l'instar de Des Aulniers, on peut se demander dans quelle mesure le choix d'un sujet par un chercheur est tributaire d'un investissement affectif personnel. Mon intérêt pour la problématique de la conciliation entre tradition et modernité chez les griots proviendrait-il en partie de mon propre cheminement artistique et intellectuel?

⁸¹ Luce Des Aulniers, extrait des notes de cours, « Conseils pratiques sur l'entretien exploratoire », Séminaire avancé en communication III- Identité et altérité en terrains, p. 15

Il ne fait pas de doute que cette problématique est très importante aux yeux de mes informateurs, mais on peut aussi admettre que certaines motivations personnelles, conscientes et inconscientes, ont peut-être fait en sorte qu'elle m'ait interpellé particulièrement. J'ai du moins tenté de me prémunir contre la tendance qu'ont certains visiteurs occidentaux en Afrique à projeter leurs propres frustrations face à la modernité sur les résidents locaux vivant une adaptation incomparable.

Bien que j'aie ajouté des nouvelles dimensions à élucider en fonction de mes découvertes sur le terrain, il n'est pas non plus complètement exclu que ma propre sensibilité ait contribué à mettre en relief ces dimensions au détriment d'autres facettes restées inexplorées.

Dans une recherche relationnelle et communicationnelle comme la mienne, il ne suffit pas seulement d'analyser le regard du chercheur sur ses informateurs, mais aussi la perception inverse, celle des informateurs à l'endroit du chercheur qui est en train de mener son enquête.

La compétence du chercheur à se livrer lui-même à l'enquête, par l'explicitation des buts de son travail, par sa posture intérieure face à l'autre et face à l'objet de son travail ainsi que par ses automatismes devant la vie dite courante sont alors observés par le co-chercheur et orientent précisément le degré d'ouverture de ses systèmes symboliques.⁸²

Quel regard mes informateurs posaient-ils sur moi, jeune blanc fraîchement débarqué au pays voulant comprendre leur culture, mais qui ne parlait pas wolof, ne connaissait pas la tradition musulmane et peinait à adopter des coutumes locales?

⁸² Luce Des Aulniers, *Pillage en douce ou radicalisé attentif ? L'ethnobiographie en situation de menace*, Revue de l'association pour la recherche qualitative, Vol. 9, Automne 1993, p. 120

À cet égard, j'ai décelé que mes informateurs, aussi curieux et accueillants aient-ils été, ne savaient pas toujours sur quel registre ils devaient me parler : malgré que je leur aie fourni un feuillet explicatif expliquant la nature de ma recherche universitaire, ils s'adressaient souvent à moi comme à un musicien avant tout et oubliaient parfois mon statut d'étudiant. Cela était probablement dû au fait qu'ils n'étaient pas très familiers avec le monde académique et aussi parce qu'ils étaient davantage intéressés par mes ressources musicales.

Comme je l'ai déjà mentionné, ne pouvant les rémunérer ou les compenser matériellement pour le temps qu'ils m'accordaient en entrevue, je me suis engagé à les aider à enregistrer leur matériel avec mon équipement portable d'enregistrement sonore, ce qui les rendait plus disposés à participer à la recherche.

De fait, en dépit de tous mes efforts pour me faire accepter comme l'un d'entre eux et obtenir des réponses franches et directes, j'ai l'impression que mon statut de musicien occidental les plaçait parfois dans des situations où ils ne livraient pas toutes leurs impressions : peut-être avaient-ils alors peur de me heurter, surtout lorsqu'il était question des effets néfastes du tourisme à Saint-Louis. Entretien l'illusion de l'Amérique du Nord comme un havre financier pour tous les musiciens, ils semblaient à l'occasion me voir comme une personne-ressource en mesure de faciliter leur venue au Canada, une impression que je m'empressais de défaire.

Au niveau des entrevues en tant que telles, j'ai constamment cherché à adopter une attitude d'empathie et d'ouverture à l'autre. En optant pour une attitude « naïve » consistant à lancer des questions ouvertes qui ne mettaient jamais en valeur mes connaissances antérieures sur le sujet, je crois avoir obtenu des réponses spontanées conformes aux interprétations de mes informateurs.

Malgré toutes ces précautions, l'écoute des entretiens fait apparaître certains défauts dans ma façon de questionner mes informateurs. À vouloir être trop empathique et ouvrir le plus de voies de réponses possibles, mes questions devenaient parfois longues et plus difficilement intelligibles. Au niveau du langage, j'aurais eu intérêt à simplifier mon discours puisque le français était une langue seconde pour la plupart des informateurs. D'ailleurs, il ne fait pas de doute qu'une meilleure connaissance du wolof aurait grandement approfondi ma compréhension de leur culture.

Cela étant dit, l'amitié sincère que j'ai tissé avec mes informateurs montre en définitive qu'au delà des considérations méthodologiques, une rencontre et un dialogue intellectuel ont bel et bien eu lieu, ouvrant chez moi comme chez mes informateurs une compréhension plus étendue de leur musique et de leur rôle social.

CONCLUSION

Contrairement à ce qui a été observé à Dakar par d'autres chercheurs, les griots de Saint-Louis ne semblent pas subir une érosion de leurs fonctions traditionnelles. Les rôles de louangeur, de généalogiste et d'animateur des fêtes sont encore très répandus et ne semblent pas en voie de disparaître, même s'ils subissent un certain fléchissement dans leur diversité. Si certains griots affirment que la notion de caste est appelée à s'effacer au cours des prochaines années en raison du relâchement de certaines attitudes discriminantes, l'observation sur le terrain et le recueil de nombreux témoignages (sur la persistance de l'interdiction du mariage exogame, par exemple) laissent plutôt croire que la hiérarchie sociale particulière à la société wolof n'est pas près de changer de manière substantielle.

Ce constat trouve un écho dans l'étude de Hill (1999), qui soulignait l'étonnante persistance des fonctions traditionnelles griotiques dans la société sénégalaise récemment urbanisée. Il avait toutefois omis de relever un phénomène crucial que notre recherche a mis en lumière : la modernisation induit chez les griots une spécialisation professionnelle caractérisée par une fragmentation toujours plus poussée des rôles traditionnels.

À ce titre, la modernisation qui a bouleversé le mode de vie des habitants de Dakar ne semble pas avoir autant affecté les Saint-Louisiens, lesquels poursuivent de nombreuses activités communautaires typiques d'un village traditionnel. Il n'en demeure pas moins qu'à Saint-Louis, le griotisme traditionnel semble être poussé vers une spécialisation à deux voies : d'un côté, les griots musiciens tendent à se consacrer exclusivement à leur art ; de l'autre, les griots non-musiciens tendent à se spécialiser dans une ou deux fonctions de médiation sociale, sans chercher à maintenir leur polyvalence d'autrefois.

La fonction musicale des griots a ainsi changé de façon importante. Les griots musiciens actuels, à l'exception notable des percussionnistes sabar, ne sont plus chargés comme jadis de transmettre par voie musicale des messages précis dans des occasions cérémonielles. L'avènement des moyens de communication modernes et des nouveaux outils d'enregistrement et de diffusion sonores les a poussés à se redéfinir comme artistes avant tout, avec le souci esthétique de renouvellement formel qui y est lié. La conservation de la tradition est ainsi reléguée à l'arrière-plan, quoiqu'on puisse percevoir chez certains un désir de se réappropriier les racines musicales régionales. Fait nouveau, les musiciens griots doivent maintenant partager la scène musicale avec des non-griots, ce qui n'empêche pas les éléments griotiques d'être plus prédominants que jamais dans la musique populaire, comme en fait foi l'omniprésence dans la pop sénégalaise des paroles laudatives, du style vocal saccadé et du « name-dropping » propres aux griots.

Au plan stylistique, la préférence des habitants de la ville pour le style mbalax contraste avec les styles qui sont joués dans les salles de spectacle et montre en définitive le caractère extroverti de l'offre musicale, laquelle semble tournée vers les goûts des touristes qui composent l'essentiel du public en salles. La forte présence étrangère apparaît par ailleurs comme un catalyseur d'expérimentations chez les musiciens locaux, qui prennent un vif plaisir à mélanger salsa, musique française, soul américain, jazz, musique arabe et folklore local dans leurs compositions. Les nombreux étrangers de passage contribuent aussi à entretenir aux yeux des musiciens locaux le mythe d'un ailleurs « idyllique », contribuant au phénomène d'émigration massive des jeunes vers l'Europe ou l'Amérique du Nord.

De fait, les griots musiciens de Saint-Louis souffrent généralement d'un manque de ressources, tant financières que logistiques. Privés de matériel d'enregistrement, d'accessoires et d'instruments en raison de leurs maigres

revenus, de leur faible pouvoir d'achat et du coût exorbitant de l'importation de matériel, ils doivent lutter quotidiennement pour survivre comme musiciens professionnels. Devant un auditoire de touristes passagers et en l'absence de structures de soutien à moyen ou long terme, la création et la promotion de compositions originales devient une entreprise encore plus difficile.

Néanmoins, ces musiciens griots persistent dans leur passion et comme leurs co-disciples musulmans, la religion semble leur servir de soutien psychique, moral et spirituel dans les occasions difficiles. L'importance de l'Islam et des confréries locales est non seulement visible dans la vie quotidienne de mes interlocuteurs, pour qui les marabouts deviennent des figures exemplaires, mais aussi dans les paroles même des chansons, où les éloges aux vertus d'un personnage religieux sont devenues le thème le plus récurrent. À cet égard, on remarque la persistance d'un des aspects de leur rôle traditionnel, à savoir le maintien de l'ordre politique et la diffusion des idéologies dominantes.

Si Hearn et Hill ont souligné l'évolution historique du rapport de patronage liant les griots aux nobles et aux personnages politiques, notre recherche a ouvert une brèche en présentant de nouvelles sources de protection matérielle chez les griots musiciens et, par extension, de nouveaux rapports d'influence⁸³. En effet, dans un contexte de sous-développement chronique où les classes nobles traditionnelles et l'État ne financent plus autant les musiciens griots, les touristes et les autorités religieuses locales semblent en voie de devenir les nouveaux patrons des arts musicaux.

Cette recherche a ouvert certaines pistes de réflexion que nous n'avons malheureusement pas eu la possibilité d'explorer davantage. Il aurait en effet été fort intéressant de poursuivre l'interrogation amorcée sur l'impact du sous-développement et du tourisme occidental sur la diversité et la vitalité culturelle en Afrique. De même, il est à souhaiter que d'autres chercheurs fouillent les

⁸³ Hearn, p. 132

conséquences culturelles locales de l'islamisation croissante de la société sénégalaise.

En mettant l'accent sur la représentation qu'ont les informateurs de l'évolution de leur rôle social et de leur musique, notre approche montre aussi que les sciences de la communication peuvent apporter un regard original sur un objet de recherche habituellement visité par l'anthropologie culturelle ou l'ethnomusicologie. La mise en relief de certaines attitudes perçues à travers le discours, notamment la fierté des informateurs devant l'« africanisation » de leur musique, permet ainsi de déceler des tendances lourdes difficiles à documenter dans des sociétés valorisant la tradition orale.

L'approche retenue pour cette recherche comporte évidemment ses limites : en focalisant sur les propos de quatre informateurs, ce mémoire ne peut prétendre à la représentativité que pourrait atteindre une recherche sociologique de plus grande envergure. De plus, le terrain n'ayant duré que deux mois, on peut penser que mon analyse aurait gagné en profondeur si mon séjour avait duré plus longtemps.

L'expérience du terrain et de l'immersion dans la culture des griots de Saint-Louis a tout de même été l'occasion de mettre en pratique les préceptes d'ouverture à l'altérité et de compréhension « de l'intérieur » prônés au cours de mes séminaires de recherche dans le programme de maîtrise en communication. Si le savoir dans nos sociétés est généralement associé à une connaissance livresque, le contact direct avec l'art des griots démontre qu'il peut aussi être acquis grâce à l'échange de la parole et de la musique.

Toutes ces considérations montrent en définitive l'insuffisance de la séparation simpliste entre musique moderne et musique traditionnelle, séparation qui est malheureusement prévalente dans l'industrie de la "world music" et dans la documentation touristique qui tend à présenter les musiciens africains comme des

"bons sauvages" qui ne doivent pas être corrompus par la pollution sonore moderne.

Cette enquête ethnographique a plutôt montré que les griots musiciens de Saint-Louis ont des préoccupations artistiques semblables à celles des créateurs occidentaux d'aujourd'hui. Exposés depuis déjà longtemps aux musiques et aux modes venues d'ailleurs, ils souhaitent ardemment participer à la culture musicale mondiale et partager leur propre vision d'un monde qui change rapidement et duquel ils se sentent un peu exclus. Souhaitons qu'ils se fassent entendre.

RÉFÉRENCES

- Assogba, Yao. 2002. *Diaspora, mondialisation et développement de l'Afrique*, in *Nouvelles Pratiques Sociales*, vol. 15, no 1, UQAM, article en ligne, <http://www.erudit.org/revue/nps/2002/v15/n1/008263ar.html>, consulté le 10 octobre 2006.
- Balandier, Georges. 2003. *Civilisés, dit-on*. Presses Universitaires de France, Paris, 397 p.
- Barry, Boubacar. 1984. *Le Royaume du Waalo : le Sénégal avant la conquête*. Paris, Karthala, 421 p.
- Baudrillard, Jean. « Modernité ». In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1999.
- Benga, Ndiouga Adrien. 2002. « Dakar et ses tempos : significations et enjeux de la musique urbaine moderne (c.1960-années 1990) » In *Le Sénégal contemporain*, sous la dir. de Momar-Coumba Diop, pp.289-308. Paris, Karthala.
- Billard, Pierre. « Musique » In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1999.
- Blacking. John. 1995. *How musical is man ?* University of Washington Press, 116 p.
- Bonnardel, Régine. 1992. *Saint-Louis du Sénégal : mort ou renaissance ?* Paris, L'Harmattan, 423 p.
- Camara, Sory. 1992. *Gens de la parole : essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*. Paris, Karthala, 375 p.
- Copans, Jean. 1996. *L'enquête ethnologique de terrain*. Paris, Nathan 127 p.
- Cuche Denys. 2004. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 124 p.
- Des Aulniers, Luce. *Pillage en douce ou radicalisé attentif ? L'ethnobiographie en situation de menace*, Revue de l'association pour la recherche qualitative, Vol. 9, Automne 1993, pp.
- Deslauriers, Jean-Pierre. 1991. *Recherche qualitative : guide pratique*, Hénélière/Mcgraw-Hill, 141 p.
- Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, éd. 2003, sous « Représentations sociales ». Paris, éditions Armand Colin.

Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication, éd. 1997, sous « représentation ». Paris, éditions Ellipses.

Diop, Abdoulaye-Bara. 1981. *La société wolof : tradition et changement*. Paris, Karthala, 355 p.

Diouf, Mamadou. « Des cultures urbaines entre traditions et mondialisation » In *Le Sénégal contemporain*, sous la dir. de Momar-Coumba Diop, pp.289-308. Paris, Karthala.

Featherstone, Mike. *Localism, Globalism, and Cultural Identity*, in *Global/Local : Cultural Production and the Transnational Imagery*, Duke University Press.

Fontana Dictionary of Modern Thought, London, Fontana, 1983, 684 p.

Fougeyrollas, Pierre. 1967. *Modernisation des hommes, l'exemple du Sénégal*. Paris, Flammarion, 236 p.

Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures : Selected Essays*. New York, Basic Books, 470 p.

Hearn, Adrian H. 2004. « Guardians of Culture : The Controversial Heritage of Senegalese Griots ». *The Australian Journal of Anthropology*, vol. 15, no 2, pp. 129-142.

Herskovits, Melville J. 1948. *Man and his Works : the Science of Cultural Anthropology*, New York, 553 p.

Hill, Joseph B. 1999. *People of Word, Song and Money : the Evolution of Senegalese Griots and their art*. Mémoire de maîtrise en ligne, Utah, Brigham Young University, <http://www.geocities.com/jbenhill/thesis.html>, consulté le 23 octobre 2005.

Lexique de sociologie, éd. 2005, sous « représentations sociales ». Paris, édition Dalloz.

Lofland, John. 1984. *Analysing social settings : A Guide to Qualitative Observation and analysis*, Belmont, Wadsworth, 185 p.

Magassouba, Moriba, 1985. *L'Islam au Sénégal : demain les mollahs?* Paris, Karthala, 219 p.

Malinowski, Bronislaw, *The Dynamics of Cultural Change*, New Haven, Yale University Press.

- Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 358 p.
- Nattiez, J.J. « Ethnomusicologie ». In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1999.
- Piette, Albert. 1996. *Ethnographie de l'action : l'observation des détails*, Paris, Métailié, 203 p.
- Roberts, Andrew. 1986. *The Cambridge History of Africa*, Cambridge University Press, 1087 p.
- Stebbins, R.A. 1987. *Sociology : The Study of Society*, New York, Harper and Row
- Silverman, David. *Qualitative Methodology & Sociology : Describing the Social World*, Gower Publishing, 206 p.
- Simonett, Helena. *Banda : Mexican Musical Life Across Borders*, Wesleyan University Press, 2001, p. 48,
- Tomlinson, John. 1991. *Cultural Imperialism : A Critical Introduction*. Baltimore, John Hopkins University Press, 187 p.