

Marianne Lemaire<sup>1</sup>

Article paru dans le Journal des Africanistes, 1999, 69(2), pp. 35-65.

Chants de l'agôn, chants du labeur  
Travail, musique et rivalité en pays sénoufo (Côte d'Ivoire)

Aujourd'hui encore en pays sénoufo tyebara (Côte d'Ivoire)<sup>2</sup>, la rivalité ne fait jamais défaut dans le contexte du travail agricole : que quelques cultivateurs se trouvent réunis dans un même champ, et des relations agonistiques teintées de beaucoup d'humour se tissent aussitôt. Cette persistance d'une rivalité diffuse au sein du travail agricole invite à se pencher sur celle autrefois parfaitement institutionnalisée et mise en scène à travers de véritables concours opposant les cultivateurs en présence. Inégalement ritualisés selon le cadre tant social que culturel du travail réalisé, de tels concours atteignaient leur plus haut degré d'intensité en une circonstance particulière : le buttage des ignames par des cultivateurs appartenant à deux villages distincts dans le champ d'un chef de segment de lignage ou mieux, dans celui d'un chef supra-villageois sénoufo institué par l'administration coloniale. Là, et là seulement, sont mobilisés tous les éléments susceptibles de renforcer l'esprit de rivalité dont le concours découle : l'attention d'un public et d'arbitres exigeants, le recours à une sorcellerie propre, la présence parmi les cultivateurs du "champion de culture" (*teghan*, pl : *teghanbele*<sup>3</sup>) de chacun des deux villages qui se disputent un trophée. Parmi ces éléments figure également, et en bonne place, la musique : deux orchestres de xylophones villageois se tiennent en effet au bord du champ, d'où chacun entonne des chants adressés aux cultivateurs et au *teghan* de son même village. Parce que la langue sénoufo est une langue à tons, ces chants de xylophone, qui forment un répertoire dénommé "chants de xylophone pour les cultivateurs à la houe" (*tefaladyewunuyi*), ne soutiennent pas seulement les cultivateurs à l'aide de différentes lignes mélodique et rythmique, mais aussi à l'aide d'un discours : aucun cultivateur n'ignore quelle courte phrase verbale faire correspondre à chaque phrase musicale entonnée par les xylophonistes<sup>4</sup>.

Les Tyebara n'organisent plus aucun concours institutionnalisé depuis une vingtaine d'années. Mais les chants de xylophone pour les cultivateurs à la houe sont encore aujourd'hui volontiers entonnés lors des funérailles d'un cultivateur valeureux, de sorte que les

---

<sup>1</sup> ESA 8048 du CNRS. Je remercie Dominique Casajus pour ses précieuses remarques et suggestions à propos de ce texte.

<sup>2</sup> Cultivateurs matrilineaires, les Sénoufo Tyebara comptent environ cent-mille personnes qui occupent un territoire entourant la ville de Korhogo au nord de la Côte d'Ivoire.

<sup>3</sup> *-bele* est la marque du pluriel des noms appartenant à la classe *wii* (ex : *kanwolo*, pl. : *kanwolobele* ; *dyegmOOnwi*, pl. : *dyegmOOnbele*).

<sup>4</sup> Il suffit en effet d'une seule énonciation préalable de la phrase verbale pour que les cultivateurs puissent la restituer à l'écoute de la phrase musicale qui suit le même schéma tonal.

xylophonistes contemporains en ont une bonne connaissance<sup>1</sup>. Aussi ces chants de xylophone constituent-ils une voie privilégiée pour approcher l'institution ancienne qu'est un concours entre cultivateurs et reconstruire l'ethos toujours vivace dont elle s'entoure. Le présent article entreprend de mettre au jour un complexe de valeurs où travail, musique et rivalité entretiennent un dialogue soutenu, qui animait les concours d'autrefois et anime jusqu'à aujourd'hui l'attitude des Sénoufo face au travail.

### Entourer un collectif de travail

Un premier ensemble de chants de xylophone pour les cultivateurs encadre le collectif de travail réuni dans un même champ pour y effectuer un même travail. Quelques chants, plus volontiers entonnés au commencement de la journée de travail et alors que la compétition n'est pas encore véritablement engagée, s'adressent en effet à l'ensemble des cultivateurs et éveillent chez eux le sentiment de constituer un groupe soudé et solidaire face à la rudesse du travail à accomplir. De tels chants n'ont d'autre objectif que de les soutenir dans leur tâche et de les encourager à la poursuivre. C'est dans cette perspective que les xylophonistes jouent régulièrement le rôle d'intermédiaires entre le propriétaire du champ et les cultivateurs venus élever ses buttes d'ignames : chaque fois qu'ils l'estiment nécessaire, les xylophonistes attentifs à une démobilisation éventuelle des cultivateurs y remédient à l'aide d'un chant leur transmettant la "salutation" respectueuse du propriétaire du champ dans lequel ils sont rassemblés :

*Le propriétaire du champ a dit "bonne salutation",  
Que l'on donne une bonne salutation aux cultivateurs*

D'autres chants procurent aux cultivateurs une motivation plus concrète et sans doute plus décisive que celle de satisfaire le propriétaire du champ, en leur rapportant l'intention de ce dernier de récompenser leurs efforts :

*Le propriétaire du champ a dit :  
"je vais les arrêter et leur donner cent francs"*

De tels "messages" transmis par les chants de xylophone prennent d'autant plus valeur d'encouragement auprès des cultivateurs à la tâche que le propriétaire du champ jouit d'un prestige important. En effet, la possibilité offerte par l'administration coloniale aux chefs de

---

<sup>1</sup> Entre 1995 et 1997, j'ai ainsi pu, dans quatre villages tyebara, recueillir et enregistrer "hors-contexte" plus d'une centaine de chants distincts. Mais si la phrase verbale qui constitue le texte d'un chant est courte, elle est aussi souvent très allusive et circonstanciée : il s'est rapidement révélé indispensable, lors de l'enregistrement du répertoire, d'adjoindre aux jeunes xylophonistes quelques anciens, seuls aptes à préciser la signification ou la circonstance d'exécution de chaque chant.

canton sénoufo d'imposer aux villageois de cultiver leurs terres a donné lieu à des concours hautement prestigieux, au cours desquels l'évocation d'un personnage aussi puissant que Peleforo Gbon Coulibaly<sup>1</sup> et son assimilation à un cultivateur d'exception participaient du décuplement des forces et du courage de ses travailleurs :

*Gbon bat les hommes dans le champ*

Réciproquement, le groupe des cultivateurs peut s'attendre à ce que les xylophonistes s'expriment en son nom et à l'intention du propriétaire du champ. Quelques chants lui retournent sa "salutation" et ses louanges ; d'autres, plus nombreux, lui font part de quelques unes des légitimes doléances des cultivateurs. C'est ainsi que les xylophonistes s'adressent au propriétaire du champ pour l'exhorter à suspendre temporairement le travail des cultivateurs et leur permettre de se sustenter :

*Quand le soleil arrive sur le moment de boire<sup>2</sup>,  
Naonbile nous avons faim*

Les cultivateurs trouvent en effet un allié précieux en la personne du xylophoniste qui choisit d'entonner l'un ou l'autre des "chants de xylophone pour les cultivateurs à la houe". Il n'est pas rare que celui-ci passe outre la volonté du propriétaire du champ de voir ses cultivateurs travailler sans s'interrompre, et "frappe" (*kmOOn*) à leur intention un chant qui les autorisent à se relever et à prendre appui quelque temps sur leur houe pour reprendre leur souffle :

*Arrêtez-vous, où quelqu'un va s'évanouir*

Le même xylophoniste est susceptible de soulager définitivement les cultivateurs épuisés, en informant le propriétaire du champ du fait que la journée de travail touche à sa fin et que le moment est venu de regagner le village :

*Il faut bien qu'ils regardent, nous allons partir, le jour est fini*

*Nous allons arrêter les xylophones et rentrer au village*

Il ne faut cependant pas s'y tromper : si les xylophonistes sont les alliés des cultivateurs,

---

<sup>1</sup> Héritier d'une chefferie sénoufo déjà centralisée à la mort de son père Zouacognon en 1894, Peleforo Gbon Coulibaly est un chef tyebara renommé pour avoir composé avec les différentes forces mandé en présence avant de se rallier à l'armée coloniale française en 1898, et oeuvré jusqu'à sa mort pour étendre son autorité et avec elle, celle des Tyebara sur les autres sous-groupes sénoufo.

<sup>2</sup> Généralement composée de farine de mil mélangée à de l'eau autrefois, d'un plat de riz ou de maïs aujourd'hui, la compensation alimentaire offerte aux cultivateurs par le propriétaire du champ est toujours appelée "boisson (*gbaali*) des cultivateurs".

ce n'est ni seulement, ni surtout en tant qu'ils sont susceptibles de leur ménager des temps de repos, mais bien au contraire en tant qu'ils accompagnent leur travail en cours de réalisation. Leurs chants ne se contentent pas de transmettre les encouragements du propriétaire du champ ni de provoquer une interruption temporaire ou définitive du travail. Ils reconduisent plus souvent la conscience des cultivateurs vers le travail lui-même, et qui plus est, vers le travail en tant qu'il est douloureux. Dès lors, l'encouragement qu'ils ne manquent cependant pas d'apporter aux cultivateurs se profile derrière l'expression d'une souffrance commune à eux tous. C'est le cas notamment des chants de xylophone qui évoquent le cadre spatial à l'intérieur duquel les cultivateurs sont rassemblés : celui-ci n'est jamais suggéré par les xylophones que lorsqu'il constitue une entrave supplémentaire à la progression déjà lente et pénible de leur travail. Le paysage ainsi évoqué à l'intention de l'ensemble des cultivateurs peut être une colline, c'est-à-dire un espace incliné qui n'a pu retenir l'eau de pluie et où, en conséquence, la terre n'est pas "cuite" (*pe*), mais excessivement dure. Le chant signifie aux cultivateurs que redoubler leurs efforts est le seul moyen de parvenir à la "couper" à l'aide de leur houe :

*Nous voyons un camarade sur la colline,  
nous cultivons sur la colline*

L'espace évoqué par les chants de xylophone peut également être un champ *dyanbo* — un champ resté si longtemps en jachère que les herbes y atteignent une hauteur considérable et exigent des cultivateurs qu'ils rassemblent toutes leurs forces pour les faucher avant de les recouvrir de terre :

*Nous sommes là à cultiver un dyanbo*

À mesure que la journée avance et que le travail progresse, les chants de xylophone peuvent également être amenés à orienter les cultivateurs à l'intérieur du cadre spatial préalablement esquissé. Participant volontiers à l'organisation du travail qu'ils accompagnent, ils peuvent par exemple diriger autoritairement les travailleurs vers un espace jusque là négligé par eux et qu'ils les enjoignent à cultiver au plus vite :

*Qu'ils prennent le sillon qui est resté et le cultivent*

Que les chants de xylophone rappellent constamment aux cultivateurs la pénibilité de leur travail et son inscription dans le temps ne les empêche pas de "lever leurs mains" : aux dires des anciens cultivateurs eux-mêmes, rien plus ni mieux que l'évocation d'une souffrance commune à tous ne savait les investir d'autant de courage et d'ardeur. Plus nombreux sont cependant les chants adressés non plus au collectif de travail, mais au principal acteur de la pièce théâtralisée et rigoureusement mise en scène que constitue le concours : le *tegban*

("celui qui est fort à la houe").

### Entourer un concours

Avec le "champion de culture" ou *tegban* plus qu'avec tout autre participant au concours, les xylophonistes entretiennent un dialogue ininterrompu<sup>1</sup> dès l'instant, marqué par un chant précis, où les cultivateurs des deux villages se sont intercalés et où les deux *tegbanbele* ont été "déposés" l'un sur l'autre<sup>2</sup>. Cultivateur d'exception, le *tegban* est celui qui dépasse (*toro*), bat (*dya*), surpasse (*fanga*), domine (*mara*), "cultive" (*fala*), fatigue (*wO'O*) et renverse (*tyan*) ses camarades du même village et de la même classe d'âge. Mais il est aussi celui sur lequel ces derniers "comptent" lorsqu'ils sont réunis dans un même champ avec les cultivateurs d'un autre village, et que les deux villages "se croisent" (*pE fara*), "se voient" (*pE nyaa*), se poursuivent (*pE nEnE*), et finalement, concourent (*kpara*). C'est cet homme "plus lourd" (*libe*) que ses camarades, que les xylophonistes s'emploient à louer tout au long de la journée pour l'encourager et le rendre "plus lourd" que le *tegban* du village adverse<sup>3</sup>. Sa puissance est la qualité que les xylophonistes mettent la première en exergue. En effet, la supériorité du *tegban* repose en premier lieu sur certaines qualités qui se situent "sur le corps" (*tyeri na*) : il doit sa force à ses os (*katyeleyi*), qui sont durs (*niri*), qui le "démangent" (*wire*) et ne demandent qu'à être "chauffés". Souvent masquée derrière une petite taille et un corps "sec" ou mince, elle lui permet de couper et de propulser une plus grande quantité de terre que ses camarades, et de remplir par là le premier objectif de tout concurrent — réaliser les buttes d'igname les plus hautes :

*L'homme est petit sur le corps, il fait vraiment un joli travail*

Le *tegban* fait également montre d'une exceptionnelle rapidité à réaliser les plus hautes buttes : ses membres (*yasEEyi*) ne sont pas seulement "durs" mais également "rapides". Témoignant de cette seconde compétence dont les effets sont perceptibles dans l'espace, les chants de xylophone félicitent le *tegban* comme celui qui, parce qu'il a les "mains rapides", "perce" (*furu*) le groupe formé par les autres cultivateurs, "coupe un espace" (*laraga kun*) entre lui et eux, les "distance" (*laari*), "s'éloigne" (*lEEli*), et pour finir, "sort" (*nyini*) et "se montre" :

<sup>1</sup> Les Tyebara regroupent les chants destinés au *tegban* dans un sous-ensemble du répertoire nommé "chants du *tegban*" (*tegbanwunuyi*).

<sup>2</sup> Autour de midi, les xylophonistes signifient aux deux *tegbanbele* que le moment est venu pour eux de cultiver côte à côte et de se mesurer l'un à l'autre à l'aide des deux chants suivants : "Cultivez-la [la butte d'igname] comme des singes" et "Vous, donnez-nous des buttes d'igname".

<sup>3</sup> Ce second *tegban* est lui-même encouragé et loué par l'orchestre de xylophone de son village, de sorte que deux chants et deux "paroles" se superposent tout au long du concours.

*Quand le jour finit, un jeune homme sec se montre*

Conditions nécessaires mais non suffisantes de sa victoire, la force, la vitesse et la traduction dans l'espace de ces deux qualités essentielles du *tegban* doivent s'assortir d'une troisième qualité proprement physique. Il lui faut encore avoir le "coeur dur", autrement dit le souffle et l'endurance qui lui permettent d'avoir les "mains rapides" sur la longue durée et de toujours conserver son avance. Quelques chants attestent que si la supériorité du *tegban* s'est en premier lieu révélée dans l'espace, elle se confirme désormais, voire s'amplifie, dans le temps :

*Quand le jour finit, le tegban devient fort*

À l'éloge de ces facultés physiques s'ajoute celui de son allure esthétique. Sa supériorité, alliée à divers attributs dont un pagne joliment tissé, fait également de lui un bel homme, dont la progression dans le champ constitue un spectacle réjouissant :

*Nous avons vu Wanigbana avec un joli pagne*

Et de la même façon qu'au commencement de la journée de travail, les xylophonistes adressaient au groupe des cultivateurs des chants les autorisant à se reposer, ils adressent désormais au *tegban* des chants l'autorisant à un comportement tout particulier. Que l'un de ces chants soit entonné par les xylophonistes agenouillés en signe de respect sur la dernière butte formé par lui, et le *tegban* se relève aussitôt pour, sa houe à la bouche ou à bout de bras, esquisser quelques pas de danse, faire sonner les petits grelots de bronze (*latoobele*) attachés à ses reins ou se toucher les deux plumes blanches fixées à son chapeau. Il peut également retourner leur témoignage de respect aux xylophonistes en déposant une pelletée de terre à leurs pieds. Il peut enfin s'emparer de la statuette *tefalapitya* ("jeune fille des cultivateurs à la houe") ou *fedyEni* ("oiseau") dont il est le détenteur<sup>1</sup> en tant que *tegban* de sa classe d'âge dans son propre village, et qu'il a apporté sur les lieux du concours afin que, fichée en terre derrière lui et déplacée à mesure qu'il progresse, elle lui insuffle du courage et augmente ses chances de succès. Un tel comportement, voué à le rendre reconnaissable entre tous, est l'effet immédiat produit par les trois chants suivants :

*Celui qui est fort et vif, celui-ci [ce chant] est pour lui*

*Tegban, reviens, reviens t'asseoir,*

---

<sup>1</sup> Le détenteur, et non le "propriétaire" : si la statuette entretient une relation privilégiée avec le *tegban* qui en a la garde et responsabilité, la statuette appartient à sa classe d'âge. En outre, que le *tegban* soit vaincu, et la statuette passe aussitôt entre les mains des cultivateurs victorieux de la partie adverse, qui ne la restituent pas à leurs premiers propriétaires avant que ceux-ci donne le nombre de cauris correspondant à son "prix", ou avant qu'ils remportent un concours ultérieur.

*personne ne peut te noircir le coeur*

*Tegban, tu es arrivé sur une termitière*

L'éloge du *tegban* s'achève par l'évocation du respect mêlé de crainte que sa seule apparition dans le champ suffit à inspirer aux autres cultivateurs :

*Si quelqu'un voit un tegban, qu'il coure*

*Yasungi est venu, cachez-vous, Yasungi est venu*

Mais les xylophonistes n'ignorent pas que leur louange du *tegban*, et notamment de ses qualités physiques situées "sur son corps", ne constitue pas un soutien ni un encouragement suffisants. Ils savent qu'ils ont également à charge d'aiguillonner une qualité morale située "sur son coeur", dont la possession lui a permis d'accéder au statut de *tegban* et dont l'exacerbation doit lui permettre de vaincre un adversaire lui-même *tegban*. En effet, et ainsi que l'affirment les Tyebara, "le *tegban* ne se trouve pas sur le corps, mais à l'intérieur, sur le coeur". Plus que ses compétences physiques ou techniques, c'est indubitablement sa détermination à remporter la victoire qui caractérise le *tegban*. "Son intérieur lui fait mal" : il est animé et motivé par une puissante rage de vaincre, un désir profond de "trouver le nom" à travers la réputation prestigieuse de meilleur cultivateur et de ne pas l'entacher par la honte et l'humiliation consécutives à l'insuccès<sup>1</sup>. Cette détermination, en l'investissant de courage (*lomana*), en le libérant de la crainte de "faire souffrir ses os", de mettre son coeur à l'épreuve et d'endurer l'ardeur du soleil, constitue sans aucun doute sa meilleure assurance de victoire : "Toute chose que tu veux faire, et que tu veux faire avec le coeur, elle va se faire. Si tu as peur d'elle à l'intérieur, elle ne se fera pas vraiment". Aussi les xylophonistes ne se contentent-ils pas de louer leur *tegban*, mais contribuent-ils à éveiller dans son "intérieur" la douleur morale qui conditionne son succès. Loin de taire cette responsabilité, les xylophonistes la confessent clairement dans leurs chants. Jamais ils ne nient ni n'occulent le fait que la "chose ronde tissée", autrement dit la calebasse reliée à chacune des lamelles de bois que comporte leur instrument de musique, est mise en branle à seule fin de susciter la "souffrance" intérieure qui doit conduire leur *tegban* vers la victoire :

*La chose ronde tissée nous a jeté dans cette souffrance*

Pour maintenir toujours vivace la souffrance morale de leur *tegban*, les musiciens ont

---

<sup>1</sup> Vaincu par le meilleur cultivateur d'un autre village, un *tegban* se voit temporairement dépossédé de la statuette, mais surtout de son honneur : son intérieur a été "noirci", et son derrière, "arraché". Il se voit également dépossédé de son prestige : s'il ne perd pas son "titre" au sein de son propre village, il ne recouvre pas l'estime de son entourage avant de remporter un prochain concours.

recours à des chants qui portent sur le moment où plane l'incertitude concernant l'identité du vainqueur et où, pour cette raison, la tension atteint son paroxysme :

*Ils cultivent vraiment, personne ne connaît le vainqueur parmi eux*

*Personne ne connaît le vainqueur de l'autre*

Cette incertitude et la tension qui en découle sont d'autant plus insoutenables que leur résolution est proche et inéluctable :

*Si tu cultives dans un champ ,  
il faut bien qu'un tegban y surgisse*

Incertain et tension sont encore volontiers entretenues par l'évocation des divers accidents de parcours dont le *tegban* n'est jamais à l'abri et qui, s'ils survenaient, le voueraient indubitablement à l'échec :

*Le manche de la houe du tegban ne doit pas se casser*

Mais les chants ne contribuent jamais autant au renforcement de la tension intérieure et, partant, au décuplement des forces du *tegban* tendu vers la victoire, que lorsqu'une jeune femme y est évoquée. Car cette image suscitée par les paroles des xylophones vient alors renforcer et magnifier deux autres figures féminines dont la présence est indispensable au bon déroulement du concours : les jeunes filles qui, munies d'unealebasse, offrent toute la journée durant de l'eau aux cultivateurs, et la statuette *tefalapitya*. Or et la statuette et les jeunes échansonnes rappellent aux cultivateurs, et plus particulièrement au *tegban*, l'amie pré-nuptiale ou la future épouse pour laquelle ils cultivent d'ores et déjà ou celle dont leur ardeur au travail, attentivement évaluée par les aînés, pourrait leur faciliter l'obtention. Les xylophonistes, qui n'ignorent ni les sentiments ni les projets matrimoniaux du *tegban* qu'ils ont la responsabilité de rendre victorieux, sont en mesure d'y conformer leur discours. Tantôt ils évoquent une jeune personne connue de tous les villages à la ronde pour sa beauté et à laquelle un jeune *tegban*, plus que tout autre, est en droit d'aspirer :

*Si quelqu'un a envie de Tyedon,  
qu'il parte dans le grand champ*

Tantôt ils rappellent à la mémoire du *tegban* la jeune femme, sans doute venue l'observer sur les lieux du concours, avec laquelle l'institution de l'amitié pré-nuptiale le met dans une relation privilégiée :

*J'ai vu l' "amie", elle a déposé des cordes sur sa tête<sup>1</sup>  
est-ce qu'elle s'en va quelque part ?*

Avec plus de conviction encore et non sans humour, ils peuvent encore évoquer la future épouse pour laquelle, au moment même du concours, le *tegban* s'acquitte, en cultivant leur champ, de la prestation matrimoniale due à son père ou à son oncle utérin :

*Tu m'as cherché, je cultive sur des travaux touffus<sup>2</sup>*

Que les xylophonistes soient véritablement résolus à lui frayer un chemin vers la victoire, et ils ne se satisfont pas de susciter une joute du *tegban* avec lui-même ; ils s'appliquent également à amplifier la joute préexistante qui l'oppose à son principal adversaire. Là encore, les musiciens ne taisent pas le moyen auquel ils ont recours pour y parvenir : "jeter les deux *tegbanbele* l'un contre l'autre", c'est à dire prêter des propos provocateurs à l'un pour éveiller la colère et dans le même temps, la rage de vaincre de l'autre :

*Être debout et mettre certains en conflit*

En effet, les xylophonistes n'attendent pas toujours que des paroles de défi aient été réellement prononcées pour les "rapporter" et ce faisant, susciter l'inimitié ou l'animosité des deux rivaux et augmenter leur désir de se terrasser l'un l'autre :

*Je vais les dépasser à Pungowa'a*

*Bonhomme, si je te vois, je vais te fatiguer*

Le défi que se lancent deux cultivateurs par le biais des chants de xylophone se double parfois du clivage entre deux sous-groupes sénoufo réunis dans le même champ :

*Si je colle aux Nafara<sup>3</sup>, je vais en cultiver un et le tuer*

Les xylophonistes sont également à l'écoute des discussions qui vont bon train aux abords du champ, et retranscrivent volontiers les propos et pronostics échangés par les anciens qui soutiennent chacun leur *tegban* :

*Polurugo a dit qu'il battait Name,*

---

<sup>1</sup> "Déposer des cordes sur sa tête" est l'une des expressions employées par les Sénoufo pour signifier "se tresser".

<sup>2</sup> L'adjectif "touffu" accolé au nom "travail" renvoie tout à la fois à la végétation luxuriante qui couvre un champ resté longtemps en jachère et à la pilosité du sexe féminin.

<sup>3</sup> Autre sous-groupe sénoufo, les Nafara occupent un territoire qui jouxte à l'est celui des Tyebara.

*et Wade a juré qu'il ne le battait pas*

Il se peut aussi que ces propos aient été tenus et entendus quelque temps avant le concours — non pas dans le champ, mais au village, et devant une calebasse de bière de maïs :

*Si un cultivateur dit qu'il bat YefinE,  
il a menti dans les maisons de boisson de maïs*

C'est avec une profonde satisfaction que les xylophonistes font finalement le constat de l'efficacité de leurs chants :

*Nabège, si on te provoque pour te jeter contre les cultivateurs  
tu les cultives jusqu'à les gêner*

Ainsi provoqué par les chants de xylophone tout au long du concours, le *tegban* est effectivement habité par une rage de vaincre garante de sa victoire. Il est investi de courage au point d'oublier qu'il accomplit un travail, de dédaigner la douleur causée par une éventuelle blessure, et d'ignorer toute la journée durant les sensations de faim et de soif. En même temps que les chants de xylophone, plus que tout autre élément constitutif du concours, projettent le *tegban* dans cet état "second" que les Tyebara rapprochent tantôt de la folie, tantôt de l'ivresse, ils en rendent compte :

*Quand le jour finit, le tegban devient fou  
Où Nanyananga a-t-il disparu?*

Cette vocation des chants de xylophone à entourer la rivalité, mais aussi à la provoquer en "jetant" le *tegban* contre lui-même et contre son adversaire se traduit également par leur condamnation de ceux qui, contrairement aux *tegbanbele*, refusent de jouer le jeu de la rivalité : les *kanwolobele*. Le *kanwolo* est en effet celui qui "reste derrière" et que les autres cultivateurs dépassent parce qu'il ne cultive pas avec suffisamment de rapidité. À l'inverse du *tegban*, ses mains ne sont pas rapides, ses os ne sont pas durs, et son cœur n'est pas bien assis. Mais comme c'était déjà le cas pour le *tegban*, la raison profonde de son statut de *kanwolo* réside moins "sur son corps" que "sur son cœur". Parce que "son intérieur ne s'est pas arrêté sur cela", parce qu'il n'aspire pas à la victoire de la même façon que le *tegban*, il ne parvient pas "à s'efforcer" (*Na'ana*), redoute de faire souffrir ses os en cultivant trop énergiquement, de "sortir sous le soleil"<sup>1</sup>, ou de voir son cœur "se couper et tomber" : "Si tu

---

<sup>1</sup> Le mot *kanwolo* désigne un lézard brun (*mabuya quinquetaeniata*) qui a précisément pour particularité de ne pas affectionner pas le soleil et de s'en protéger enfoui dans des buissons.

dis vingt fois que cela te fait mal, tu ne peux pas t'efforcer comme les autres, tu vas rester derrière". Si le *teghan* était "propriétaire" (*fOLO*) de courage, le *kanwolo*, lui, est *ma'amafOLO*, le nom *ma'ama* désignant une disposition tant du corps que de l'esprit à la nonchalance, à la langueur<sup>1</sup>. Les xylophonistes transcrivent volontiers dans leurs chants le dépit des proches parents ou amis du *kanwolo* à constater une telle nonchalance, une telle absence de combativité de sa part :

*La nonchalance lui va bien, cela ne me plaît pas*

Mais ils condamnent également les *kanwolobe* en leur propre nom, soulignant volontiers le fait que leurs chants ne sauraient s'adresser ni permettre de danser à celui qui ne prend pas véritablement part au concours qu'ils sont là pour accompagner :

*Qu'est-ce qu'un kanwolo recherche dans le champ,  
et il va balancer son sexe au milieu des xylophones ?*

Ils réproouvent enfin le choix de certains *kanwolobe* qui, jugeant le travail agricole trop éprouvant, se sont tournés vers une autre activité plus lucrative mais qui ne jouit pas de la même valorisation :

*Sandona, arrête la mécanique, nous allons cultiver*

Cependant, tous ces blâmes adressés aux *kanwolobe* n'ont que l'apparence de l'irrévocabilité. En vérité, le statut de *kanwolo* peut se révéler aussi transitoire et momentané que celui de *teghan* est fragile, et une inversion soudaine des rôles et des statuts n'est pas à exclure :

*Quand un kanwolo bat un teghan,  
c'est la honte du teghan*

Aussi les *kanwolobe* sont-ils encouragés et motivés au même titre que les *teghanbele*, de sorte qu'ils ne sont jamais tout à fait exclus de l'esprit de rivalité qui entoure le concours, mais pareillement concernés par lui et son souci de mobilisation de toutes les forces physiques et morales des cultivateurs :

*Qu'il accélère, il nous retient*

*Dépêchez-vous, accompagnez-nous*

---

<sup>1</sup> Par extension, le terme *ma'ama* peut être employé au village, en dehors du contexte agricole, pour qualifier une personne qui accomplit sa tâche avec mollesse.

Mais si la plupart des chants, par les louanges et les défis qu'ils lancent au *teghan*, par les critiques et les encouragements qu'ils adressent au *kanwolo*, intensifient la rivalité inhérente au concours, il en est quelques uns qui tendent au contraire à la modérer.

### Maîtriser la rivalité

C'est ainsi que les chants qui condamnent les *kanwolobele* et leur refus de jouer le jeu de la rivalité coexistent avec des chants qui leur donnent la parole et leur prêtent des propos critiques en même temps qu'ironiques sur ceux qui paraissent à tous égards supérieurs à eux — les *teghanbele* :

*C'est la pluie qui est tombée  
et le teghan est sorti faire l'amour avec sa maman*

De telles atteintes au personnage du *teghan* sont sans aucun doute destinées à lui rappeler les limites du statut prestigieux auquel le concours lui permet d'accéder. De fait, loin d'acquiescer aucun privilège ni supériorité politique ou économique de par son statut, le *teghan* est celui qui, parce qu'il cherche à accroître sa renommée et son prestige en participant au plus grand nombre possible de concours, "se promène" trop souvent et trop longtemps hors de son propre village pour y être entendu et écouté. Il est aussi et pour les mêmes raisons celui qui, s'il ne "trouve" pas une femme "sur le lieu de la culture", mène une vie trop agitée et instable pour en "trouver" une par un autre moyen. Ce "profil" du *teghan* justifie dans une large mesure les critiques acerbes formulées à son encontre tant par les villageois en toute autre circonstance que celle du concours, que par les *kanwolobele* et les xylophonistes en la circonstance même du concours.

Mais les xylophonistes et avec eux, les *kanwolobele*, ont encore un autre argument à opposer au *teghan*. Il est encore celui qui, tout occupé à se mesurer à d'autres cultivateurs valeureux, absorbé par la perspective de propager son excellente réputation, en vient à négliger son propre champ et n'obtient que de maigres récoltes. La même critique ne saurait être adressée au personnage du *kanwolo*, qui n'est pas à confondre avec celui du paresseux et moins encore avec celui du "bon à rien" (*nifalawa*). Contrairement au "propriétaire de paresse" (*salafOIO*), le *kanwolo* ne "refuse pas le travail", mais à l'inverse, "met la main dans le travail jusqu'à la fin du jour". Au cours des concours de culture, il ne lui manque que de cultiver avec intensité, car il accomplit, à son rythme, le nombre de buttes qui lui est imparti. Dans son propre champ, il cultive avec autant de soin que d'assiduité, de sorte qu'il ne tarde pas à remplir ses greniers. Dans les chants qui leur donnent la parole, les *kanwolobele* se posent comme au moins aussi aptes que les *teghanbele* à produire des biens nécessaires au groupe social :

*La chose que le tegban mange,  
c'est ce que le kanwolo mange*

Au-delà du personnage du *tegban*, c'est le principe même de rivalité que les chants de xylophone remettent en cause et tentent de maîtriser. En effet, une rivalité par trop exacerbée ne menace pas seulement d'avoir des conséquences désastreuses sur les résultats du travail réalisé par le seul personnage du *tegban* dans son propre champ, mais bien sur ceux du travail réalisé par l'ensemble des cultivateurs dans le champ où se déroule le concours. Chacun sait que "trop de concurrence gâte le champ" : "trop de concurrence" n'a nullement pour effet de provoquer une émulation susceptible d'accélérer ou d'accroître la production ; en animant les seuls *tegbanbele* soucieux de se montrer leur supériorité, elle a plutôt pour effet de ralentir le rythme de travail d'un nombre considérable de *kanwolobele* découragés. Dès lors, il revient aux xylophonistes de retenir les *tegbanbele* pour permettre aux *kanwolobele* de les rejoindre :

*Landelege, attrapez-le, arrêtez-le,  
ou il va cultiver et gâter les cultivateurs*

Il leur revient également de mettre un terme aux vaines et interminables querelles ou altercations que la rivalité entre deux *tegbanbele* ne manque pas d'occasionner :

*Vous êtes restés à bavarder de quelque chose*

*Le tegban crie dans le champ,  
la vérité est chez le vieux kanwolo*

Aussi une concurrence trop rude peut-elle aboutir au résultat suivant : un champ partiellement cultivé à l'issue de la journée. Là n'est cependant pas la conséquence la plus dramatique que seule l'intervention salvatrice des xylophones permet d'esquiver. Conscients du danger de mort encouru par un *tegban* épuisé que son principal adversaire domine, mais auquel son orgueil interdit d'abdiquer, les xylophonistes peuvent juger nécessaire d'implorer le vainqueur pressenti de réfreiner son ardeur :

*Si tu bas une personne, ne la tue pas*

Mais encore ce dernier chant dissimule-t-il une autre supplique, qui peut être reformulée en ces termes : "pratique la "sorcellerie de la houe" (*tedEEgi*) certes, mais pratique-la avec modération". En effet, l'épuisement ne saurait suffir à entraîner la mort d'un cultivateur sur les lieux du concours, à moins que l'adversaire de la victime ne l'ait provoquée en recourant à la "sorcellerie de la houe". Et parce que la frontière est ténue qui sépare les procédés magiques visant à se renforcer soi-même et ceux visant à affaiblir l'autre, les

xylophonistes en viennent finalement à réprouber toutes ensemble ces pratiques qu'entraîne une rivalité portée à son paroxysme, et à faire peser de lourds soupçons sur tout *teghan* que la fatigue ne semble jamais ébranler :

*KatyEnE, enfant de KawO, bonhomme sec,  
est-ce ainsi que tu cultives sans fatigue ?*

Que les xylophonistes intensifient et pondèrent tour à tour la rivalité ne signifie pas qu'ils font montre de duplicité : ils réconcilient à l'inverse au sein d'un même répertoire les deux dimensions qui composent l'idée de rivalité telle qu'elle est conçue et valorisée par les Sénoufo. La rivalité ne saurait être exaltée en tant qu'affrontement, et affrontement violent — du *teghan* avec lui-même, avec les autres *teghanbele* et avec les *kanwolobele*, sans être étroitement maîtrisée pour pouvoir être dans le même temps magnifiée en tant qu'affirmation des principes d'égalité et d'association — des *teghanbele* avec les *kanwolobele*, mais aussi des *teghanbele* entre eux. En effet, cette "intime solidarité entre affrontement et association"<sup>1</sup> que les concours sénoufo ont en commun avec de nombreuses pratiques cultuelles de la Grèce ancienne trouve sa meilleure illustration dans leur résolution ultime et "préférentielle" : l'amitié que deux *teghanbele* sont finalement invités à lier. Les plus grands concours sont ceux qui voient un *teghan* y rencontrer en la personne de son principal adversaire un ami exceptionnel . Aussi intense et acerbe qu'y soit la rivalité, deux *teghanbele* qui se sont affrontés dans le cadre d'un concours deviennent volontiers de "grands amis" (*karibele*) à l'issue de celui-ci. Mieux, plus intense et acerbe est la rivalité lors du concours, plus grandes sont les chances de voir les deux *teghanbele* nouer une profonde amitié. En effet, l'amitié *karidi* découle souvent d'une indétermination sur l'identité du vainqueur du concours, en raison de l'équivalence entre leur puissance respective. Comme pour encourager son avènement dès avant le dénouement du concours, les chants de xylophone mettent l'accent sur cet ancrage de l'amitié dans la lutte et l'égalité que celle-ci met au jour :

*Les doigts du singe rouge et ceux du singe noir sont tous les mêmes*

*Ce sont deux jolies choses qui se sont choisies*

Car un concours ne débouche pas seulement sur une relation d'amitié, il débouche aussi sur la relation d'amitié la plus valorisée en pays sénoufo. La rivalité "sur le lieu de la culture" n'est certes pas l'unique genèse possible d'une amitié *karidi* entre deux êtres<sup>2</sup> ; elle en

<sup>1</sup>J.-P. Vernant, "Introduction", in *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris : Éditions de L'E.H.E.S.S., 1985, p. 12.

<sup>2</sup> L'ami *Kariwi*, toujours recruté dans un autre village et dans un autre lignage que le sien, peut également être "attrapé" lors de funérailles, dans le cadre des relations entretenues par les initiés de bois sacrés distincts, ou dans celui d'une situation douloureuse où il a fait montre de sa solidarité.

constitue cependant une genèse privilégiée dans la mesure où, comme le souligne Nicole Sindzingre, "cette relation d'amitié est d'emblée posée comme une relation éthique : l'ami est choisi parce qu'il est bon et non en raison d'affects particulier à son égard"<sup>1</sup> : or, son ardeur au travail apparaît bel et bien comme le plus sûr indice de la "bonté" de l'autre. Éthique et valorisée comme telle, la relation d'amitié *karidi* est aussi fortement institutionnalisée. Elle est précédée et inaugurée par un rituel : un ami *kariwi* n'est pas "attrapé" (*tyo*) avant que ses parents en aient été avertis ni avant que les "vingt cauris de l'amitié" (*Karatoko*) aient été donnés à son oncle maternel. Une fois scellée, elle se fonde sur le respect et renforce encore l'égalité dont elle découle. Et parce qu'une solidarité sans faille achève de la concrétiser, les xylophonistes se réjouissent de la voir poindre à travers les gestes d'entraide que deux *teghanbele* sont susceptibles d'avoir l'un pour l'autre dans les derniers instants du concours :

*Un garçon a donné la main à son camarade garçon*

C'est ainsi que de sa prise en charge, puis du contrôle exercé sur elle et sa résolution par les chants de xylophone, la rivalité à l'oeuvre dans les concours entre cultivateurs ne ressort en aucune manière ternie ou dépréciée, mais au contraire créditée d'une vocation supplémentaire et inattendue à créer ou fortifier des liens privilégiés entre des semblables.

### Travail et rivalité

Proprement ritualisé et mis en scène, le concours entre cultivateurs à la houe ne néglige aucun élément susceptible d'amplifier la rivalité et la tension qui lui sont inhérentes. Ce sont les statuettes *tefalapitya* et *fedyEni*, qui matérialisent l'honneur et le prestige auxquels les deux principaux rivaux aspirent, et dont la dépossession consécutive à la défaite constitue pour tout cultivateur une menace puis une sanction redoutables. Ce sont les pratiques magiques, qui doublent la rivalité entre cultivateurs d'une rivalité entre "magiciens" et l'étendent encore aux anciens ayant transmis leurs "connaissances" à l'un ou à l'autre des deux *teghanbele*. Ce sont enfin et surtout les chants de xylophone, lesquels encouragent certes les cultivateurs, mais par des paroles qui nourrissent un double antagonisme. En effet, les musiciens accompagnent et suscitent tout d'abord une guerre contre soi menée par chacun des cultivateurs, mais menée à bien par le seul *teghan*. Tant par des encouragements explicites que par des encouragements masqués derrière l'évocation de thèmes douloureux et sensibles, ils l'investissent de la rage de vaincre qui lui permet de lutter contre lui-même et de se dépasser en mobilisant toutes ses ressources morales et physiques. Mais ils accompagnent et suscitent également une guerre contre les autres, chaque *teghan* s'employant à triompher de

---

<sup>1</sup> N. Sindzingre, "Amis, parents et alliés : les formes de l'amitié chez les Senufo (Côte d'Ivoire)", *Culture*, V (2), 1985, p. 73.

lui-même afin de triompher du *tegban* d'un autre village. À l'aide de propos violemment provocateurs et de paroles de défi, ils le conduisent à la victoire en le "jetant" résolument, non plus contre lui-même, mais contre son principal adversaire. En outre, les chants de xylophone n'occulent aucune des dimensions que les Sénoufo prêtent à la rivalité : la rivalité est chantée par les xylophonistes non seulement en tant qu'elle oppose des adversaires, mais aussi en tant qu'elle s'inscrit dans une communauté de semblables dont elle s'emploie encore à renforcer la proximité.

Doit-on pour autant considérer ces chants de xylophone, réunis dans un répertoire apprécié comme tel par les Sénoufo Tyebara, comme des chants de concours plutôt que comme des chants de travail ? Tout au premier abord porte à croire que les chants de xylophone entourent moins l'activité de buttage des ignames que la mise en forme sociale de cette activité : un concours entre cultivateurs. Pourtant, le travail agricole n'est pas seulement un lieu privilégié d'inscription et d'expression de la rivalité, et la musique n'est pas réductible à un moyen d'inscription et d'expression de la rivalité en son sein. Les chants de xylophone sont bel et bien des chants de travail, mais à condition de donner au terme de "travail" le même sens et la même valeur que lui donnent les Tyebara et que les premiers chants de xylophone adressés au collectif de travail mettaient déjà en évidence. En effet, les Tyebara rassemblent sous la catégorie *faliwi* et valorisent comme autant de "travaux" véritables les différentes activités qui ont en commun de requérir un effort dispensé sans ménagement et non sans une profonde souffrance. Plus qu'aucune de ces activités, le travail agricole fait figure de référence à ce *faliwi* sénoufo qui puise sa valeur dans l'effort qu'il occasionne plutôt que dans son utilité. Et s'il est un lieu d'inscription de la rivalité, c'est précisément parce que celle-ci lui permet de faire atteindre toute sa mesure à cette dimension de l'éthique sénoufo du travail : la rivalité, qui jauge et augmente des compétences telles que la force, la rapidité, et surtout l'aptitude à déployer ces deux qualités dans le temps - l'endurance -, entoure et célèbre le travail valorisé en tant que mobilisation en cours de toutes les forces tant morales que physiques des cultivateurs. Inversement, que le travail agricole soit valorisé pour lui-même, et non comme activité productive, n'apparaît jamais aussi clairement que lorsqu'il est flanqué de la rivalité dans le contexte des concours : si le travail de buttage des ignames est un lieu d'inscription de la rivalité, et si celle-ci mobilise à outrance l'ardeur des cultivateurs, ce n'est en aucun cas dans le but de produire des biens utiles au groupe ou dans celui d'accroître la production de tels biens.

C'est ainsi une profonde valorisation du travail et l'existence d'une éthique sénoufo du travail qui justifient qu'il s'entoure volontiers d'une compétition. Nous savions depuis Huizinga que "même les activités visant directement à la satisfaction des besoins vitaux, telle

la chasse, revêtent volontiers la forme du jeu"<sup>1</sup>, et notamment de ce jeu "antithétique et agonal" qu'est toute compétition. Guilcher avait également remarqué à propos du rôle quasi-institutionnel de la compétition dans la société rurale de Bretagne que "le travail lui-même peut-être joué"<sup>2</sup>. Concernant le pays sénoufo, il serait sans doute plus juste de dire que le travail *surtout* peut-être joué, mais en tant qu'il est effort gratuit et valorisé comme tel. L'exclusion de la rivalité des contextes où la tâche à accomplir ne comprend pas cette dimension ni n'est comprise dans la catégorie sénoufo de "travail" confirme encore cette propension de la concurrence à entourer l'éthique sénoufo du travail : des activités telles que la chasse, la pêche ou la préparation de la nourriture ne donnent pas lieu à compétition. "Que votre labeur soit un combat"<sup>3</sup> : les Sénoufo semblent avoir repris à leur compte le précepte nietzschéen, mais prenons garde que leur attitude face au travail est à l'opposé de celle du philosophe<sup>4</sup>. Là où celui-ci dévalorise le labeur au profit de la guerre, eux ne font de leur labeur un combat que dans la mesure où il est pour eux la valeur ultime. "Sacrifiez tout au labeur, sacrifiez-lui même le souci de production matérielle, et pour cela faites qu'il soit un combat", tel pourrait être le sens donné par les Sénoufo à la devise nietzschéenne.

### Musique et travail

Que le travail lui-même, au-delà de la rivalité qui l'encadre, soit la valeur ultime que ces concours ont à charge d'exalter apparaît dans le fait même que la rivalité fasse appel à la musique pour s'exprimer. En effet, la pratique musicale et plus particulièrement le jeu du xylophone entretiennent avec le travail une relation étroite, et qui plus est parfaitement réalisée dans le cadre des concours entre cultivateurs : de profondes analogies entre chants de xylophone et travail agricole autorisent les premiers à entourer l'éthique que les Sénoufo associent au second.

S'il n'existe pas de catégorie ou de genre "chants de travail" dans la taxinomie musicale sénoufo, deux répertoires musicaux sont inextricablement liés à une activité perçue comme un travail et ne peuvent s'affranchir de la circonstance ni de l'espace de son exécution : les

<sup>1</sup> J. Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard, 1951, p. 84.

<sup>2</sup> J.-M. Guilcher, "Conservation et renouvellement dans la culture paysanne ancienne de Basse-Bretagne", *Arts et traditions populaires*, XV, 1967, p. 17.

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Gallimard, 1971, p. 64.

<sup>4</sup> En effet, Pierre Tévanian souligne que "le choix d'une métaphore guerrière se fonde chez Nietzsche sur l'opposition entre la guerre et le travail : "Je ne vous conseille le labeur", dit Zarathoustra, "mais le combat", "que votre labeur soit un combat". À tort ou à raison, Nietzsche voit dans le travail un moyen de subsistance, purement "animal", tandis que la guerre est à la fois vouée à la *conquête* et au risque — et, par là-même, apparaît plus comme une activité proprement humaine, au sens le plus élevé que peut prendre le mot." (P. Tévanian, *La "Bonne Nouvelle" de Nietzsche. Problèmes de la guerre des esprits et du philosophe belliqueux*, Mémoire de Maîtrise, Paris I, 1992, p. 9). Une telle dévalorisation du travail au profit de la guerre apparaît encore en d'autres endroits de l'ouvrage de Nietzsche : "Encore l'on travaille, car le travail distrait. Mais on prend soin que distraction ne soit fatigue. [...] Encore on se chahaille, mais vite on se réconcilie — sinon on se gâte l'estomac." (F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Gallimard, 1971, p. 27).

"chants de xylophone pour les cultivateurs à la houe" et les "chants à damer le sol des maisons" (*kpafelewunuyi*). Non que les Sénoufo hésitent à recourir à la musique pour accompagner l'un ou l'autre de leurs autres "travaux" : avec les funérailles, le travail constitue l'un des moments privilégiés du chant, et fait d'autant plus volontiers appel à la musique qu'il est pénible et réalisé par un nombre important de travailleurs. Mais les répertoires auxquels il est alors fait recours connaissent une grande mobilité spatiale et contextuelle<sup>1</sup>. Le répertoire de chants de xylophone pour les cultivateurs peut certes lui-aussi être extrait du contexte précis du travail agricole et du concours dont il s'entoure, mais il ne peut l'être qu'en rappel de l'ardeur au travail encouragée par la rivalité. C'est bien à un *tegban* défunt que l'on rend un dernier hommage lorsqu'au cours d'un ensevelissement et au cours des funérailles qui suivent, les différents orchestres de xylophones choisissent de "frapper" des chants de xylophone pour les cultivateurs à la houe.

Exclusivement associés à l'activité que les Sénoufo appréhendent plus que toute autre comme un travail, les chants de xylophone pour les cultivateurs à la houe ne se contentent pas de l'accompagner, mais tendent à l'imiter. Certes, l'analyse musicologique de la ligne rythmique et mélodique des chants de xylophone pour les cultivateurs à la houe ne révèle pas, comme celle des chants à damer le sol des maisons<sup>2</sup>, la même profonde intrication de la musique et du geste de travail ni la même disposition de la musique à imiter le geste de travail. Mais l'autonomie relative de la musique et du geste de travail s'assortit d'une réelle inclination de la forme musicale à imiter le travail lui-même. Comme lui en effet, elle repose sur le principe de répétition. Dans une étude consacrée à la forme dans les musiques de tradition orale, Gilbert Rouget<sup>3</sup> montrait que le principe de développement est inopérant dans les musiques africaines. Et si la cyclicité et l'absence de développement caractérisent indifféremment toutes les musiques africaines, elles prennent dans ce jeu de renvoi avec la

---

<sup>1</sup> Il peut s'agir d'un répertoire initialement destiné à être interprété dans d'autres contextes : c'est le cas du répertoire contemporain *tyalu* qui rassemble des chants de femmes vocaux et responsoriaux, habituellement entonnés par une classe d'âge au cours de l'une des nuits qui composent des funérailles, mais que la même classe d'âge peut entreprendre de chanter au cours du fastidieux travail de désherbage ; c'est aussi le cas du répertoire ancien *sitya'ali*, originellement voué à la louange des chefs supra-villageois au cours de leurs déplacements, mais par la suite employé au profit du travail agricole. Les répertoires dont l'"histoire" de la création veut qu'ils aient vu le jour dans le cadre du travail ne sont pas épargnés par un tel processus de décontextualisation : créés dans les rizières et pour accompagner le repiquage du riz, les chants du répertoire *yatyEnE* ont par la suite été "transportés" par les femmes aux funérailles.

<sup>2</sup> En effet, d'un point de vue strictement musicologique, les chants à damer ne se contentent pas d'être réunis à l'intérieur du même répertoire par une structure formelle identique et propre à eux ; l'analyse montre une inclination constante du chant à suivre, voire à imiter, le geste de travail réalisé. Ce souci d'imitation du travail par le chant est notamment perceptible à l'étude de la distribution des hauteurs et des durées : à la pulsation, qui se confond avec le geste de frapper la terre avec les dames, correspond très souvent la note la plus basse de l'échelle, et une valeur parmi les plus longues et accentuées. Ainsi, le chant à damer trame une réelle correspondance entre les domaines du visible et de l'audible. (Cf. M. Lemaire, "Damer la terre. Musique, travail et geste en Bretagne et en pays sénoufo (Côte d'Ivoire)", in *L'homme, le minéral, la musique*, FAMDT Éditions, [à paraître]).

<sup>3</sup> G. Rouget, "À propos de la forme dans les musiques de tradition orale", in *Les colloques de Wegimont*, Bruxelles, 1956, pp. 132-144.

cyclicité du travail, une toute autre dimension : tout se passe en vérité comme si le travail était imité, mimé par les chants de xylophone qui, de par leur forme, contrefont son caractère répétitif et cyclique. La musique peut dès lors apparaître comme figuration de l'effort continu et prolongé qu'il requiert : tout comme le travail, un chant de xylophone ne s'interrompt jamais que pour des raisons indépendantes de sa structure propre. En outre, il semble ne jamais s'interrompre réellement : dans le cadre des concours, les chants constitutifs du répertoire se succèdent les uns aux autres, sans qu'aucun temps d'arrêt, aussi bref soit-il, ne marque jamais le passage d'un chant à l'autre, la transition entre deux chants. Parce que la continuité de la ligne mélodique n'est jamais mise en péril, le chant ininterrompu que constitue le répertoire des chants de xylophone semble figurer l'aspiration des cultivateurs à un travail également ininterrompu. Aussi la musique des xylophones, qui "redouble" le travail plutôt qu'elle ne le divertit, est-elle à même de le "traiter", voire de refléter la dimension douloureuse qui compose son éthique et fonde sa valorisation.

Ce labeur valorisé pour lui-même et que mime la musique répétitive des xylophonistes n'est pas sans évoquer le concept de travail que Hannah Arendt<sup>1</sup> distinguait de celui d'oeuvre. Au contraire de l'oeuvre qui entend stabiliser le monde en le peuplant d'objets solides et durables, le travail arendtien ne le réifie pas, ne prend pas fin et voit sa finalité se confondre avec l'effort que l'ensemble du corps humain doit fournir lors de sa réalisation et de sa nécessaire et perpétuelle répétition. N'en est-il pas de même du *faliwi* sénoufo et de son insistance sur l'effort à renouveler sans cesse et sans ménagement ? Par delà cette distinction fameuse, Hannah Arendt associait musique et travail en des termes qui ont une curieuse résonance dans le contexte sénoufo : si les chants de travail sont nombreux, les chants d'ouvrage ne sont pas seulement rares, ils sont strictement inexistantes. Il existe certes des chants liés à l'activité artisanale, mais ils n'entretiennent pas avec elle la même relation privilégiée - de simultanéité - que les chants de travail. Plutôt que de "chants d'ouvrage", il s'agit de "chants d'artisan" ou de "chansons sociales, chantées après l'ouvrage"<sup>2</sup>. Les Sénoufo sont un peu du même avis, eux dont les chants de xylophone miment dans le labeur culturel ce qui précisément relève du "travail" et non de l'"ouvrage". Hannah Arendt réservait cependant un statut particulier à une sorte particulière d'oeuvre : l'oeuvre musicale. Parmi les oeuvres d'art (qui sont effectivement des oeuvres au sens qu'elle donne au mot), l'oeuvre musicale, parce qu'elle ne tend pas à réifier le monde, est avec la poésie la forme d'expression artistique qui s'apparente le plus à un travail. Les Sénoufo vont plus loin encore, puisque le lien entre musique et travail est élevé chez eux au rang d'une relation d'analogie.

En effet, bien que les Sénoufo associent volontiers le chant vocal à un amusement, ils ne conçoivent pas le fait de "frapper" le xylophone autrement que comme un travail. Pour

---

<sup>1</sup> H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris : Plon, 1983 [1961].

<sup>2</sup> H. Arendt, p. 197.

justifier une telle assimilation, ils invoquent en premier lieu les circonstances moralement douloureuses dans lesquelles les xylophonistes interviennent le plus souvent — la mort et les funérailles qui s'ensuivent. Mais ils invoquent également l'effort physique qu'exige le fait de porter l'instrument en bandoulière, ainsi que la nécessité de maintenir cet effort des heures durant. Le joueur de xylophone est celui qui, en plus d'être doté d'une compétence proprement musicale et technique, a la faculté de "frapper" son instrument jusqu'au petit matin après avoir cultivé tout au long de la journée précédente et avant de cultiver tout au long de la journée suivante. Il est aussi celui qui, en saison sèche, ne s'effraie pas à la perspective de funérailles successives ni ne cherche à se soustraire aux nuits de veille consécutives.

Mais de l'avis des anciens, le fait de jouer du xylophone n'est jamais tant un travail que lorsque précisément, il accompagne le travail agricole dans le contexte des concours entre cultivateurs. Aussi déclarent-ils volontiers, à propos des xylophonistes contemporains, que "leur souffrance ne vaut pas celle de notre temps : nous allions cultiver avec [les xylophones] en brousse, le champ est plus dur que les funérailles". En effet, les xylophonistes doivent alors fournir un effort comparable, voire supérieur, à celui des cultivateurs : si comme eux, ils mobilisent toutes leurs ressources physiques, ils les mobilisent dès avant eux. De nombreux chants soulignent l'antériorité de l'arrivée dans le champ des xylophonistes sur celle des cultivateurs :

*Nous sommes venus très tôt, les cultivateurs ne sont pas encore venus*

*Nous nous sommes regroupés dans le champ de Nyile,  
avant que quelqu'un nous dise de partir au champ*

C'est en vérité un effort comparable à celui des *teghanbele* que doivent fournir les xylophonistes : un xylophoniste ne peut prétendre encadrer un concours que dans la mesure où il a les mêmes "membres durs" et "rapides", et le même "coeur bien assis" que le *teghan* qu'il soutient<sup>1</sup>. Il ne manque aux instrumentistes pour être tout à fait assimilés aux cultivateurs que d'être courbés sur la terre. "Être debout et mettre certains en conflit", dit un chant pour les cultivateurs à la houe : si les xylophonistes restent debout, c'est pour provoquer la douleur intérieure des cultivateurs — une souffrance morale que, comme leur souffrance physique, ils ne sauraient susciter sans la partager pleinement avec eux.

## Musique et rivalité

---

<sup>1</sup> Un xylophoniste insatisfait de la prestation de "son" *teghan* est d'ailleurs susceptible de délaissier son instrument de musique quelques instants pour s'emparer d'une houe et lui montrer l'exemple d'un travail accompli avec ardeur.

Mais cette profonde analogie que la musique entretient avec le travail, outre qu'elle l'autorise à louer le travail, et plus précisément le travail plus valorisé de buttage des ignames, la destine aussi à être, au même titre que lui, un lieu privilégié d'inscription et d'expression de la rivalité. C'est en effet parce que la pratique du xylophone repose sur les principes d'effort déployé dans le temps et de souffrance morale et physique, qu'elle est valorisée et donne lieu à des relations agonistiques entre les xylophonistes, qui ont pour dénouement la mise au jour et en avant d'un xylophoniste d'exception.

Un orchestre de xylophones (*dyegbarigi*) villageois se compose invariablement de trois xylophonistes (*dyegmOOnbele*), l'un d'entre eux ayant le statut de "celui qui enlève le xylophone" (*dyewolowi*), et les deux autres tenant le rôle de "ceux qui pilent de xylophone" (*dyezuubele*)<sup>1</sup>. Que l'orchestre reste statique ou qu'il se déplace, le *dyewolowi*, auquel revient la responsabilité d'entonner les chants et d'interpréter le thème musical, se positionne toujours au centre, de façon à être encadré par les deux *dyezuubele* qui ont à charge d'accompagner le thème musical<sup>2</sup>. Il s'adjoit de plus deux joueurs de timbale (*kpokmOOnbele*) appartenant à la classe d'âge inférieure à celle des xylophonistes, et dont le premier "frappe" (*kmOOn*) la petite timbale appelée *Kpotyali*, et le second celle, plus volumineuse, appelée *kponOn*<sup>3</sup>. L'esprit de concurrence est déjà perceptible entre ces deux jeunes timbaliers : l'enjeu de la rivalité qui les anime est alors la possibilité d'accéder le premier au statut de xylophoniste auquel chacun d'eux peut prétendre après quelques années passées à jouer de la timbale. Mais il est surtout perceptible entre les xylophonistes, tout instrumentiste aspirant à occuper la place de *dyewolowi*, autrement plus valorisée et valorisante que celle de *dyezuuwi*. Aussi les xylophonistes, à la formation d'un nouvel orchestre, tiennent-ils alternativement ces deux rôles jusqu'à ce qu'eux-mêmes et leurs auditeurs avertis conviennent de celui qui, parce qu'il a la meilleure connaissance des différents répertoires et parce qu'il articule, avec son xylophone, une parole plus "claire", est le mieux à même de remplir la fonction prestigieuse d' "enlever le xylophone".

Cependant, la rivalité n'atteint son paroxysme que lorsque plusieurs orchestres de xylophones, appartenant chacun à un village, se trouvent réunis au même moment dans un même lieu et entonnent simultanément mais séparément des chants différents<sup>4</sup>. L'occasion

---

<sup>1</sup> Les instrumentistes sont recrutés, indépendamment de toute prédisposition individuelle, dans chacun des différents quartiers qui composent le village.

<sup>2</sup> Les deux *dyezuubele* sont distingués en fonction de leur emplacement par rapport au *dyewolowi* : tandis que l'un d'eux "pile devant", l'autre "pile derrière" et est volontiers appelé *kadotOnwi* ("celui qui ferme la marche") plutôt que *dyezuuwi*.

<sup>3</sup> Rarement réalisée, la formation idéale d'un orchestre de xylophone prévoit en réalité, en plus de trois xylophonistes et d'un joueur de *kponOn*, deux joueurs de *kpotyali*.

<sup>4</sup> Dana Rappoport emploie le terme "polymusique" pour désigner une telle juxtaposition de musiques distinctes et non coordonnées entre elles par une même temporalité musicale. Dans le contexte des funérailles toraja en Indonésie, elle y voit la manifestation de relations agonistiques entre deux ensembles de partenaires : entre les grandes familles, chacune d'elle aspirant à promouvoir son prestige à travers l'outrance sacrificielle et sonore du rituel funéraire qu'elle commandite, mais aussi entre les groupes de chanteurs, chacun d'eux visant à affirmer son identité villageoise ou régionale à travers son chant et les pratiques magiques qui lui sont associées (Cf. D.

principale de ce rassemblement était, autrefois, le concours entre cultivateurs : de même qu'à la lutte entre deux *tegbanbele* correspondait celle entre deux orchestres de xylophones, à la victoire de l'un des deux *tegbanbele* correspondait celle de l'un des deux orchestres — de l'orchestre qui, en maintenant le mieux la ligne mélodique et le volume sonore, en prononçant les paroles les plus claires au moment et de la manière qui convenaient, avait amplement contribué au succès du vainqueur. Aujourd'hui, l'occasion principale de la confrontation entre deux orchestres de xylophones est, à la mort d'un individu, le moment de son ensevelissement : la tombe est en effet comblée de terre puis élevée sous forme de butte au son de plusieurs orchestres de xylophones qui ambitionnent chacun le plus fort volume sonore ou la pièce musicale la mieux adaptée au personnage du défunt. La concurrence se poursuit tout au long des funérailles : c'est encore le même souci de surpasser les autres qui anime les différents orchestres de xylophones lorsqu'ils se répartissent et se succèdent dans les cours qui composent le village.

Une telle rivalité fait naître la renommée de grands orchestres de xylophones, dont les villages où des funérailles ont lieu au même moment se disputent la présence, et que, dans un même village, les parents d'un défunt se disputent l'honneur d'inviter<sup>1</sup>. Elle fait également naître la renommée de grands xylophonistes<sup>2</sup>, à laquelle seul le *dyewolowi* de chaque orchestre de xylophones réputé est susceptible de goûter. Et si leur compétence supérieure, comme celle du *tegban*, ne saurait leur octroyer aucun privilège politique ou économique, elle leur vaut, comme au *tegban*, un prestige véritable, attire sur eux l'attention des femmes et les fait volontiers apparaître comme des époux "préférentiels". Aux chants qui, lors d'un concours, évoquent les amies pré-nuptiales et les fiancées de l'un ou l'autre des *tegbanbele* s'ajoutent ceux qui relatent les affaires sentimentales des xylophonistes eux-mêmes. Le fameux xylophoniste NdEri ne souffre que de l'embarras du choix :

*Nikpatya cherche les garçons  
et les femmes disent que NdEri la refuse*

Le concours entre cultivateurs apparaît ainsi comme une solide construction d'ensemble : c'est en tant que champ propice à l'expression de la rivalité qu'il fait intervenir la musique dans un autre champ lui-même propice à l'expression de la rivalité : le travail agricole. Est-ce à (re)dire que l'expression de la rivalité, plutôt que celle du travail lui-même, est la fin dernière du concours entre cultivateurs ? L'affirmer serait oublier que si la musique sert

---

Rappoport, "Chanter sans être ensemble. Des musiques juxtaposées pour un public invisible", *L'Homme*, 152, pp. 143-162, 1999).

<sup>1</sup> Quelques uns des parents (affins et consanguins) du défunt sont en effet tenus de faire venir une "danse" (un orchestre de xylophone, un orchestre fodonon *bolonyE*, ...) dans le village où se déroulent ses funérailles.

<sup>2</sup> Le travail agricole étant la valeur prééminente, la rivalité s'y instaure de façon beaucoup plus institutionnalisée et met au jour, en la personne du meilleur cultivateur, un personnage plus prestigieux que ne peut l'être le meilleur xylophoniste. De façon significative, ce dernier n'est pas désigné à l'aide d'un terme comparable à celui de *tegban*. Les Sénoufo se contentent d'affirmer que tel musicien est "dur" (*niri*) ou "fort" (*gban*) au xylophone.

d'autant mieux l'expression de la rivalité que la performance musicale s'en nourrit elle-même, musique et rivalité servent pareillement l'expression d'une éthique sénoufo du travail. Mais ce serait également oublier que si la rivalité s'exprime d'autant mieux qu'elle s'inscrit pareillement dans les deux domaines du travail agricole et du travail musical, les deux compétences supérieures et distinctes qu'elle met au jour sont sanctionnées dans un champ unique — celui du travail agricole. Aux deux personnages que la rivalité a permis de distinguer, travail agricole et travail musical réservent en effet un même sort : l'interdiction de cultiver.

### Travail, musique, rivalité

La rivalité entre cultivateurs ne saurait en aucun cas se résoudre dans le champ du pouvoir. Avec l'émergence d'un "meilleur cultivateur" que son statut situe en marge de la société, le dénouement de la rivalité ne contredit en rien l'éthique égalitaire sénoufo ni son souci de partage de compétence. Le *teghan* ne l'ignore pas, qui ne cherche que le "nom" : l'honneur, le prestige. Mais encore un "trop bon nom" ne fait-il pas seulement de son "propriétaire" un simple marginal, mais aussi la victime d'un ostracisme sévère et rédhibitoire. En effet, qu'un *teghan* le reste trop longtemps ou qu'il soit le vainqueur incontesté de tous les concours auxquels il participe, et il peut s'attendre à une destinée que nul ne lui envie et que lui-même vit douloureusement : parce que sa manière de cultiver lui a plu, la statuette *tefalapitya*, qui abrite volontiers un génie (*tugu*) femelle, se "colle" (*tan*) à lui. Dès lors, le *teghan* doit se plier à toutes ses exigences, qui lui sont transmises, les unes à la suite des autres, au cours de consultations divinatoires auxquels le *teghan* a d'autant plus souvent recours qu'il voit se succéder ses infortunes. Si cette démonsse peut se contenter de demander au *teghan* de la représenter sous la forme d'une petite statuette et d'acquérir quelques-uns des objets qu'elle affectionne parce qu'ils constituent son univers, elle peut également exiger de lui qu'il construise une maisonnette où les disposer. Là ne sont pas les plus astreignantes des contraintes qu'elle impose au *teghan* qui l'a séduite : elle peut également le sommer de pratiquer, dans la même maisonnette, la divination ; dans le même temps, plus tôt ou plus tard, elle peut enfin et surtout le sommer de ne plus "se salir" (*fwOn'OrO*) avec la terre, autrement dit de cesser tout travail agricole. Le *teghan* doit dès lors renoncer non seulement à son statut de meilleur cultivateur, mais aussi de cultivateur, pour dans certains cas rejoindre le corps des initiés au *sandogi* parmi lesquels sont recrutés les devins<sup>1</sup>. Il n'en sera pas quitte pour autant ni avec le travail, ni avec la rivalité, car la

---

<sup>1</sup> Les Sénoufo pratiquent une technique divinatoire composée de jets d'icônes et de "frappements de main" : s'étant emparé de la main du consultant, le devin adresse à ses génies une série de questions, auxquelles un claquement des deux mains jointes sur la cuisse du devin ou un mouvement balancé de celles-ci au-dessus d'elle indiquent respectivement une réponse positive ou négative.

divination est cette autre tâche qui s'exerce dans l'effort et la souffrance, et se réalise dans un climat agonistique.

C'est un destin similaire qui guette un grand xylophoniste dont la renommée et le prestige s'étendent géographiquement et temporellement au-delà de toute limite "raisonnable". Une jeune démonsse, attirée puis charmée par la puissance et la beauté de son jeu, se "colle" à lui. Comme le *tegban*, le xylophoniste est alors tenu de la représenter sous la forme d'une statuette, puis de la fixer à l'une des extrémités de son xylophone<sup>1</sup>. Dès lors, et alors qu'elle invitait le *tegban* à interrompre l'activité dans laquelle il excellait, elle veille à ce que la renommée issue de l'excellence musicale de son "ami" aille croissante. Non que le génie femelle séduit par un xylophoniste fasse montre de plus d'indulgence et de complaisance que celui séduit par un *tegban*, mais plutôt que les règles sociales sénoufo se chargent de limiter dans le temps le prestige qu'un xylophoniste tire de son talent. En effet, les xylophonistes appartiennent tous à la classe d'âge qui précède celle en cours d'initiation ; dès l'instant où ils la quittent pour entrer dans le bois sacré, il convient qu'ils transmettent tant leurs connaissances que leur instrument à leurs cadets<sup>2</sup>. Pour cette raison, la sanction de la compétence supérieure d'un xylophoniste se situe dans un tout autre champ que celui dans lequel cette compétence s'exerce : dans le travail agricole. Pour cette raison, mais sans doute aussi pour une raison plus profonde : si le génie n'exige pas du xylophoniste d'exception comme du *tegban* qu'il cesse l'activité dans laquelle il excelle, mais exige de lui comme du *tegban* qu'il cesse de cultiver<sup>3</sup>, c'est aussi qu'à la multitude des champs d'inscription de la rivalité s'oppose, en pays sénoufo, la singularité et la suprématie de la valeur accordée au travail agricole.

Avec le thème de la rivalité pour principal matériau et son exaltation pour apparente finalité, les chants de xylophone semblaient s'adresser à des hommes en concurrence plutôt qu'à des cultivateurs à la tâche. Certes, la musique s'emploie à exalter la rivalité, et y parvient d'autant mieux que, semblable en cela au travail agricole, elle la porte inscrite en elle. Mais elle s'emploie aussi à exalter un travail, et y parvient avec un égal succès, elle dont l'essence est d'être un travail. La rivalité, au fond, en fait autant : s'inscrivant avant tout dans les

---

<sup>1</sup> En vérité, le génie femelle formulant presque systématiquement le souhait qu'une seconde statuette de sexe masculin soit sculptée en même temps que lui, ce sont deux statuettes que le *tegban* "dépose" dans sa maison, et que le xylophoniste d'exception fixe à chacune des extrémités de son instrument.

<sup>2</sup> Le concours parfaitement institutionnalisé que nous décrivons ici oppose des cultivateurs qui, comme les xylophonistes, appartiennent à la classe d'âge précédant celle en cours d'initiation. Mais d'une part parce que les cultivateurs restent des cultivateurs pendant et après leur initiation, d'autre part parce que la réalisation d'un travail agricole s'accompagne toujours d'une dimension agonistique, un *tegban* par trop renommé qu'aucun génie ne réfrènerait aurait encore la possibilité de cultiver, de rivaliser et d'augmenter son prestige.

<sup>3</sup> Maigre consolation pour le xylophoniste que de pouvoir, en plus de pratiquer la divination comme le *tegban*, sculpter les xylophones.

activités qui impliquent effort et souffrance, portant effort et souffrance à leur paroxysme, la rivalité se nourrit de l'éthique sénoufo du travail que dans le même temps, elle conforte et célèbre. Elle est dès lors à même de lier dans une trame unique des praxis distinctes qui appartiennent toutes, et pour les mêmes raisons, à la catégorie sénoufo de travail : le travail agricole, le travail musical, mais aussi la divination — laquelle permet à celui dont l'excellence est sanctionnée et auquel son travail est prohibé, de se livrer à un nouveau travail, prétexte à la même rivalité, jouissant de la même valorisation. Le concours qu'entourent les chants de xylophone et dont s'entoure la réalisation d'un travail ardu apparaît ainsi comme une construction d'ensemble finement élaborée, où les valeurs travail, musique et rivalité tissent des liens étroits qui ne se dénouent pas avant que le travail soit apparu comme la valeur ultime.

## BIBLIOGRAPHIE :

ARENDET, H.

– 1983 [1961] *Condition de l'homme moderne*, Paris : Plon.

GUILCHER, J.-M.

– 1967 "Conservation et renouvellement dans la culture paysanne ancienne de Basse-Bretagne", *Arts et traditions populaires*, XV, pp. 1-18.

HUIZINGA, J.

– 1951 *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard.

NIETZSCHE, F.

– 1971 *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Gallimard, 1971.

ROUGET, G.

– 1956 "À propos de la forme dans les musiques de tradition orale", in *Les Colloques de Wegimont. Cercle International d'Études ethnomusicologiques*, Bruxelles : Elsevier, pp. 132-144.

SINZINGRE, N.

– 1985 "Amis, parents et alliés : les formes de l'amitié chez les Senufo (Côte d'Ivoire)", *Culture*, V (2), pp. 69-76.

VERNANT, J.-P.

– 1985 "Introduction", in *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris : Éditions de L'E.H.E.S.S.