



UNIVERSITE SENGHOR
Université Internationale de langue française
au service du développement africain
Opérateur direct de la Francophonie
Alexandrie-Egypte

Département “Patrimoine culturel”
Spécialité : Gestion du patrimoine culturel

DIPLOME DE MASTER EN DEVELOPPEMENT

**STRATEGIES DE REVALORISATION DU PATRIMOINE
MUSICAL DU SENEGAL APPLIQUEES AUX INSTRUMENTS
DE MUSIQUE TRADITIONNELS**

Présenté et soutenu le 16 avril 2007 par :
BERNARD C. A. BANGOURA

Membres du jury : **M. Abdoulaye CAMARA**
Mme Caroline GAULTIER
M. Jean Yves MARIN

Promotion 2005-2007

Document (version papier) accompagné d'un CD audio en couverture sur quatrième.
CD complémentaire à l'annexe II (discographie)

Au frère Catta,
A Christiane
et aux frères Kété

REMERCIEMENTS

Parallèlement aux travaux personnels de recherche, des collaborations d'ordres divers ont concouru à l'aboutissement de cette production. Que ces associés trouvent à travers la finalisation de cet exercice académique et professionnel, l'expression de ma plus haute reconnaissance. Ma pensée se reporte à l'équipe administrative de l'Université dirigée par le recteur M. Fernand Texier, ainsi qu'aux Directeurs de département ; particulièrement à Mme Caroline Gaultier (Département du Patrimoine culturel) pour l'opportunité offerte de bénéficier de deux phases de stage, dont le second entrepris au Sénégal, permit une ample conceptualisation de la problématique de recherche en la liant d'autre part aux perspectives professionnelles.

Mes remerciements également à M. Laurent Gomis (ancien responsable de la bibliothèque universitaire), et à la secrétaire du département Mme Rania Adel.

Toute ma gratitude aux professeurs itinérants et associés. Une mention spéciale à Mme Marie F. Calas (Direction des Musées de France) ; M. Abdoulaye Camara (M.A.A I.F.A.N. de Dakar) ; M. Emmanuel Hoog (INA, Paris) ; M. Jean Y. Marin (Musée Normandie de Caen) ; M. Vincent Negri (DRAC, Lyon) ; Mme Nicole N'gesche Koning (Université Libre de Bruxelles) ; M. Jean L. Pivin (BICFL ingénierie, Paris).

Une part estimable des enseignements portant sur les actions de valorisation du patrimoine musical du Sénégal a été la symbiose des acquis des conférenciers de *l'Année Senghor*, en particulier les communications de M. Christian Valantin (Directeur du Haut Conseil de la Francophonie) ; M. Amadou Ly (Département de Lettres Modernes – Université Cheikh Anta Diop) ; M. Alvaro Faleiros (Université de Brasilia – Brésil) et M. Oumar Sankharé (Faculté des Lettres et Sciences Humaines – Université Cheikh Anta Diop).

La première phase de ce travail, entamée au MIM de Bruxelles, fut également une expérience d'un apport considérable ; notamment sur ses orientations muséographique et ethnomusicologique. Le concours du personnel de cette structure, particulièrement ceux de Mme Saskia Willaert et M. Ignaz De Keyser ainsi que la collaboration de M. H. Weisemann (section ethnomusicologie de Tervuren) ont contribué aux premières délimitations de l'étude.

En parallèle au travail de recherche spécifique au sujet, le séjour en Belgique fut l'occasion de découvrir d'autres riches aspects du patrimoine bruxellois et celui des Ardennes. Pour avoir entrepris ces randonnées et découvertes, j'exprime mes remerciements à la famille Lecomte (Jacques et Anne), à Monique Willemart ainsi qu'à l'équipe technique du Musée du Jazz de Saint - Josse.

Comme précisé plus haut, la deuxième partie de stage entrepris au Sénégal, fut surtout l'occasion de reconsidérer la problématique de recherche, grâce d'une part à une étude effectuée sur des collections d'instruments de musique et d'autre part à une série de rencontres de travail effectives avec des personnes cibles, sous l'entreprise administrative de M. A. Camara, pour lequel je renouvelle ma reconnaissance.

Sans vouloir m'engager dans cet exercice de listage souvent périlleux (risque d'oubli), j'exprime toute ma gratitude :

- A l'ensemble du personnel du MAA IFAN UCAD de Dakar particulièrement à M. Al Moustapha Sy (documentation et exposition), M. Ahmed Fall (technicien et animateur), M.

Macodou Niang (réserve), M. Pape N. Ndiaye (collections), M. Amadou T. Sow (animation), M. Omar B. Sow (surveillant) et Mme Abibatou Ndour (vacataire)

- A Mme Diouf, Bureau du FESMAN III (festival mondial des arts nègres)
- A M. Bathily et à la commission d'homologation du Bureau sénégalais du droit d'auteur (B.S.D.A.)
- A Mme Lilyan Kesteylout et Mr Amade Faye de l'IFAN
- Aux MM. Hamady Bocoum, Amadou Faye et Séa Ndiaye de la direction du patrimoine culturel (D.P.C.) de Dakar
- Aux MM. Jean Ciss et François Diene du théâtre national Daniel Sorano de Dakar
- A M. Daouda Diarra directeur de l'E.N.A. et M. Mamadou Bakhayoko responsable de l'orchestre tradi moderne
- A Mme Marthe N'diaye N'deye, Mr Ba (cellule des archives de la Radio télévision sénégalaise) et l'équipe technique de la bandothèque
- A M. Moussa Sy, professeur de musique, à sa classe de 5^e, ainsi qu'à la direction de l'école bilingue sénégalaise américaine (SABS)
- A M. Lamine Fall, secrétaire exécutif de la CIPEPS (Coalition Interprofessionnelle des Producteurs Editeurs Phonographiques du Sénégal).

Enfin, deux des plus importants profits que je tire de ce séjour en Egypte sont la découverte concrète de la musique orientale (grâce à M. Ali Gazzarine, mon professeur de *Aoud* – luth arabe) et l'expérience de cohabitation positive au sein de l'Université Senghor. Merci aux camarades de la promotion 2005 – 2007, tous départements confondus, pour les enrichissantes leçons de diversité culturelle ; aux compatriotes sénégalais de « Senghor » (Marème Diallo, Fatou S. Diop, Léon Faye, Khamat Kama, Mme Rokhaya Seck N'diaye, A. Sadikh Niang, Ibrahima Pouye, Aly Sall et Christian Tendeng), et ceux de l'Institut « Al Azhar » d'Alexandrie et du Caire.

SOMMAIRE

DEDICACE	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
REMERCIEMENTS.....	II
LISTE DES ABREVIATIONS	VI
LISTE DES ILLUSTRATIONS	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
INTRODUCTION.....	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
PREMIERE PARTIE : PATRIMOINE ET MUSIQUE	4
CHAPITRE I. LES TRADITIONS MUSICALES DU SENEGAL.....	4
Section 1 : Musique d'identité ethnique.....	4
1. Observations historiques : sources orales et matérielles	6
2. Constat actuel et rapport avec les observations historiques.....	9
Section 2 : Caractéristiques et richesses.....	10
1. Musique orale et primitive	10
1. 1. Création, exécution et transmission par le corps social et le griot instrumentiste	10
2. Fonctions profane et sacrée.....	12
3. Association avec la danse.....	14
4. Matériels et éléments sonores.....	16
4. 1. Membranophones et idiophones	16
4. 2. Aérophones.....	17
4. 3. Cordophones.....	17
CHAPITRE II. LA DIMENSION PATRIMONIALE DES TRADITIONS.....	20
MUSICALES DU SENEGAL	20
Section 1 : Les collections d'instruments de musique du MAA IFAN UCAD	20
1. L'instrument comme information culturelle	22
2 Etude de trois supports muséographiques.....	24
Section 2 : Authenticité culturelle et correspondance avec le patrimoine immatériel	25
1. L'apport de l'ethnomusicologie	27
2. La musique dans la notion de patrimoine culturel immatériel : historique et définition	28
DEUXIEME PARTIE : PATRIMOINE MUSICAL ET INSTITUTION.....	33
CHAPITRE III. APERÇU HISTORIQUE DE LA VALORISATION	33
Section 1 : La vision senghorienne.....	33
1. Enracinement et ouverture musicaux	34
2. Senghor, la musique et les instruments traditionnels	36
Section 2 : Le cadre administratif et parapublic.....	39
1. Les postulats musicaux du Ministère de la Culture	40
1. 1. Les services administratifs	40
1. 2. Les écoles de formation	42
1. 3. Les institutions d'action culturelle	43
2. Autres départements ministériels	46
3. Les acteurs privés.....	49
3. 1. Artistes, ensembles instrumentaux et ballets traditionnels (E.I.B.T.)	49
3. 2. Les musiciens modernes et les instruments traditionnels.....	51
3. 3. Chants et chœurs religieux	52
CHAPITRE IV. DEPRECIATION ET PROBLEMATIQUE DE REVALORISATION.....	54
Section 1 : Les phénomènes endogènes	55
1. Les limites de l'action culturelle publique	55
2. De moins en moins de « réserves musicales »	58
Section 2 : Phénomènes exogènes	59
1. Medias musicaux et nouvelles technologies	58
2. L'acculturation mal maîtrisée.....	60

TROISIEME PARTIE : PATRIMOINE MUSICAL ET DEVELOPPEMENT:.....63

CHAPITRE V. APPROCHES MUSEALES DE SAUVEGARDE.....	63
Section 1 : Mesures urgentes de protection	64
Section 2 : Programmes de mise en valeur	66
CHAPITRE VI. REFORMES EDUCATIVES SECTORIELLES.....	69
Section 1 : Quelles ressources intellectuelles au service du patrimoine musical ?	69
1. Promotion du patrimoine musical dans l'activité intellectuelle	70
2. Proposition de mise en place d'une UER d'ethnomusicologie	71
Section 2 : Education musicale et système éducatif	74
1. Quel usage accordé aux instruments traditionnels en milieu scolaire ?.....	75
2. Patrimoine musical et formation aux métiers de la musique	77
CHAPITRE VII. POLITIQUES DE PROMOTION.....	79
Section 1 : Opérateurs institutionnels	80
1. Propositions stratégiques dans les Grands Projets (G.P.)	80
2. Propositions stratégiques dans le Programme National de Développement Culturel (PNDC).....	84
2. 1. Les effets externes de la décentralisation sur les « réserves musicales »	86
Section 2 : Partenaires parapublics et promotion industrielle.....	87
1. Renforcement des capacités des EIBT	87
2. Développement de l'ingénierie culturelle axée sur la musique traditionnelle	88

CONCLUSION 90

BIBLIOGRAPHIE ET SITES INTERNET	II
ANNEXES	VII
ANNEXE I : SCHEMA SIMPLIFIE DES STRATEGIES	viii
ANNEXE II : DISCOGRAPHIE	ix
INDEX DES NOMS PROPRES	XI
RESUME	XV
MOTS-CLES	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

Liste des abréviations

C.C.R.: Centre(s) culturel(s) régional (aux)

C.L.A.C.: Centre de Loisirs et d'Action Culturelle

D.P.C. : Direction du Patrimoine Culturel

E.I.B.T : Ensembles Instrumentaux et Ballets Traditionnels

E.L.T. : Ensemble Lyrique Traditionnel

E.N.A : Ecole Nationale des Arts

G.P. : Grands Projets

MAA IFAN UCAD : Musée d'Art Africain de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire
Université Cheikh Anta Diop

M.C.P.H.C. : Ministère de la Culture et du Patrimoine Historique Classé

M.I.M. : Musée des Instruments de Musique de Bruxelles

P.N.D.C : Programme National de Développement Culturel

R.T.S. : Radio Télévision Sénégalaise

U.E.R. : Unité d'Enseignement et de Recherche

UNESCO : United Nations for Education Sciences and Culture Organisation (Organisation des Nations Unies pour l'Education la Science et la Culture)

Liste des illustrations

A- Carte

Carte ethnomusicologique du Sénégal p. 19

B- Photos

Instruments africains : choix de collections du MIM (Sifflet ; petite harpe luth ; flûte ; sistre ; luth) p. 4

Classification instrumentale p. 19

Fiche muséographique MAA IFAN p. 24

Contexte d'usage d'un tambour à fente diola p. 25

Instruments africains : choix de collections du MIM (suite) (Harpe luth ; metallophone ; tambour à fente ; tambour ; tambour) p. 33

Symbole de la valorisation institutionnelle des instruments traditionnels p. 39

Symbole de la valorisation institutionnelle des instruments traditionnels (suite) p. 46

Instruments africains : choix de collections du MIM (fin) (Flûte de pan ; hochets ; sonnailles ; hochets ; gong) p. 63

Scénographie matérielle et immatérielle des instruments traditionnels p. 68

Usage d'un instrument traditionnel en milieu scolaire p. 76

Liste des tableaux et figures

Présentation des collections sénégalaises à restaurer p. 64

Rubriques de conservation nécessaires au MAA IFAN UCAD pp. 65-66

INTRODUCTION

La reconsidération de la musique par l'UNESCO, comme expression dépassant l'unique cadre des Arts (conception classique et populaire) a fait l'objet de réflexions et observations dans le domaine des sciences humaines, notamment en ethnographie. Au demeurant, elle a été reconnue comme un des éléments du patrimoine immatériel nécessitant une protection. L'adoption en Octobre 2003 de la *convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* constitue l'aboutissement normatif d'une graduelle prise de conscience à un niveau international, des différentes valeurs culturelles et identitaires contenues dans les expressions intangibles des peuples.

Les musiques et leurs supports instrumentaux qui se rattachent aux pratiques ethniques, comme -c'est le cas au Sénégal - représentent des formes de création reconnues comme véhiculant des identités particulières. Ils s'intègrent à ce titre, parfaitement à la définition du patrimoine immatériel et s'acceptent comme des éléments le constituant. L'inscription de la musique traditionnelle comme expression à valoriser, par l'administration culturelle, fut entreprise dès 1960. A cet effet, l'examen du dispositif institutionnel (ministères, services, écoles de formation, institutions d'action culturelle, musées) intrinsèque à cette expression artistique permet d'évoquer l'amorce d'une politique musicale entreprise par l'œuvre pionnière du poète-président Léopold S. Senghor.

Cependant, la question de la conservation de la musique traditionnelle reste urgente car son appréciation actualisée présente de plus en plus des processus autres que ceux fondant l'essence identitaire du fait musical ethnique. L'exode rural et l'abandon du cadre de vie traditionnel, l'influence esthétique des médias musicaux sur la sensibilité des instrumentistes traditionnels expliquent d'une part cet état de fait. D'autre part, le développement d'idéologies « esthético commerciales » « contre-culturelles » comme la *World Music* et la préférence de productions d'opus technologiques de plus en plus numérisées au détriment d'un matériel sonore classique, constituent autant de phénomènes qui, conjugués à des insuffisances notées dans l'administration locale du patrimoine musical, posent la problématique de la conservation des instruments (supports tangibles et intangibles de cultures traditionnelle et populaire).

C'est à travers cet état de fait contextuel, marqué par des enjeux culturels et économiques de la mondialisation, que l'objectif général de cette étude inscrit d'emblée les musiques traditionnelles du Sénégal, dans une dynamique de préservation des spécificités culturelles, reconnues comme étant fragiles. Elle s'articule autour de trois axes principaux, disposés de manière graduelle suivant l'objectif tantôt précisé.

Ainsi la première partie expose un portrait historique et identitaire des musiques et instruments traditionnels du Sénégal ; il s'agira de comparer des observations historiques (scientifiques et de tradition orale) à celles recueillies, en situation de recherche¹, par le contact des groupes sociaux comme professionnels œuvrant au pénible maintien et à la valorisation des traditions musicales. Ensuite de présenter le processus de prise en considération de leur aspect patrimonial dans les champs scientifique puis institutionnel.

En présentant la genèse de l'élaboration d'un programme de valorisation entrepris dès l'indépendance, la seconde partie tente d'actualiser les missions des différentes institutions de valorisation du patrimoine musical au niveau national. Cette partie tient également compte des effets socio économiques de la mondialisation sur l'esthétique des instrumentistes traditionnels et pose la problématique de la conservation de la musique et du matériel sonore traditionnel, après l'analyse de certaines limites institutionnelles.

De ce bilan diagnostic, sortira la troisième partie de l'étude. Elle formule trois étapes de revalorisation comportant chacune, des objectifs spécifiques (voir annexe I, p. VIII). La première étape d'ordre muséographique adapte des méthodes d'approches en cours en Belgique², la seconde tente d'être explicite sur les intérêts culturels et scientifiques quant à la gestion appropriée de ce patrimoine dans l'environnement universitaire et scolaire. Enfin, dans la perspective d'une participation au développement certes culturel mais surtout économique, la troisième étape propose des recommandations d'ordre structural. Le schéma présenté en supplément (annexe I, p. VIII) résume les orientations proposées, à chaque niveau stratégique, contenues dans l'axe final de cette étude pour le moment théorique.

Puisse-t-elle connaître une applicabilité et des évaluations probantes ?

¹ Deuxième phase du stage de mise en situation professionnelle entrepris, aux mois de juin et juillet au Sénégal.

² Au musée des instruments de musique (M.I.M.) ; au Conservatoire royal de Bruxelles (C.R.B.) et à la section d'ethnomusicologie du musée de Tervuren.

Ce sera alors uniquement et seulement à ce stade ultime du projet, que la mission professionnelle de gestion de ce patrimoine, entamée à travers cette étude, pourrait être considérée comme accomplie

PREMIERE PARTIE : PATRIMOINE ET MUSIQUE

« Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Leurs traditions n'existent que dans de très vieilles chansons, mêlées de danses, où chacun, siècle sur siècle, apporta sa respectueuse contribution...

...une petite clarinette rageuse conduit l'émotion ; un tam tam organise la terreur...et c'est tout »

Claude Debussy, *Du goût*, in S.I.M., 15 févr. 1913, p. 48

Cité par A. Schaeffner (1994), p. 302.



Source photos : S. Egan (MIM)

CHAPITRE I : LES TRADITIONS MUSICALES DU SENEGAL

Section 1. Musique d'identité ethnique

Hors de leur contexte socio culturel d'origine, les musiques traditionnelles font souvent dire aux auditeurs qu'elles sont issues de l'imagination créatrice des instrumentistes et autres musiciens qui les produisent. Que ces derniers soient d'un courant esthétique ancien ou contemporain, spécialisés dans ce genre musical, l'image et la conception populaire de nos jours, ne lient pas souvent la source de leur art à une appartenance ethnique.

Dans la plupart des écrits et autres recherches scientifiques portant sur les traditions musicales de l'Afrique de l'ouest, et en particulier du Sénégal, les idées reçues rattachent généralement les sources et pratiques des musiques traditionnelles à la corporation des griots³.

³ Voir section 2.1.1. *Creation, exécution et transmission par le corps social et le griot instrumentiste*, p.10.

Personnages historiques symbolisant l'identité et la survivance de l'oralité, les griots se retrouvent dans certains pays de la sous région comme le Mali, la Guinée ou encore le Niger...

Au Sénégal, comme dans les pays précités, l'une des fonctions principales des griots est celle d'être des musiciens traditionnels chargés d'exécuter et de transmettre de génération en génération cette tradition.

Cependant, l'art musical n'est pas leur apanage exclusif et encore moins leur produit. Sans nier toute la notoriété accompagnant le statut du griot dans la société traditionnelle africaine, il s'agit ici, à travers une interrogation historique et un travail de recherche effectué au contact de communautés rurales du Sénégal, de démontrer que les traditions musicales sont un patrimoine culturel issu de groupes ethniques représentant la nation.

La période pré coloniale représenterait l'époque parfaitement informative concernant cette pratique par les ethnies. Le Sénégal, comme l'Afrique subsaharienne d'avant les pénétrations arabe et européenne, gardait ses richesses culturelles authentiques. Ni l'espace, ni les langues, encore moins les coutumes, n'avaient subi une quelconque altérité, née de la rencontre avec une culture aux schémas exogènes.

Ce n'est également pas suivant le découpage cartographique actuel que se sont établis et développés les divers aspects socioculturels des ethnies du Sénégal ; observations également valables pour leurs musiques, qui ne sont pas toutes nées ou entièrement élaborées dans le même espace géographique.

Le Sénégal compte plus d'une dizaine de groupes ethniques repartis sur l'étendue du territoire. Il s'agit, des *balante*, des *diola*, des *manding*, des *mandjak*, des *peulh* (dont les *toucouleur*), des *sérer*, des *soninke*, du groupe des *tendas* (*basari*, *bainuk*, *konagi*, *bedik*, *bajaranke*) et des *Wolof* (également constitués des *lebou*)⁴.

Mis à part les sources archéologiques venant souvent corroborer celles de la tradition orale, sur l'implantation de ces ethnies, les témoignages écrits des premiers voyageurs arabes au XIIe siècle et celles des explorateurs européens notaient, déjà à partir du XVIe

⁴ S. Diarra, *La population du Sénégal*, Bulletin de l'IFAN, série B, No 3, 1971 et M. Diouf (2001), p.75.

NB : Présentation des différents groupes suivant un ordre alphabétique.

Les sources historiques les plus anciennes produites par l'archéologie, notent le début de l'implantation des principales ethnies au premier millénaire de l'ère chrétienne. Cependant, la présence sur certains sites, de peuplements anciens, probables ancêtres des groupes ethniques, a fait l'objet d'études scientifiques remontant cette implantation à la protohistoire (notamment, les travaux de H. Bocoum et S. K. McIntosh, *Fouilles à Sincu bara, moyenne vallée du Sénégal*, CRIAA-IFAN, Dakar, 2002.

siècle, la présence de sociétés dotées d'organisation politique (royaumes) et de stratifications sociales pour certaines comme le *Walo*, le *Kayoor*, le *Jolof* et le *Baol* chez les wolofs ; le *Siin* et le *Saloum* pays des sereres et le *Fuuta tooro* des toucouleurs sur le long du fleuve Sénégal. Ces derniers cohabitaient partiellement au nord avec les maures, également implantés sur la rive mauritanienne. Sur le cours inférieur de la Casamance (dénomination provenant du titre royal *Kasa Mansa*) vivait le groupe autochtone des *bainuks kasangas*. Cependant, à l'arrivée des Portugais dans cette partie méridionale au début du XVIe siècle, l'on a noté la présence de trois autres groupes sur les estuaires et les basses vallées des rivières : les *joolas* provenant du sud avant le XVIe siècle, les *mandika* et les *soninke* d'origines manden, qui selon la tradition orale, se seraient progressivement déplacés de l'est vers l'ouest à partir du XII/XIIIe siècle : époque du règne de Soundjata dans l'empire du Mali. A leur suite se sont également implantés, à partir du XVIe siècle, les foulbes (peulh) : peuple nomade originaire du Macina. Les *mandjak* et les *balantes*, deux autres groupes plus ou moins minoritaires et à cheval entre le Sénégal et la Guinée Bissau du fait de leur parenté linguistique avec les *joola*, sont aussi d'une présence ancienne. Au même titre que les groupes suscités, les cultures musicales *mandjak* et *balante* constituent, comme nous le verrons,⁵ de remarquables spécificités dans les expressions sonores diverses du sud du Sénégal.

Toujours au sud, mais cette fois ci dans la partie orientale, vivent à cheval entre le Sénégal et la Guinée-Conakry, dans un cadre physico naturel (aux contreforts du Fouta Djallon) rappelant une image ancienne et nostalgique des terres africaines, les *tendas*. Constitués de *bassaris*, *bedik*, *badjar* et *coniaguais*, les *tendas* autochtones dans cette zone géographique ont toujours vécu en communautés autonomes, constituant de par ce mode de vie et d'organisation une particularité.

1. 1 Observations historiques : sources orales et matérielles

Deux principales sources informent sur les activités et pratiques musicales des ethnies au Sénégal : la tradition orale et les documents écrits des premiers explorateurs.

La tradition orale : l'observation paradoxale de l'absence d'équivalence du vocable musique dans les langues des différentes ethnies, n'enlève en rien et ne fragilise pas la

⁵ Dans la section 2 de ce chapitre, *Caractéristiques et richesses*, p.10².

portée historique des pratiques musicales. Au Sénégal, la conception ethnique de la musique semble surtout liée aux faits musicaux représentés par les acteurs (chanteurs, instrumentistes, danseurs) et leurs objets (chant, instrument, danse), plutôt que sur la singularité du fait, en l'occurrence la musique. Au sujet de la portée historique des musiques ethniques, la littérature orale recèle des témoignages éloquentes et ceci dans presque tous les groupes. La légende portant sur l'origine historique du lignage des *jeli*, *gawlo* et *gewel* (griots mandingues peuls et wolofs) date du XIII^e siècle et indique, suivant une datation orale parallèle à la légende, une pratique musicale remontant à la même époque. Isabelle Leymarie rapporte une ancienne maxime peulh : « *fade est le riz sans sauce, plat le récit sans mensonge, ennuyeux le monde sans griot* », et un conte wolof hérité et intitulé *le poisson grappilleur* « *dans lequel on retrouve un poisson sachant chanter. Celui-ci refusant de montrer ses talents devant des personnes rassemblées par le roi, le souverain décide de le faire occire. Mais un griot intercède en faveur du poisson, expliquant qu'un chanteur ne doit pas être tué !*⁶ ».

Un groupe de récits similaires se retrouve dans les littératures orales (contes, proverbes et légendes) d'autres ethnies ; leur collecte et étude constitueraient un ensemble de témoignages évocateurs sur le fait musical et l'ancienneté de sa pratique au Sénégal.

Les sources matérielles : Les premiers documents écrits se rapportant à la pratique ancienne de la musique ont été produits avec un certain décalage postérieur à la découverte du Sénégal⁷. Richard Jobson⁸ en 1623 et Jacques J. Lemaire⁹ en 1695, apportent des observations sur des chants cérémonieux et religieux d'un peuple de l'espace sénégalais. Dans « *Voyages en Afrique occidentale 1818-1821*¹⁰ » de Gary William et G. Duchard, figurent des contenus informatifs sur la pratique musicale des mandingues avec notamment une description des principaux instruments employés par cette ethnie : tam tam, lyre (probablement le *sorong*), xylophone (balafon) et flûte. Ce récit, dont les notes sur la musique mandingue ne portent que sur deux pages par rapport à son volume général considérable, représente un document assez informatif sur les pratiques musicales d'une ethnie du Sénégal.

⁶ I. Leymarie (1999), p. 110.

⁷ Le premier explorateur à passer l'embouchure du fleuve Sénégal est le portugais Dennis Fernandez en 1446.

⁸ R. Jobson, *The golden trade: or a discovery of the river Gambia, Okes, 1623.*

⁹ J. J. Lemaire, *Les voyages du sieur Lemaire aux îles canaries...Sénégal et Gambie, Paris Collombat, 1695.*

¹⁰ Titre original: *Travels in Western Africa: 1818-1821*, Murray, 1825, pp. 54, 301.

Cependant, l'ouverture récente des fonds d'archives de Lisbonne, grâce à la commission nationale portugaise pour la commémoration des découvertes, a permis avec le concours de l'UNESCO, la publication d' « *un des tout premiers témoignages occidentaux sur l'Afrique noire*¹¹ ». Une grande partie de cet ouvrage se rapporte aux modes de vie dans les anciens royaumes oulofs du *Kajor*, chez les sereres du *siin* et les « tucharor » (Tekrou en arabe en l'occurrence les toucouleurs) au début du XVe siècle. L'explorateur Ca' da Mosto y rapporte qu'en pays wolof « *ils n'ont que deux instruments de musique ; l'un qu'ils appellent tabaque*¹² *et qui serait chez nous un grand tambour ; l'autre ressemble à la viole, dont nous jouons avec un archet, mais la leur n'a que deux cordes et ils en jouent avec les doigts*¹³ » (ici en l'occurrence le *xalam* : voir, *Matériels et éléments sonores*, p.14).

Ces observations de Ca' da Mosto, même si elles n'informent pas sur le caractère multiple des instruments propres à chaque famille (cordes, percussions, vents) et que l'on retrouvait aussi bien dans les pratiques musicales des populations côtières que continentales¹⁴, ont l'importance d'être historiques et constituent ainsi l'un des tous premiers documents écrits portant sur la musique sénégalaise.

A la suite des explorateurs, des missionnaires porteront également des constats ethnographiques ou qui en sont assimilables, par le fait qu'ils relevaient d'observations recueillies au contact même des populations autochtones. C'est ainsi que des descriptions sur les modes de vie des principales ethnies ont été apportées par le Père D. Boilat, métis natif de Saint Louis du Sénégal.

Dans son ouvrage « *Les esquisses sénégalaises* » que l'historien A. Bara Diop considère comme ayant le « *mieux décrit les populations du Sénégal et leur environnement dans la première moitié du XIXe siècle*¹⁵ », P. D. Boilat fait part de quelques usages musicaux liés aux funérailles des « dhiolas » ; aux plaisirs et distractions accompagnant les chants et danses des jeunes gens et femmes, suite à l'appel frénétique du tam-tam des griots wolofs du *Walo* : contrée où l'on retrouvait également les Maures ayant un répertoire de « *chant guerrier [et] amoureux* » à l'image de « *la langue des peuls très douce et chantante...passionnés pour la musique et la danse, leurs plus grandes distractions* », et

¹¹ F. Verrier (relations traduites de l'italien par), *Voyages en Afrique noire d'Alvire Ca' Da Mosto (1455-1456)*, Chandeigne-Unesco, Paris, 1994, préface.

¹² Du portugais, *atabeque*, pour désigner l'équivalent local de la timbale mauresque.

¹³ F. Verrier, op. Cit. p.91.

¹⁴ L'étude faite par R. Mauny, *Tableau général de l'ouest africain au moyen âge d'après les sources écrites, la tradition et l'archéologie*, mentionne l'existence de « *maints sifflets, flûtes, trompes, trompettes, cors, balafons, arcs musicaux et autres instruments à cordes* » Mémoire de l'IFAN No 61, pp.192, 136, Dakar, 1961.

¹⁵ P. D. Boilat (1984), *Introduction*.

les processions musicales au son du tam-tam, des chants et des danses marquant l'entame et la fin de la circoncision chez les Mandingues¹⁶.

A ces constatations de pratiques musicales historiques, peuvent se joindre, comme autres pièces à conviction, les instruments de musique collectés pendant la période coloniale et ayant fait l'objet d'études muséographiques en situation de stage¹⁷.

1. 2. Constat actuel et rapport avec les observations historiques

Même avec le risque d'une insertion d'altérités dans la chaîne de transmission des savoirs propres aux sociétés de tradition orale, le « medium linguistique » a souvent rapporté et aidé à vérifier la véracité d'hypothèses d'ordre historique. A titre d'exemple, la collaboration scientifique entre un musicien généalogiste malien et un ethnologue, a permis de mettre en lumière une bonne part obscure de l'histoire de l'empire du Ghana¹⁸. Ce qui confirme la célèbre assertion de l'historien A. Hampate Bâ, qui associe les traditionalistes anciens de l'Afrique à des gardiens de la sagesse, assimilant leur disparition à l'incinération de bibliothèques.

La littérature orale, portant sur la pratique historique de la musique par les ethnies du Sénégal, survit et corrobore des aspects de l'actualité musicale traditionnelle puisque jusqu'à nos jours, se dégagent certaines survivances essentielles. Cette conclusion est faite au regard d'un constat noté par le contact avec des populations et communautés en situation de production continue de musiques traditionnelles.

Cependant, des aspects de ces pratiques ont connu des altérations, d'autres ont disparu à jamais¹⁹ : la perte partielle d'un répertoire donné, le transfert dans l'usage social de certaines productions musicales, la baisse de la pratique et de la facture (souvent perte de celle-ci) de certains instruments, tendant de ce fait à disparaître. D'où l'intérêt, au passage, de susciter et multiplier des approches efficaces de sauvegarde comme il en sera proposé à la troisième partie de cette étude.

¹⁶ *Op. Cit.* Extraits pp. 323-433.

¹⁷ Chap. II, section 1, *Etude de cas des collections d'instruments de musique du MAA-IFAN UCAD, l'instrument comme information culturelle*, p. 22, *Etude de trois supports muséographiques*, p.24.

¹⁸ Germaine Dieterlen et Diarra Sylla, *Le Wagadou et les traditions de Yérééré*, Karthala et Arsan, 1992.

¹⁹ Contacts entrepris en août 2006 (période pré stage) avec divers groupes musicaux d'obédience traditionnelle. Plus détaillé au Chap. IV, *Dépréciation et problématique de revalorisation*, p.54.

Section 2 : Caractéristiques et richesses

Le patrimoine musical du Sénégal représente l'ensemble des formes musicales de genre traditionnel, moderne, profane ou religieux qui, à travers un traitement vocal et/ou instrumental, reflète des sonorités retrouvées dans son espace géoculturel.

De par ses caractéristiques, ce patrimoine comporte une totalité de musiques d'essence traditionnelle et nettement marquée par l'oralité²⁰.

2. 1. Musique orale et primitive

Au contact, par l'observation et par l'audition des musiques des principales ethnies du Sénégal, il ressort que dans toute la chaîne de production allant de la création de l'œuvre à son exécution (interprétation), la musique s'élabore sans recours à l'écriture et à une quelconque autre forme de fixation scripturale des sons émis.

2. 1. 1. Création, exécution et transmission par le corps social et le griot instrumentiste

Elles découlent selon les ethnies, d'un ou de deux agents : la société elle-même dans sa globalité et sa division en groupes d'identités spécifiques et situationnelles, puis le groupe social ayant un lien étroit avec la musique (le griot).

D'abord, **la société dans sa globalité** représente un agent créateur. Dans cette situation, la musique est l'apanage de tous, elle est créée, exécutée et transmise d'une génération à une autre par l'ensemble du corps social sans stratification. Il en est ainsi de l'ensemble du répertoire des chants et musiques connus et impliquant la participation de tous, tels la connaissance des mélodies et rythmes instrumentaux marquant la fin des cérémonies d'initiation chez les *Bassari*.

Ensuite, **des groupes d'identités spécifiques et situationnelles** participent également à la chaîne de production de la musique. Ils peuvent être subdivisés selon les rôles qu'ils tiennent dans la société, les musiques produites ont dans ce cas des attaches étroites avec les auteurs créateurs, exemples des chants des pêcheurs *lebou* ; du chant siffloté des palmistes *diola* ; des pleureuses *mandjak* choisies en période de deuil...

²⁰ Ce distinctif ne lui est cependant pas exclusif, puisqu'il se retrouve également dans un vaste ensemble géographique constitué originellement de civilisations sans système d'écriture : cas du reste de l'Afrique et de l'Asie. Même l'Europe, jusqu'au Xe siècle, avant Gui d'Arezzo (v.990, v. 1050, moine bénédictin, a créé la notation musicale) et le génie latino germanique, élaborait un procédé similaire. C'est dire que la musique est avant tout, un langage fondamentalement oral et fort ancien chez l'homme.

Comme illustré, le répertoire suscité comporte dans son ensemble et pour son exécution l'implication de tous les membres du corps social. Cependant, si tous les groupes ethniques sans distinction présentent cette situation, certaines par contre ne reconnaissent pas le second agent singulier producteur de la musique traditionnelle sénégalaise qu'est le griot.

Au Sénégal, les ethnies comptant le personnage du griot comme entité dans leur stratification sont les Wolofs, les Sérères, les Mandingues et les Toucouleurs. Les griots constituent dans leurs différents groupes ethniques une caste ayant une double fonction : celle d'historiens – généalogistes, chargés de conserver la mémoire historique du peuple auquel ils appartiennent et celle de la transmission de cette histoire, par le biais de la musique : art dont ils ont dans ce cas l'exclusivité de la maîtrise.

Pendant toute la période précoloniale, les cours royales des empires wolofs et mandingues comptaient en leur sein des griots chargés d'un ministère laudateur envers les familles princières et les soldats défendant au combat les intérêts du royaume.

Leurs pratiques de la musique se rattachaient aussi à différents ordres d'activités socioprofessionnelles comme les travaux champêtres, les annonces publiques ou encore à Dagana, dans le nord du Sénégal comme le note I. Leymarie : « *les griots jouaient du tambour lors du départ des chasseurs s'apprêtant à tuer les sangliers [phacochères probablement] qui saccageaient les champs*²¹ ».

Aussi bien chez les Mandingues, les Wolofs, les Toucouleurs et les Sérères, il arrive que les productions griottes soient exclusivement d'un purisme musical dans lequel toutes les ressources vocales et / ou instrumentales sont mises en exergues. C'est le cas notamment de certaines pièces vocales mandingues de l'espace sénégalais (partie nord du Sénégal oriental et la partie sud frontalière d'avec la Gambie), accompagnés avec virtuosité à la kora et au balafon ; de la polyrythmie des *sabars* (ensemble de percussions) wolofs popularisés par Doudou Ndiaye Rose, lui-même descendant d'une famille de griots ; des impromptus du *xalam*²² ou encore, les combinaisons rythmiques plus ou moins complexes, produites par les femmes griottes *toucouleur*, à l'aide de *gumbali* pour scander leurs chants (écouter piste No 16 annexe II) .

²¹ I. Leymarie (1999), p. 111.

²² Pour l'ensemble des instruments cités, se reporter à la sous section 4.1., *Matériels et éléments sonores*, p. 16.

Qu'elle soit vocale comme les chants d'initiation en pays *tenda* ou instrumentale à l'image du support rythmique des griottes *toucouleurs*, l'exécution de la musique dans les différentes ethnies garde avant tout un caractère primitif. Ce primitivisme peut s'expliquer par un parallélisme (en termes d'ancienneté) noté entre l'origine de la musique et certaines formes de sa pratique par les premières communautés ethniques du Sénégal. Quelques aspects primitifs, hérités avec le temps, s'observent encore de nos jours. Ainsi, en pays *sérère*, *diola* ou *mandjack* par exemple, il n'est pas rare de voir les femmes accompagner leurs musiques de danses par le battement des mains comme support instrumental (écouter pistes No 13, 14 et 15, annexe II).

A. Schaeffner, rapportant les observations d'un missionnaire sur la danse et le piétinement de la terre pour produire une sensation sonore (pratique musicale de riverains du fleuve Casamance), note que « nous ne croyons pas qu'il soit possible d'imaginer un moyen plus primitif de produire un bruit²³ ». L'originelle oralité de la musique chez tous les peuples du monde explique sans doute ce phénomène primitif, car la musique pourrait être née d'un besoin pour l'homme de reproduire des structures sonores entendues dans la nature, comme le prônent les ethnomusicologues de la tendance évolutionniste, par le simple fait de l'imitation.

A côté des instruments corporels, certaines matières végétales ou animales utilisées dans la lutherie traditionnelle *balante*, *diola* et *mandjak* (tambours à fente) ; *tenda* et *mandingue* (hochets, sonnailles, sistres et *djembe*) ou *sérère* (simplealebasse), indiquent de par leur confection rudimentaire et essentiellement naturelle, le caractère primitif²⁴ du patrimoine musical des ethnies.

Qu'en est-il de l'usage fonctionnel de ces musiques ?

2. 2. Fonctions profane et sacrée

Les ethnies accordent diverses fonctions à la musique qui, dans ses formes vocales et/ou instrumentales, demeure rattachée à son contexte de gestation. Dans sa pratique ancienne, il ne semble pas sûr que la musique traditionnelle ethnique au Sénégal ait accordée ne serait

²³ A. Schaeffner (1994), pp. 33 - 34. Plus proche de nous, J. d'Alembert (Schaeffner Op. Cit. pp. 164 – 165) conçoit cet évolutionnisme après l'établissement des sociétés, par le besoin d'agencement de la mesure, à travers les chants de travail harmonieusement rythmés en fonction des gestes ouvriers; aspect que l'on retrouve au Sénégal, même en milieu urbain, à l'exemple du transfert d'usage de chants traditionnels, d'origines ethniques diverses, dans le milieu professionnel.

²⁴ Comprendre par *primitif*, qui a un caractère ancien et ne pas lui accorder un sens réducteur puisqu'on rencontre chez les mêmes ethnies, des instruments fruits d'une élaboration ingénieuse de par leur facture et leurs possibilités sonores.

ce une structure sonore répondant à une exigence exclusivement esthétique, comme défini dans le concept de l'art pour l'art. Même dans les groupes ethniques *wolof*, *mandingue*, *sérère* et *toucouleur*, où la pratique musicale par le statut social des griots est professionnalisant, l'opus de par son contenu, reflète le cadre de vie et devient une création commune. Le griot partage la paternité de sa composition avec l'ensemble de la société, du fait d'une interaction consanguine entre l'œuvre musicale prise d'un côté et son contenu vocal ou instrumental d'un autre, qui est socialement suggestif.

L'impromptu du joueur de *xalam* wolof ou de flûte peulh, la comptine douce et mélancolique du jeune *bedik*, chargé de surveiller la future moisson champêtre comme le chant rituel des prêtresses *lebou*, constituent diverses formes du patrimoine musical ayant une fonction plurielle dans la société, mais que l'on peut présenter en deux grandes catégories: la musique profane et celle sacrée.

La musique profane est celle qui ne reflète pas un contenu religieux, elle est en général exécutée par tous, d'une manière individuelle ou en groupes plus ou moins grand, selon des situations et circonstances données.

Dans les pratiques anciennes dont certaines survivent encore de nos jours selon les ethnies, les fonctions de la musique profane sont liées à :

- des événements festifs (naissance, baptême, mariage, fin de circoncision et autres cérémonies initiatiques etc.) ;
- de simples réjouissances populaires (exemple des associations culturelles féminines) ;
- des situations professionnelles à l'exemple des travaux champêtres, de la pêche, aux métiers liés au fer etc. En général dans ces derniers cas, le répertoire reste l'apanage de la corporation ;
- des situations particulières comme les berceuses pour les mères et les comptines, rondes et autres jeux chantés pour les enfants.

Quant à la musique sacrée, elle est l'expression sonore de manifestations rituelles. Elle se distingue surtout de la musique profane par le fait qu'il n'est pas accordé à tous de l'exécuter. Les interprètes de la musique sacrée sont d'obédience religieuse traditionaliste.

Il peut s'agir, à travers le *ndoep* wolof et *lebou* et leurs variantes étudiées par A. Zempleni et G. Rouget²⁵, d'officiantes entourées musicalement par des percussionnistes et des chanteurs ; le tout suivant un cérémonial chorégraphique particulier, cohabitant avec le surnaturel et l'invisible.

C'est une expression musicale répondant au même esprit, que l'on retrouve suivant d'autres variantes organisationnelles, dans la musique rituelle des autres ethnies à l'exemple des veillées funèbres et luttes traditionnelles *sereres*, des cérémonies d'initiation en pays *diola* ou plus proches d'eux encore, des chants de prêtres traditionalistes *mandjak* dans la pratique du *boekinab*.

Contrairement à la musique profane qui garde d'une certaine manière, suivant qu'elle soit exécutée en milieu rural ou urbain, une permanence, celle sacrée dans sa pratique liée au fait religieux traditionnel, perd au fur et à mesure son répertoire²⁶.

2. 3. Association avec la danse

La danse représente dans les musiques traditionnelles du Sénégal, l'une des caractéristiques les plus remarquables ; elle est omniprésente dans toutes les expressions musicales ethniques. Certaines formes de musique, pas tout à fait rythmiques, à l'image des équivalents d'anciennes pièces instrumentales des cours royales *wolofs* joués au *xalam* ou encore des chants gymniques *sereres* (mélodies vocales sans support rythmique) insufflent, aussi bien aux interprètes qu'aux auditeurs, une danse particulière sinon une gestuelle étroite aux sonorités entendues.

Au-delà de l'ubiquité des instruments essentiellement rythmiques comme les percussions, il y'a un lien étroit entre la particularité orale de la musique et l'expression corporelle qui explique cette caractéristique. L'instauration institutionnelle au début de l'indépendance,

²⁵ A. Zempleni, *La dimension thérapeutique du culte des rab, ndoep, tuuru et samp ; rites de possession chez les lebou et les wolofs*, Psychopathologie africaine II. 3, 295 – 439, 1966.

G. Rouget, *Musique et possession*, La musique et la transe, Gallimard, 1990.

²⁶ L'inscription en janvier 2006 du *Kankurang* sur la Liste des chefs d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité devrait inciter à réfléchir sur des stratégies de conservation de la dimension culturelle (fonctions sociales) des musiques sacrées, surtout si l'on mesure les intérêts extra culturels qu'elles peuvent susciter, à l'image des ateliers d'expérimentation du *ndoep* en milieu hospitalier (psychothérapie) à Dakar. D'autres intérêts d'ordre anthropologique, tels que des parallélismes culturels dans les pratiques observées chez des ethnies géographiquement éloignées, constituent souvent l'aboutissement de recherches musicales invitant à leurs préservations.

des ballets lyriques traditionnels, reflète la prise en compte de l'omniprésence de la danse dans la musique traditionnelle de chaque ethnie.

A les observer de près, la danse et la musique en des situations ethniques multiples, ne se constituent pas en entités autonomes additionnées pour former une situation convenue. L'on ne doit pas remarquer une frontière entre les deux expressions puisque leur rapport dépasse une simple relation, pour atteindre un degré de liaison où l'une ne peut exister sans l'autre. Ce qui a fait penser à Schaeffner que « *la musique a très bien pu demander à l'homme de devenir par la danse un de ses instruments [...] le plus fascinant par son jeu concret et libre*²⁷ ».

La deuxième raison, tantôt évoquée, quant à l'explication de la danse comme caractère remarquable du patrimoine musical du Sénégal, est l'omniprésence du rythme à travers deux principales observations :

- **Le nombre considérable des instruments essentiellement rythmiques** : de par leur nombre, les instruments essentiellement rythmiques dépassent ceux des autres familles. Dans leurs formes les plus rudimentaires, comme les cannes à sonnaïles *mandjak* ou encore plus élaborées à l'image du tambour d'aisselle *wolof*, les percussions constituent les symboles musicaux de la danse chez toutes les ethnies. Dans la musique spécifique à chaque groupe, on retrouve un nombre représentatif de percussions dont l'exécution est intimement liée à la danse comme le *buger* chez les *diolas*, le *bak* des *sereres* ou encore le *sowruba* mandingue.
- **L'identique dénomination des danses et rythmes** : constat que l'on retrouve aisément aussi dans d'autres musiques, le rapport nominal entre la musique et la danse au Sénégal est si étroit qu'il ne semble pas exister d'après les recherches faites jusqu'ici, de danse sans homonymie avec un rythme musical. Le *mbalax* des wolofs désigne aussi bien la danse elle-même que les combinaisons de figures rythmiques (polyrythmie), exécutées par les percussionnistes. Le transfert du terme dans la musique moderne lui donne très souvent un contenu sémantique musical, il reste cependant dans l'entendement de ses plus illustres ambassadeurs²⁸, également lié à la danse.

²⁷ A. Schaeffner (1994), pp. 37 – 38.

²⁸ Youssou N'dour, entre autres musiciens d'obédience *mbalax moderne*, anime ses concerts en conviant régulièrement sur scène des danseurs choisis pour leur maîtrise de cette danse. Baaba Maal, autre musicien moderne issu de l'ethnie toucouleur a étudié sur le terrain les traditions musicales et danses de ses origines, en sillonnant le fleuve Sénégal et partiellement l'Afrique de l'Ouest ; écouter piste No 7 annexe II.

Au même titre que le *mbalax*, il est illustratif de mentionner d'autres danses ethniques s'associant par leur nom, à des musiques (rythmes) spécifiques telles que le *yela* des *toucouleurs*, le *wolossodong* mandingue ou encore le *gumbe*.

2. 4. Matériels et éléments sonores

On retrouve divers types d'instruments de musique traditionnels en usage dans les différents groupes ethniques. Au près de chaque groupe, il est noté une variété de supports et ceci pour chaque famille instrumentale suivant la classification ethnomusicologique²⁹.

2. 4. 1. Membranophones et idiophones

De par leur nombre, les membranophones et les idiophones sont les plus représentés dans les productions musicales. L'omniprésence de l'élément rythmique tantôt démontré dans l'association de la musique avec la danse en est sûrement une explication.

Cette remarque, liant le son au geste corporel, a toujours été faite par les observateurs avertis de la chose musicale en Afrique. Dans les récoltes faites en 1933 par la mission « Dakar-Djibouti »³⁰ figurent 200 enregistrements audio, dont plus de la moitié constituent des représentations sonores de scènes dans lesquelles se mêlent musiques et danses.

Les instruments utilisés dans de pareilles circonstances, le plus souvent festives, sont en général d'essence rythmique comme les membranophones et les idiophones. Au Sénégal, les membranophones sont fréquemment regroupés pour un jeu d'ensemble et avec un nom collectif donnant sens à la danse exécutée. Le *sabar* est le nom collectif des tambours wolofs, constitués selon la circonstance musicale du *sabar* ou *njol sabar*, du *ngorong mbalass*, du *ngorong yegue*, du *mbalass*, du *lamb*³¹ etc. Ce jeu d'ensemble des membranophones est aussi présent chez les mandingues et les diolas qui leur accordent comme nom collectif respectivement le *sowruba* et le *bugarabu*. Toutefois, le jeu en solo des membranophones n'est pas exclu et les exemples actuels les plus remarquables sont

²⁹ G. Dournon (1996) pp. 110 - 113, en rassemblant les différentes écoles de classification a établi pour chaque division instrumentale une définition adéquate ;

- **membranophone** : matière solide tendue sur une caisse de résonance ou un cadre
- **idiophone** : matière solide ou rigide, non susceptible de tension, mise en vibration.
- **aérophone** : mise en vibration de l'air qui est soit contenu dans un corps tubulaire ou globulaire, soit ambiant.
- **cordophone** : matière solide susceptible de tension fixée aux deux extrémités sur un support ou un corps de résonance.

³⁰ Se rapporter à *L'apport de l'ethnomusicologie*. p.27.

³¹ Ces différentes dénominations locales, spécifiques chacune à un membranophone, désignent également pour certaines, des danses.

ceux du djembe et du *tama* (tambour d'aisselle wolof avec fibres de tension) et du *tabala* (grand tambour maure percuté avec une paire de baguettes).

Parmi les idiophones, les balafons *balante* et mandingue sont les plus populaires ; leur similitude physique proche du principe de jeu du xylophone a probablement contribué à cette popularité. On trouve aussi d'autres types d'idiophones au jeu, au timbre mais surtout à la texture particulière comme le *paly yela* et les *gumbali* (paire de Calebasses longues directement percutées au sol), le *kabombolon* (tambour à fente des diola *balante* et *mandjack*) ou encore le *gamb* (simple Calebasse retourné dans une bassine d'eau, en usage chez les sérères) ainsi qu'une variété de racles et sistres d'usage peulh.

2. 4. 2. Aérophones

C'est d'ailleurs dans les manifestations musicales des peulhs que l'on retrouve la flûte, instrument le plus usité des aérophones. Une variété de sifflets allant du *pepit mandjak* à l'*itiropi* des *Bassari* reste d'usage. Cependant, au sein de cette même ethnie, un aérophone comme l'*andioré* (flûte de bambou conçu souvent avec une anche vibrante) tend à disparaître des manifestations musicales du fait de la méconnaissance graduelle de sa facture par les nouvelles générations. Le *simboro*, flûte traversière des peulhs du sud (dénommé *tokhobal* au nord ouest), est particulièrement l'aérophone le plus usité au sein des ensembles traditionnels. En plus d'un timbre adéquat aux mélodies, il offre plusieurs effets de sons, suivant des techniques d'embouchure adoptées par l'instrumentiste.

2. 4. 3. Cordophones

La kora cordophone d'origine mandingue constitue avec le *sabar*, le balafon et le djembe les instruments du patrimoine musical les plus connus à l'extérieur. Au niveau national après la kora, les cordophones les plus répandus sont les *xalams* qui désignent le groupe des cordes wolofs et toucouleurs, constitués du *xalam bappa*, du *ndere*, du *nderatul*, du *joke* et du *diassare*. A ce groupe peuvent être ajoutés le *riti* le *nagnou* et le *fandou* (vièle monocorde utilisé par les peulh et toucouleurs surtout au nord), le *sorong* mandingue et l'*ekonting* diola espèce de cithare primitive.

Le patrimoine musical national offre une variété de supports sonores dont l'énumération complète exige un travail de recherche et d'inventaire, dépassant les limites de cette production. Le support audio et la discographie disponibles en annexe viennent en appoint à cette brève présentation des instruments, pour aider à mieux identifier cette pluralité du

matériel sonore. L'audition de ce support audio et l'analyse en grammaire musicale des transcriptions suivantes aident à mieux apprécier des éléments sonores spécifiques aux différentes ethnies³².

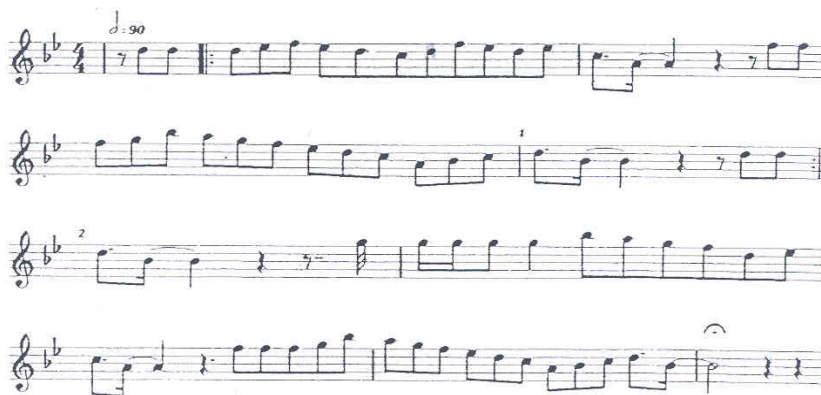
Elément sonore 1 : motifs rythmiques exécutés par un « njol sabar » et un « talmbat »

Malgré son caractère répétitif et continu (indiqué par les signes de renvoi), la richesse rythmique de ce fragment est dévoilée par les usages habiles de notes brèves (sur chaque instrument) d'une part et par la polyrythmie qui ressort à la lecture des deux lignes d'autre part. Le « talmbat » (ligne inférieure) venant marquer une note ou un silence sur des temps inattendus pour terminer le cycle rythmique avec le « njol sabar » (ligne supérieure).



Elément sonore 2 : mélodie d'un « tokhombal » (flûte traversière peulh)

L'analyse de cette mélodie renseigne sur l'ambitus assez particulier de l'instrument. Débutant à l'aigu piqué, les séries de notes descendantes en groupes de trois (triolet de croches) donnent une beauté particulière à la mélodie.



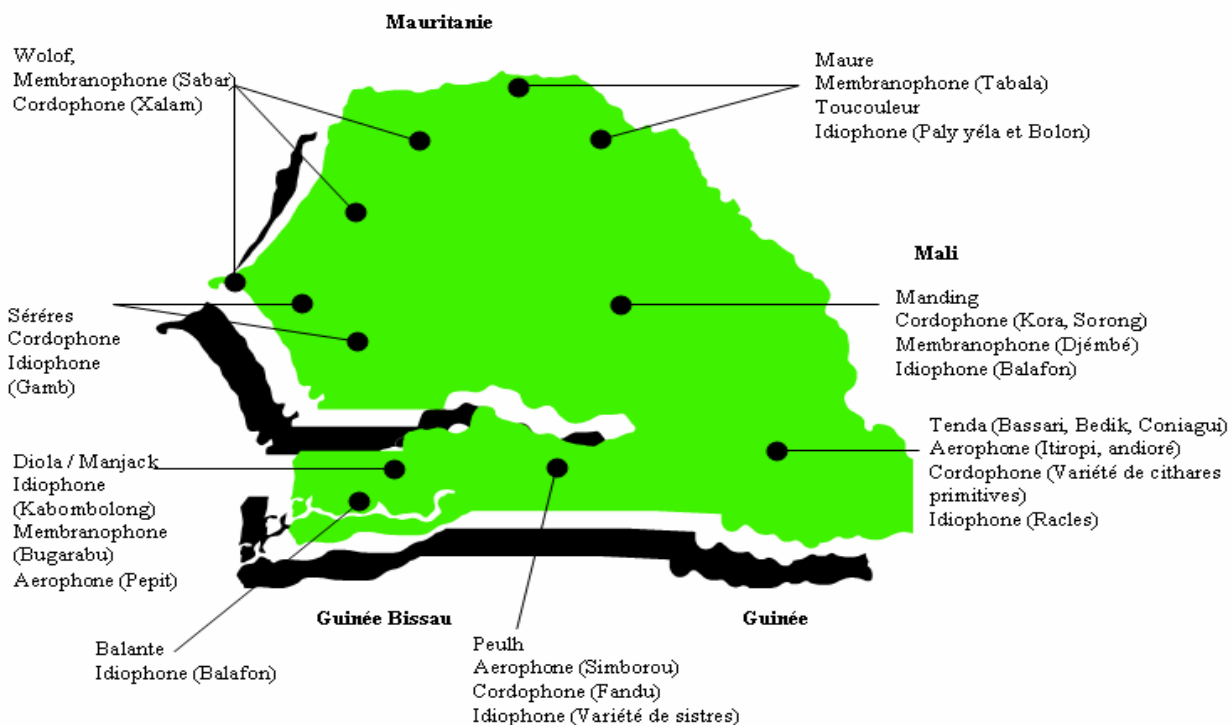
Elément sonore 3 : fragment harmonique d'un chant sérère

Il est fréquent d'entendre des harmonies naturellement élaborées dans les chants traditionnels. Cette transcription d'une polyphonie sérère révèle à son écoute (piste No 8 du Cd annexe), un timbre harmonique particulier

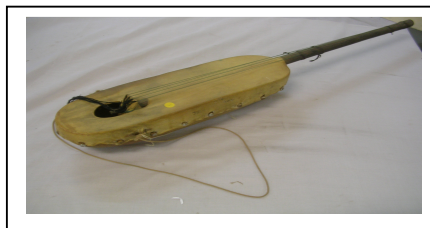


³² Ici pour des raisons spatiales, le travail illustratif se limite à 3 choix non arbitraire, puisque cherchant à mettre en valeur au-delà des considérations ethniques, les richesses des traditions musicales en les abordant avec les éléments musicologiques que sont le rythme (élément No 1), la mélodie (élément No 2) et l'harmonie (élément No 3).

Carte ethnomusicologique du Sénégal³²



Choix illustratifs³³



1-Cordophone (*Xalam diassaré toucouleur*)



2-Idiophone (*Balafon mandingue*)



3-Membranophone (*Sabar wolof*)



4-Aérophone (*Atchroti bassari*)

³² Les flèches insistent sur les emplacements originels des ethnies à partir du XVI^e siècle.

³³ Sources photos : MAA IFAN UCAD (photos 1, 2 et 3), auteur (photo 4)

CHAPITRE II : LA DIMENSION PATRIMONIALE DES TRADITIONS MUSICALES DU SENEGAL

Section 1 : Les collections d'instruments de musique du MAA IFAN UCAD

L'édifice du musée de Dakar³⁴, à l'époque coloniale, a servi de résidence successive au gouverneur de la circonscription de Dakar et dépendances et au député du Sénégal Blaise Diagne, avant de connaître ses premiers aménagements en 1940 dans le but d'abriter une institution de recherche scientifique, à l'instar de certaines régions du continent sous administration française³⁵.

L'outil de recherche créé sur papier et dénommé Institut français d'Afrique noire (IFAN) par son fondateur Albert Charton, inspecteur général d'instruction publique et agrégé d'histoire et de géographie, connut des débuts difficiles (absence de budget et de personnel) jusqu'à l'arrivée de Théodore Monod³⁶.

L'année 1940 marqua le début des recherches en sciences humaines avec la création de la section d'archéologie et celle d'ethnologie, dont les collections de plus en plus grandes nécessitèrent le projet d'édification du musée. Avec l'aide de deux collaborateurs chevronnés, Raymond Mauny, chef de la Section d'Archéologie et Alexandre Adandé, ethnographe dahoméen (actuel Bénin), conservateur de la section d'ethnologie, les acquisitions d'objets et de revenus se multiplièrent nécessitant un début d'enregistrement en 1941 par Georges Duchemin (formé au Musée de l'homme) et Bodiél Thiam (chercheur sénégalais).

Dans les années 50, l'autonomie de l'Institut dont dépend le musée, se fit de plus en plus grande avec notamment, l'accroissement de ses entités (sections botanique, linguistique géologique...), dont les travaux d'intérêt scientifique contribueront à son rattachement à l'Université en 1959.

³⁴ Le « musée de Dakar » est une dénomination remontant en 1869 du fait du transfert (sans affectation de locaux d'accueil) d'une exposition permanente de collections agricoles, industrielles, ethnologiques et d'histoire naturelle préalablement organisée à St Louis (1865) par L. Faidherbe, Gouverneur à l'époque.

³⁵ L'Algérie disposait d'une université depuis 1909, le Maroc de deux instituts de recherche datant de 1931 et Madagascar d'une académie. L'idée germa dès 1931 de doter l'Afrique occidentale française (AOF) d'une institution ayant comme principale vocation « l'étude scientifique de l'Afrique noire en général et de l'AOF en particulier, du pays de ses habitants, de son histoire, de ses ressources, de ses populations », arrêté No 1945 en date du 19 août 1936 par le gouverneur G. Brevié.

³⁶ Naturaliste et explorateur français, né à Rouen en 1902. Directeur de l'institut de 1938 à 1965 puis membre de l'académie de sciences en 1963. Brillant administrateur, il contribua pleinement à asseoir le prestige scientifique de l'institut dont les plus illustres chercheurs ont été Cheikh A. Diop, A. Hampate Bâ, A. Adandé, R. Mauny.

Le déménagement effectif des différentes structures de l'Institut se fera en même temps que celui des collections archéologiques et préhistoriques, alors que le musée demeure à la place Tascher (actuel place Soweto). Sous le nom de musée ethnographique, l'organisation des salles se fit en 1961 sous la direction de Bodié Thiam, par des actions synergiques de chercheurs et administrateurs français et africains, réunissant les richesses estimées à plus de 20.000 pièces.

Selon F. Girard, Directeur durant cette période : « *le musée de Dakar s'efforce [...] de réaliser une présentation attrayante des collections dans un esprit neuf : il s'agit de mettre en valeur, chaque fois que c'est possible, les parentés unissant les différentes aires culturelles de l'ouest africain, et de rendre sensible la permanence des cultures traditionnelles et leur dynamisme créateur dans le monde contemporain*³⁷ ».

L'intérêt grandissant accordé aux objets ethniques africains à partir des années 60 et la reconnaissance par les critiques des valeurs esthétiques s'y imprégnant ont sans doute contribué à nommer le musée de Dakar : « Musée d'art africain » ; inauguré sous cette appellation le 6 février 1971 par L.S.Senghor et G. Pompidou.

Depuis 1986, dans la mouvance du parrainage posthume de l'Université de Dakar, l'IFAN (devenu entre temps Institut Fondamental d'Afrique Noire) et son département muséal, ajoutent à leur sigle la dénomination Cheikh Anta Diop³⁸.

Jusqu'en 1995 des missions notables de collectes d'objets dont des instruments de musique traditionnels ont été entreprises. Qu'en est-il de leurs représentativités patrimoniales ?

³⁷ « Notes Africaines » No 110, p. 34. L'orientation nouvelle ainsi voulue du musée se répercute dès lors sur la scénographie, notamment par des expositions permanentes qui se dessinent en un parcours des richesses culturelles des groupes ethniques de l'Afrique de l'ouest. Masques, instruments de musique, artisanats traditionnels, objets d'art et autres objets rituels cohabitent à travers une scénographie réfléchie, cherchant à retracer les différentes étapes et autres faits marquant l'essence du vécu traditionnel des diola de Casamance au Sénégal, des nago du Nigeria et du Benin, des sénoufo de Côte d'Ivoire, des *baga* de Guinée ou encore des dogons du Mali.

³⁸ Historien écrivain et homme politique sénégalais (Diourbel 1923-Dakar 1986). Elève de Frédéric Joliot-Curie à Paris, il s'attache à montrer avec quelque militantisme, la part primordiale de la culture noire dans la civilisation égyptienne. Ses principaux ouvrages sont *nations nègres et culture*, *parenté génétique de l'égyptien pharaonique et des langues négro africaines*, *l'Afrique noire pré coloniale*. Il reçoit en 1966 le prix du 1^{er} festival mondial des arts nègres et crée à l'IFAN un laboratoire de radio carbone pour effectuer des datations. Nommé professeur d'histoire ancienne à l'université de Dakar en 1981.

1. 1. L'instrument comme information culturelle

Parmi les 147 premiers objets enregistrés par le musée en 1941, figurent 12 instruments de musique issus de la collection G. Waterlot, provenant d'une collecte entreprise principalement auprès de groupes ethniques de la Guinée forestière : les *konan*, toma et *Guerzé*. Suivant la classification ethnomusicologique, ces collections étaient constituées déjà de membranophones, d'idiophones, de cordophones comme d'aérophones. A partir de 1943, les collections spécifiques à la musique ne cessaient de s'accumuler, avec notamment les entreprises du Rev. P. Lelong toujours auprès des peuples de la Guinée forestière (ancien cercle coloniale de Nzérékoré) et celles de Mlle De Lestrangle chez les *coniaguïs* de Guinée et du Sénégal³⁹. Les instruments de musique du Sénégal seront beaucoup plus présents à partir de 1952 et ce, jusqu'à nos jours par l'action pionnière d'A. Adandé (ancien chef de la section d'ethnologie), puis celles de Bodiél Thiam en 1977 et Marie M'bow en 1995. Aujourd'hui, les collections d'instrument de musique du Musée se chiffrent à plus de 300 pièces⁴⁰, et sont issues des principales traditions musicales de groupes ethniques de l'Afrique de l'Ouest : les *coniaguïs* et *bassaris* de la frontière sénégalo guinéenne, les *flups*, peulh, wolofs et diolas du Sénégal, les *senoufo* de Cote d'Ivoire les *guerze* et toma de la Guinée, du Sierra Leone et du Liberia, les *bobo* et *dagari* du Burkina Faso, les *fons* du Bénin et les *ashanti* du Ghana. Certaines acquisitions faites surtout après l'indépendance, concernent aussi des peuples de l'Afrique centrale et des grands lacs (Cameroun Burundi et R.D.Congo ex Zaïre).

L'ensemble des collections d'instrument de musique, fruit de missions, d'achats ou de simples dons, devait répondre comme tout autre objet des sections ethnologique et archéologique, à la mission originelle de l'IFAN qui consistait à « *susciter et [à] promouvoir des travaux scientifiques, organiser et coordonner les recherches scientifiques relatives à l'AOF en collaboration avec les organismes scientifiques de la métropole et des autres pays voisins*⁴¹ ». La mise sur pied de la section ethnologique, centralisée avec des démembrements sous régionaux à travers les Centrifan⁴², a contribué à l'étude scientifique

³⁹ Waterlot et De Lestrangle furent des chercheurs bénéficiaires de bourses de l'ex Ecole française d'Afrique et le Révérend Père Lelong fut un missionnaire, membre de l'IFAN (filiale centrifan de Conakry).

⁴⁰ 353 plus exactement (les pièces non identifiables incluses).

⁴¹ Idem Arrêté No 1945 en date du 19 août 1936.

⁴² Filiales présentes à St Louis, Nouakchott, Conakry, en Cote d'Ivoire, au Soudan (Mali), au Dahomey (Bénin), au Cameroun, au Togo, au Niger et en Haute volta (Burkina Faso).

du matériel sonore des principaux groupes ethniques et au-delà, à la découverte de sa facette intangible, mais combien identitaire.

C'est justement celle-ci, qui est la nature même de la musique et spécifiquement du son ethnique, représenté de manière concrète par le support qu'est l'instrument⁴³.

Quel modèle d'observation applique t-on sur celui-ci pour en déceler son identité patrimoniale ?

Au contact avec un matériel sonore tel qu'un instrument de musique, l'on décèle son aspect culturel en usant de deux sens :

- d'abord l'ouïe qui, malgré son caractère profane vis-à-vis de la technique instrumentale et muséale en général, apprécie justement les combinaisons rythmiques et autres intervalles sonores, formant la mélodie ou l'harmonie entendue. Eduquées, certaines oreilles parviennent à anticiper une ligne harmonique provenant d'un instrument pour lui en trouver sa cadence parfaite ou imparfaite. L'ouïe permet ainsi d'apprécier un élément identitaire intangible restitué par l'instrument : la sonorité.
- Ensuite intervient le second sens, la vue qui porte une appréciation sur l'aspect physique du matériel sonore. Les caractéristiques physiques d'un instrument de musique sont multiples ; mais le sens les appréciant ici, porte principalement une estimation sur sa texture, sa ou ses matières composites, sa dimension et les éléments annexes dont il est composé. L'œil expert et professionnel portera un regard plus approfondi et analytique sur les accessoires de l'instrument, dont les actions naturelles ou mécaniques déclencheront le processus de vibration faisant naître le son.

Dans la description scientifique d'un instrument, ces deux sens sont à la source des informations ethnographiques nécessaires à la future documentation muséale.

⁴³ I. De Keyser responsable des collections africaines au MIM semble, à travers cette observation, avoir le mieux fait ressortir ce double rôle joué par l'instrument : « La musique est intangible – ce qui n'est pas la même chose de dire qu'elle est abstraite. N'est abstraite que la théorie musicale ; la notation musicale est schématique et la pratique musicale est concrète. Mais même concrète, la musique reste intangible. C'est avec les éléments les plus concrets qui en sont la source, c'est-à-dire les instruments de musique, que les musiciens la rendent tangible. » Source I. De Keyser (2006), p.5.

1. 2 Etude de trois supports muséographiques

L'étude détaillée de supports muséographiques, en usage dans la documentation des collections du MAA IFAN UCAD, présente mieux les éléments informatifs accordant à l'instrument sa dimension patrimoniale.

Support 1 : *exemple d'une fiche offrant 3 types d'informations (muséale, physique et surtout culturelle) sur l'instrument. Les annotations concernant l'origine et l'usage comportent les éléments informatifs sur l'aspect culturel (patrimonial) de l'instrument.*

INSTITUT FRANÇAIS D'AFRIQUE NOIRE	
MUSÉE - DAKAR No 43.8.2 (43)	
ORIGINE	Colonne: <i>NIGER</i> Cercle: <i>Niamey</i>
	Subdivision: <i>Niamey</i> Canton:
	Village: <i>Niamey</i>
	River: <i>Djermma</i> Tribu: <i>fétichiste</i>
DESCRIPTION	Matériau: <i>Callosse bois branches séchées</i>
	Morphologie: <i>Tambour</i> (à 2, 3 ou 4)
	Décor:
	Fabrication: <i>Fabriqué à Dakar (Sénégal)</i>
USAGE	Dimensions: <i>Poids:</i>
	Etat: <i>Neuf</i>
	Usage: <i>Tambour employé lors des danses de possession Son a été obtenu aux cérémonies Gandji Bi le 14/10/43</i>
Collectionneur: <i>J. Rouch</i> Date: <i>1943</i>	
Entée: <i>L 711</i>	

Ce support représente la fiche d'identité d'un instrument de musique (Inventaire No 43.8.2)

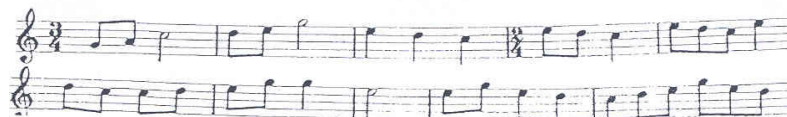
- Les informations culturelles sont contenues dans les observations portant sur : **l'usage de l'instrument**, qui se fait dans un contexte social défini de manière précise. Ici, l'instrument est « employé lors des danses de possession » destiné aux génies « Gandji Bi ».

- **L'origine de l'instrument** (ethnie *djerma* de Niamey au Niger), qui tient en compte, en plus de la situation géographique, de l'espace culturel pouvant aller jusqu'à identifier le sous groupe ethnique (ici en l'occurrence une « tribu de fétichiste »). Cette indication renforce la précédente information culturelle portant sur le contexte d'usage de l'instrument.

- **La technique de facture** est issue d'un savoir remontant à une période ancienne. Cette facture se transmettant d'une génération à l'autre, devient ainsi un savoir faire et un patrimoine local.

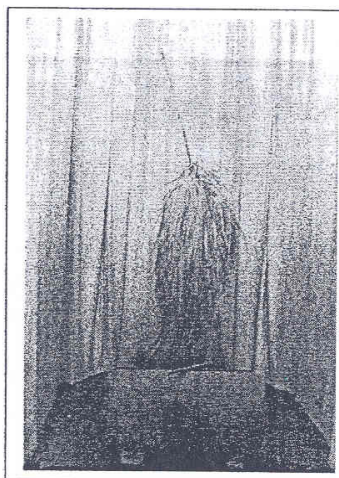
- La dénomination de l'instrument, indiquée en langue locale.

Support 2 : fragments mélodiques d'un itiropi et d'un andioré (aérophones des bassari) ; l'analyse indiquant la nature pentatonique (sol, la, do, ré, mi) des fragments et la fréquence des 1^{er}, 4^e et 5^e degrés confèrent une identité sonore et donc une origine culturelle aux mélodies des aérophones.



Le support 2 est une transcription de mélodies, recueillies par un collaborateur de l'IFAN⁴⁵ auprès des *Bassari* du Sénégal oriental installés sur les rives du fleuve Gambie. Les fragments renseignent sur la sonorité locale, représentée par la prédominance d'un certain nombre de degrés et intervalles sonores propres à la musique des *bassaris*. Ces éléments représentent musicalement la « couleur sonore » *bassari*. Il s'agit là d'un distinctif essentiellement basé sur le son ; l'oreille en réécoutant les mêmes fragments, leur affectent une origine géographique et culturelle. Cette capacité de restitution d'un son propre à un milieu défini confère également aux instruments (ici en l'occurrence les deux aérophones), un statut patrimonial.

Support 3 : Scénographie indiquant le contexte culturel d'usage du « ka bombolong » (tambour à fente en milieu diola / N°S 66.2.39) le « kumpo », personnage à l'arrière de l'instrument, représente un masque de l'ethnie. Ses apparitions publiques, comme dans la plupart des sociétés d'Afrique subsaharienne, se déroulent dans un contexte musical. Le masque, joint la danse à ses sorties ; un rythme particulier, exécuté sur des membranophones (*buger*) caractérise sa chorégraphie : le masque parvient à faire des rotations, en ayant sa tige pointée au sol. Par le jeu de grelots rattachés à son costume. Comme présenté plus faut (lire p.12), les instruments sont d'usage dans diverses situations culturelles ; qu'elles soient profanes ou sacrées.



⁴⁵ Ch. Beart, *Sur les bassaris de Haute Gambie*, Notes Africaines No 35, Juillet 1947, pp 1 à 7.

Section 2 : Authenticité culturelle et correspondance avec le patrimoine immatériel

Par le fait qu'elles regroupent une pluralité ethnique dans un espace commun, et par l'adoption d'actes individuels et collectifs (nation) pour s'y reconnaître, les traditions musicales comportent naturellement une dimension patrimoniale construite, entre autres bases, sur le concept de l'authenticité culturelle.

Les sciences furent à l'origine de l'établissement (reconnaissance) de cette authenticité culturelle contenue dans les diverses expressions populaires, pour lesquelles la conception classique accordait simplement un contenu artistique. Sur le champ social, en l'absence de l'anthropologie, de l'ethnologie et plus récemment encore de la sociologie, la musique, malgré son enracinement à la société, bénéficiait surtout d'une définition la classant aux confins d'activités de loisirs.

Au Sénégal et d'une manière générale en Afrique, même si la production musicale pouvait être liée à une chaîne d'activités englobant des situations autres que divertissantes à l'exemple de chants funèbres ou sacrés, on accordait une part importante à la musique festive. Le nombre considérable de percussions, instruments essentiellement rythmique, atteste ce fait. L'idée sous-jacente de glisser en donnant à ces productions sonores une importance culturelle moindre, voire de ne pas leur accorder de manière formelle un rapport avec la culture, est restée vive pendant longtemps du fait même de l'absence d'une explication scientifique.

Des ethnologues africanistes furent les premiers scientifiques à porter un intérêt sur la musique du continent, après avoir hautement considéré son poids culturel dans la vie des sociétés faisant l'objet de leurs études⁴⁴.

Cependant, comme c'était le cas en Europe au début du XIXe siècle, avec la musicologie qui a permis la redécouverte de nombreux chefs d'œuvres anciens injustement oubliés⁴⁵, et l'établissement de patrimoines musicaux considérables, les anthropologues africanistes ont

⁴⁴ J. Lombart (1998) place la réhabilitation culturelle des peuples extra européens dans la période d'après 1945, en parlant de convergence de regards et d'intérêts culturels de la part d'ethnologues tels que M. Leenhardt et M. Griaule. Ce dernier note-t-il, en étudiant les dogons du Mali a su mettre en valeur « leur cosmogonie, leurs mythes, la richesse de leurs symbolisme [...] en faisant découvrir qu'il y'avait aussi chez ces peuples une philosophie et même une métaphysique », p. 151.

⁴⁵ L'exemple le plus notable était la « résurrection » des œuvres de J. S. Bach, grâce aux travaux musicologiques entrepris par Félix Mendelssohn.

mesuré l'essence orale des sociétés, faisant l'objet de leurs études et la place que ces dernières accordaient à la musique comme fait culturel.

2. 1. L'apport de l'ethnomusicologie

C'est dans une situation d'ignorance intellectuelle du son, que l'anthropologie et l'ethnologie ont construit une science, en l'occurrence l'ethnomusicologie⁴⁶, dont le préfixe comme le note John Blacking « *est toutefois utile en ce qu'il sert à rappeler que toute musique est une musique ethnique, puisqu'elle est un fait social dont les formes et les exécutions font partie des traditions culturelles d'une vie sociale*⁴⁷ ».

L'ethnomusicologie s'attachera donc à étudier la musique des divers groupes ethniques et communautés culturelles du monde entier, et comme le précise J. Nattiez, « *elle est non seulement une branche de la musicologie, mais aussi de l'anthropologie ou de l'ethnologie*⁴⁸ ».

En 1931, l'ethnologue Marcel Griaule à la direction de la mission « Dakar - Djibouti », fera appel à l'ethnomusicologue André Schaeffner⁴⁹. Ce dernier n'a certes pas porté, d'une manière spécifique, sa production scientifique sur le patrimoine musical du Sénégal. Cependant, en contribuant grandement à l'enregistrement d'informations ethnographiques à partir d'observations notées sur les diverses traditions musicales rencontrées, il a d'abord permis avec Griaule, puis en missions personnelles, la constitution à l'IFAN de Dakar d'une importante collection d'instruments de musique traditionnel du Sénégal, des autres territoires de l'ex AOF et des *Kissi* Toma et *Guerze* du Liberia.

A la suite de Schaeffner, d'autres chercheurs spécialistes tels que G. Rouget et A. Zempleni, ont produit des monographies sur le patrimoine musical sénégalais. Leurs

⁴⁶ Les premiers travaux purement ethnomusicologiques (début XIXe siècle) furent les œuvres d'anthropologues allemands comme Erich M Von Hornbostel ou encore A. L. Kroeber (école de Berlin) et américains J.W Fewkes B.I. Gilman et F. Boas. Carl Stumpf autre pionnier de la discipline constitua des archives sonores grâce à des expéditions scientifiques (anthropologie). Curt Sachs lui établit avec ses compères de l'école de Berlin une théorie sur les origines de la musique en se fondant sur l'évolutionnisme, Ron Brandel une de ses étudiantes fit des travaux sur l'Afrique centrale en s'y inspirant.

⁴⁷ John Blacking « l'homme producteur de musique » in *Musique en jeu* No 28, *Ethnomusicologie*, 1977, p. 54.

⁴⁸ *Ethnologie ethnomusicologie*, *Encyclopedia universalis*, p. 1006.

⁴⁹ La mission « Dakar-Djibouti » a été entreprise du 12 juin 1931 au 07 février 1933 sous la direction de M. Griaule assistant au laboratoire d'ethnologie de l'École Pratique des Hautes Etudes et classé au 1^{er} rang des africanistes. L'équipe constituée de 9 chercheurs de terrain traversera une bonne partie de l'AOF de l'Afrique équatoriale, du Congo belge, du Soudan anglo égyptien, d'Abyssinie et de la cote française du Somali. Elle récolta 35000 objets ethnographiques, une notation de 30 langues ou dialectes, des collections de peinture abyssinienne, 300 manuscrits et amulettes éthiopiens, des collections zoologiques, 6000 clichés photographiques et 200 enregistrements sonores. A. Schaeffner membre de l'équipe fut un des fondateurs, avec Jaap Kunst (chercheur hollandais) du vocable ethnomusicologie.

contenus, d'une manière générale, mettent l'accent sur le rapport entre la production musicale prise d'un côté et des actes sociaux s'y associant, définis et compris comme comportements purement culturels.

Les travaux d'ethnomusicologues, d'abord établis en situation de collecte sur le terrain avant leurs analyses et exploitations en laboratoire, exigent une démarche rigoureuse. L'objectif est de mesurer avec justesse le poids de la musique dans la vie culturelle de la société étudiée et implicitement la reconnaissance de l'acceptation culturelle de l'objet musical.

Il s'agit, pour l'ethnomusicologue, de mesurer selon le milieu (règles sociales), la situation ou le moment (d'autres critères pourraient s'ajouter), la méthode à adopter et son degré d'implication et de non implication. L'étude faite par D. Sapir⁵⁰ sur la musique sacrée des diolas *fogny* du sud du Sénégal, montre ce référent culturel accordé par l'ethnie à ses chants funèbres et la fonctionnalité même de la musique et des instruments, dans ce contexte de production sonore traditionnel. Ce qui nous amène à reconsidérer la fonction symbolique de l'instrument de musique ; fonction si chère aux yeux d'une communauté d'abord ethnique puis envisageable à un niveau national, du moment que l'objet en milieu muséal passe à un statut patrimonial commun.

L'œuvre pionnière des ethnomusicologues quant à l'identification des valeurs culturelles à travers la facture et l'usage des instruments de musique traditionnels, a contribué à une prise en compte de plus en plus grande par les institutions, de la dimension patrimoniale de la musique.

Ainsi, l'UNESCO reconnaît que la fonction de la musique et de son médium l'instrument, ne se réduit pas à la production de sons ; l'une et l'autre véhiculent des valeurs spirituelles et esthétiques, profondément ancrées de groupes et communautés. Les collections de disques ethnomusicologiques produites par l'UNESCO⁵¹ atteste cette reconnaissance institutionnelle, à travers la notion de patrimoine culturel immatériel fruit d'une longue élaboration.

2. 2. La musique dans la notion de patrimoine culturel immatériel : historique et définition

⁵⁰ Sapir (J.D.), 1969, *Diola fogny funeral songs and the native critic*, African language review 8, p.176 – 191.

⁵¹ L'UNESCO collabore depuis 1961 avec le conseil international de la musique et le conseil international de la musique traditionnelle à l'édition de disques comportant des séries concernant les musiques traditionnelles.

Le processus de reconnaissance de la valeur culturelle des traditions musicales au niveau des institutions s'est faite au Sénégal, comme il le sera démontré⁵², dès l'indépendance. Cependant, cette préoccupation de sauvegarde légitime et propre à tout Etat, a bénéficié à travers l'UNESCO, d'un cadre international exceptionnel de réflexions et de mise en œuvre d'initiatives, de recommandations et de programmes. Ces démarches ont abouti, en octobre 2003, à la rédaction de la « *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* » : instrument normatif historique et aboutissement d'une prise en compte unilatérale, de l'importance des formes immatérielles de la culture dont la musique est partie intégrante.

C'est à la Conférence de Mexico en 1982, qu'a été utilisé pour la première fois dans les documents de l'UNESCO, le terme « patrimoine immatériel », venant ainsi étendre l'ensemble de la tradition culturelle⁵³. Bien plus tard, le 25 novembre 1989, fut adoptée la « Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire ». Cependant, comme le note François-Pierre Le Scouarnec, cette recommandation portait « *principalement sur les produits culturels, plutôt que sur les processus, ainsi que sur les rôles joués par les créateurs et les praticiens*⁵⁴ ». Après l'acceptation de l'expression « patrimoine immatériel » à la Consultation Internationale de Paris en 1993, des missions d'ordre juridique et législatif organisées par l'OMPI (organisation mondiale de la propriété intellectuelle), ont permis, avec le concours du conseil économique et social des Nations Unies (ECOSOC), la rédaction d'un ensemble de principes et directives visant à protéger le patrimoine immatériel des populations autochtones. Dès lors que ce cadre normatif était mis en place, la proclamation des chefs d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité a suivi en mai 2001. Elle visait à alerter la communauté internationale sur l'importance de la prise en considération et de la sauvegarde de ce patrimoine. Ensuite, il y a eu en octobre 2003, l'adoption d'une convention invitant les différents Etats à s'engager au niveau national, à la sauvegarde de leur patrimoine immatériel.

⁵² Voir Chap.III, section 1 la vision senghorienne, p.33.

⁵³ Au niveau national, le Japon fut le premier Etat à instaurer un système de protection du patrimoine immatériel en légiférant en 1950 le terme « patrimoine immatériel culturel ». Le but de la loi étant d'éviter le danger de la disparition des arts et métiers traditionnels ; de prendre à contre-pied l'américanisation rapide de la culture japonaise d'après guerre et d'instituer ce système comme moyen d'enrichissement et de diversification de la culture.

⁵⁴ François-Pierre Le Scouarnec « *Quelques enjeux liés au patrimoine culturel immatériel* » in Internationale de l'Imaginaire, Nouvelle série, No 17, « *Le patrimoine culturel immatériel : les enjeux, les problématiques, les pratiques* », Babel Maison des cultures du monde, 2004, p. 26-40.

L'UNESCO entend par « patrimoine culturel immatériel », les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leurs sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel, transmis de génération en génération, est recrée en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine⁵⁵ ».

D'une manière générale, la musique en tant qu'expression artistique, s'intègre au domaine des arts du spectacle au même titre que le théâtre ou encore la danse. Il s'agit là d'un ensemble d'expressions auquel on confère un attribut spectaculaire, du fait même de leur représentation le plus souvent scénique.

Dans un souci de représentativité totale de l'ensemble des musiques du monde, dans le contexte actuel de progrès et changements technologiques en rapport avec les arts scéniques, le domaine du spectacle constitue une perspective patrimoniale, donc culturelle. Cette légitimité patrimoniale et culturelle des arts du spectacle est encore perçue à travers des illustrations et observations portées sur la musique contemporaine.

Aussi bien au Sénégal que dans le reste du monde, ces remarques restent valables, du fait de la mondialisation et de ses corrélats en échanges culturels. On retrouve ainsi la légitimité patrimoniale de la musique contemporaine dans sa création le plus souvent *bi originelle* à travers, entre autres exemples, l'usage d'un style musical extra culturel, s'adjoignant à des référents patrimoniaux comme la langue, dont le contenu en terme de message chanté, garde une dimension traditionnelle et historique. L'orchestration qui s'y associe confère une place particulière au matériel sonore traditionnel et à la spécificité de ses éléments musicaux : c'est la notion de la permanence des traditions musicales dans la musique populaire et moderne du Sénégal, mieux cotée sur scène⁵⁶.

⁵⁵ Définition extraite de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Article 2, Paragraphe 1 Les attributs du patrimoine culturel concernent les champs suivants : les traditions et expressions orales ; y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ; les arts du spectacle ; les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ; les savoirs faire liés à l'artisanat.

⁵⁶ Plus explicite au Chap. III, section 3, *les musiciens modernes et les instruments traditionnels*, p.51.

Cependant, la musique de genre traditionnel, tout en ayant la possibilité sinon même l'opportunité, dans le concept actuel des industries culturelles⁵⁷, de s'adjoindre au domaine des arts du spectacle, reste intégrée à d'autres champs du patrimoine culturel immatériel comme les pratiques sociales rituels et événements festifs, ainsi que les savoirs faire traditionnels.

A l'exemple des observations et caractéristiques portées sur les traditions musicales du Sénégal, remarques généralement valables aussi pour les musiques appartenant au vaste ensemble dit de tradition orale d'Afrique ou encore d'Asie, il est tout à fait juste de noter que leurs pratiques s'associent le plus souvent à des rituels et événements festifs.

Dans le cas spécifique du Sénégal, on retrouve quasiment dans chaque groupe ethnique des rituels et événements festifs dans lesquels la musique détient une place essentielle⁵⁸.

De par la facture de ses instruments, la musique traditionnelle représente aussi un savoir faire lié à l'artisanat traditionnel. Le symbolisme dans l'aspect physique des instruments, les bas reliefs représentant des personnages culturels, de même que l'esthétique recherchée à travers les décorations de la Kora (ornement de laalebasse comme caisse de résonance et autres artifices apportées aux supports des doigts) entre autres exemples, démontrent effectivement un savoir faire artisanal et traditionnel.

Enfin, la correspondance des traditions musicales du Sénégal avec le concept de patrimoine culturel immatériel élaboré par l'UNESCO, est aujourd'hui vérifiable à travers le prix musique UNESCO décerné au chanteur Youssou N'dour, l'inscription en janvier 2006 du « Kankurang », dossier sénégalogambien sur la Liste des chefs d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité et la nomination récente (à l'édition 2006 des journées nationales du patrimoine) de l'instrumentiste joueur de *xalam*, Samba Diabaré Samb comme trésors humains vivants.

⁵⁷ Chap. VII, section 2, *partenaires parapublics et promotion industrielle*, p.87.

⁵⁸ Dans la société wolof par exemple, le personnage du *Simb* (folklore intégrant danse et chant, dirigé par un homme « faux lion » en interaction avec le public) constitue sa production musicale de jeux de percussions intimement en rapport avec sa scénographie. Cette manifestation, dans la conception populaire en évolution, est intimement associée à la danse et à la musique qui portent toutes les deux la dénomination même du personnage originel. Dans la société mandingue également le rituel du « Kankurang » s'associe à la musique.

Entre la phase de reconnaissance scientifique puis institutionnelle (par l'UNESCO) du patrimoine musical et celle des distinctions récentes accordées à des acteurs de sa conservation, il y'a eu au niveau national, une longue tradition administrative appliquée à sa mise en valeur. Qui en étaient les personnages centraux ? Comment a été élaboré un programme de valorisation du patrimoine musical et de son support instrumental dans des politiques structurales (culture, éducation, information...) ? Quelles sont leurs missions et qu'en est-il aujourd'hui de l'appréciation finale à porter sur cette tradition administrative au regard du dessein de départ ?

Les réponses à ces questionnements feront l'objet de la deuxième partie de cette étude.

DEUXIEME PARTIE : PATRIMOINE MUSICAL ET INSTITUTION

« Que m'accompagnent koras et balafong

...

Que m'accompagnent n'deundeus, tamas et sabars ! »

Leopold S. Senghor (1990), p. 28.



Source photos : S. Egan (MIM)

CHAPITRE III : APERÇU HISTORIQUE DE LA VALORISATION

Section 1 : La vision senghorienne

La valorisation des traditions musicales du Sénégal avant d'être une préoccupation institutionnelle, fut d'abord une œuvre populaire (groupes ethniques) permanente, qu'un esprit éclairé, parmi d'autres a entrepris de sauvegarder.

Homme de culture, Senghor, dans sa vision planificatrice de chef d'Etat, prônera tout au long de sa présidence, une politique au service de la culture qu'il définit comme étant « la constitution psychique qui, chez chaque peuple, explique sa civilisation⁵⁹ ». Des pourcentages conséquents du budget de fonctionnement de l'Etat ont été à ce titre, alloués à l'éducation et à la formation par conséquent à la culture. Cependant, respectueux des faits historiques, géographiques, raciaux et ethniques, de leur empreinte indéniable sur la culture, Senghor envisage une triptyque d'inventaire préalable au plan de développement national :

⁵⁹ *Op. Cit.* p. 11.

- Un inventaire de la civilisation négro africaine traditionnelle ;
- Un inventaire de la civilisation colonisatrice et l'appréciation de sa rencontre avec la civilisation autochtone ;
- Un inventaire des capacités économiques : insuffisances et potentialités

Il envisage la satisfaction des besoins nationaux ressortant des inventaires, par une démarche d'ouverture et d'appropriation, sinon d'adaptation des apports externes bénéfiques à la nation. Ainsi naîtra la formulation politico-idéologique du « socialisme africain », à partir d'une relecture de Marx et Engels, proposant « une modalité spécifique de gestion et de partage des ressources différente des énoncés marxistes⁶⁰ ».

L'enracinement et l'ouverture serviront de fondements à la politique et à la stratégie culturelles de Senghor. Les instruments de planification à la fois culturel, économique et politique répondront à cette exigence. Toutefois, pour Senghor, « la culture est l'alpha et l'oméga de la politique : non seulement son fondement, mais son but ⁶¹ ». L'enracinement, puis l'ouverture qu'il recommande depuis la conception de la négritude⁶² dans les années 30, s'envisageront à travers une stratégie de *développement culturel*. Bien plus qu'un outil ou un instrument par analogie à l'économie et à la politique, la culture, pour Senghor, c'est l'homme : le moyen qui comble les besoins intrinsèques des inventaires et amorce le développement en s'identifiant singulièrement aux richesses de son milieu, mais aussi aux apports externes. Il formulera toute son action culturelle avec ces deux substructures.

1. 1. Enracinement et ouverture musicaux

Dans l'Afrique, d'une manière générale, et le Sénégal en particulier, des périodes post coloniales (années 60 – 70) aux stigmates culturels, l'enracinement devait se traduire par la prise de conscience de l'identité et par sa reconnaissance et son vécu en tant que valeur culturelle.

⁶⁰ H. Kassé, *Senghor Aujourd'hui*, Senghor in memoriam (éditorial), Le Soleil, édition spéciale, janvier 2002.

Cette idéologie née d'un parcours singulier de l'articulation discursive des deux pères du socialisme, contribuera à asseoir les bases d'une volonté de développement supra étatique puisque visant le fédéralisme de l'Afrique :

« Le but que nous devons assigner, que nous assignons à notre action, ne peut être, évidemment, que le but même que se sont fixés les autres nations et continents : le développement. J'entends, par là, la valorisation de chaque africain et de tous les africains ensemble. Il s'agit de l'homme. » Extrait du discours constitutif de l'OUA, Addis Abeba, mai 1963 in « Liberté 4 Socialisme et planification » p. 109 .

⁶¹ L. S. Senghor (1975), p. 12.

⁶² Avec Léon G. Damas, Aimé Césaire et Senghor établirent ce concept de défense de l'identité culturelle des noirs en signifiant qu'il était « une ouverture aux et sur les autres » ; donc pas exclusivement négrophile et sans antinomie avec l'enracinement, son premier fondement.

Les illustrations en termes de réalisations musicales, les plus intéressantes concernant l'enracinement senghorien sont :

- la mise sur pied de l'ensemble lyrique traditionnel qui, avec un matériel sonore représentatif, propose le répertoire le plus conforme à l'identité authentique du patrimoine musical national⁶³ ;
- la création d'une filière de formation en musique traditionnelle, dans la section Musique du conservatoire national, chargé à travers l'apprentissage de participer à la conservation de la musique traditionnelle et à sa diffusion (reconnaissance de la valeur culturelle) ;
- l'existence de postes techniques (ethnomusicologie et enquêtes orientées sur les principales ethnies), chargés de venir en appont aux chercheurs en tradition orale du Bureau des Archives Culturelles.

En 1966, peu après l'indépendance, le premier acte d'ouverture entrepris par Senghor a été d'envergure. Il s'agissait de « *défendre et illustrer la négritude en convoquant à Dakar, les savants, les artistes et, pour tout dire les hommes de culture du monde noir, dans un festival qui a fait date dans l'histoire du monde. Défendre et illustrer la négritude, c'était la fonction et la signification qu'il donna au premier festival mondial des arts nègres*⁶⁴ ».

La reproduction de l'identité culturelle comme expression de l'ouverture a été la participation nègre à l'humanisme. Ce festival était également une vitrine de découverte et de promotion du patrimoine instrumental nègre⁶⁵.

A coté de ces manifestations identitaires participatives, le signe d'ouverture était en même temps envisagé à travers une reconnaissance de besoins (valeurs culturelles) externes à s'approprier, pour amorcer le développement intellectuel. Dans le domaine musical, il va se matérialiser sur le plan de l'apprentissage par la formation aux connaissances et techniques liées aux règles de déchiffrement et d'interprétation. Senghor fera appel au « rationalisme » en complément à l'« émotion », par le biais de la coopération française et russe

⁶³ Présentation de l'Ensemble lyrique traditionnel voir ce chapitre, section 2, *Les institutions d'action culturelle*, p.43.

⁶⁴ Valantin Christian (2006), p.20.

⁶⁵ A coté des interprètes du fonds musical traditionnel local, se produisirent des ensembles nationaux de chants et danses d'Afrique (Cote d'Ivoire, Mali, Zambie, Cameroun, Ghana, Niger), les tambourinaires du Burundi, l'ensemble instrumental du Burkina Faso, Myriam Makeba en récital (voix symbolisant en grande partie la mémoire des chants populaires et traditionnels d'Afrique australe), le ballet populaire du Maroc, de la Lybie et du Nigeria, des ensembles musicaux des Etats-Unis (dont l'orchestre du célèbre compositeur et pianiste de jazz Duke Ellington) du Royaume Uni, de Haïti, du Brésil, de Trinité et Tobago, de la Jamaïque etc.

principalement. Une sous section de formation des musiciens concertistes fut mise sur pied au sein du conservatoire national, avec pour mission, de proposer un programme basé sur la technique scientifique musicale universelle.

Et comme recommandé dans sa vision de l'assimilation (ouverture par appropriation), une relecture africaine de ces valeurs externes se fit par les premières générations de musiciens de cette sous section. Sous la direction des frères Kété (Antoine et Antonin), des instrumentistes sénégalais revisitèrent originalement au début des années 80, à travers des morceaux choisis, une part estimable du patrimoine musical national⁶⁶.

1. 2. Senghor, la musique et les instruments traditionnels

Dans les divers écrits de Senghor portant sur l'intérêt des expressions artistiques, une place prépondérante est accordée à la sculpture et à la peinture africaines. A. Malraux, en pair attentif et témoin des prémices des réalisations culturelles de Senghor- président, s'est même interrogé à ce sujet⁶⁷. C'est un état de fait indéniable, le parcours de l'ensemble de la plume de Senghor, sur les Arts d'une manière générale, abonde dans le sens de l'interrogation de Malraux. De la confrontation de sa considérable et riche littérature sur les expressions artistiques, surgit un déséquilibre quantitatif entre le traitement accordé aux arts pictural et sculptural et celui « réservé » à la musique.

De son vivant, au poste de chef d'Etat comme après sa présidence, sans négliger les autres expressions artistiques,⁶⁸ il est resté un mécène proche des artistes plasticiens et est entré en possession d'une collection appréciable de tableaux et autres objets d'arts⁶⁹. Cette affinité apparemment exclusive avec les plasticiens et sculpteurs peut se comprendre aisément par le fait que Senghor, jeune lettré des années 30, avait dans sa formation intellectuelle, également suivi des cours d'esthétique et d'art. Ces connaissances ont contribué en partie, dans la défense de sa négritude, à la conceptualisation de canons esthétiques propres aux

⁶⁶ Ces œuvres ont été enregistrées et sont disponibles à la bibliothèque de la radio télévision nationale (RTS). Ecouter Cd annexe III, piste No 19.

⁶⁷ Après un échange de discours avec Senghor à la veille de l'inauguration du Festival mondial des arts nègres de 1966 à Dakar, Malraux rapporte ses propos : « Dans votre texte [...] vous avez donné l'importance à la danse et à la sculpture. Je n'en ai pas été étonné, puisque vous fondez l'art africain sur le rythme. Mais j'ai été étonné de vous voir négliger la musique. » *Hôtes de passage*, Hommage à L.S.S Homme de culture, Présence Africaine, 1976, p. 400.

⁶⁸ En réponse à l'interrogation de Malraux, Senghor dit : « je pense moins à notre musique qu'à notre danse ; j'y pense tout de même beaucoup...savez vous quelle est l'âme de notre musique ? Le battement des mains. On nous le reproche... comme si le propre du zèbre n'était pas de porter des zébrures... ». *Op. Cit.*, p. 401.

⁶⁹ L'égué par Senghor comme patrimoine à l'Etat du Sénégal.

arts africains (plastique et sculptural), et même à l'architecture (Ecole du parallélisme asymétrique de Dakar).

Toutefois, la musique en tant qu'expression artistique et valeur identitaire est restée présente dans l'action culturelle de Senghor⁷⁰. Loin de la sphère politique et de tout clientélisme pouvant en découler, la musique représentait pour Senghor le mode de composition de ses poèmes ; elle jouait un rôle essentiel dans le processus de création de ses écrits.

C'est ainsi que dans le domaine des traditions musicales, une relecture particulière de l'œuvre poétique de Senghor, indique l'affection et le respect qu'il accordait à cette valeur culturelle et ceci, à une période antérieure à sa possibilité de rendre effective sa vision avec des outils institutionnels.

Le poème, chez Senghor, est musique⁷¹. En démontrant le style de composition de ses pairs poètes nègres de l'anthologie et de la tradition orale qu'il qualifie d'« auditifs » et de « chantres », tout en s'incluant dans ce mode de composition, Senghor parle de soumission tyrannique « à la musique intérieure, et d'abord au rythme⁷² ». Au-delà du style, source de composition de ses poèmes, son écriture comme sa diction, obéit à une musicalité allant jusqu'à suggérer à ses interprètes plus qu'un accompagnement instrumental, la possibilité de mettre en musique écrite ses textes⁷³. A la lecture de ceux-ci, 67 indications d'accompagnement instrumental y sont mentionnées par l'auteur. Une considérable partie de ces indications se trouve dans les recueils « Ethiopiques » et « Nocturnes ». Ajoutés à cela une traduction de 3 chants (2 en bambara et 1 en bantou) et une abondance de poèmes épiques et lyriques se prêtant absolument à l'art des sons.

⁷⁰ Une considérable partie abordant l'existant institutionnel à ce sujet montre son œuvre pionnière de président, dans la valorisation du patrimoine musical du Sénégal ; voir section 2, *Le cadre administratif, Les postulats musicaux du ministère de la culture*, p.39.

⁷¹ Senghor (1990) « La grande leçon que j'ai retenue de Marône, la poétesse de mon village, est que la poésie est chant sinon musique – et ce n'est pas là un cliché littéraire – le poème est comme une partition de jazz, dont l'exécution est aussi importante que le texte » p. 167.

⁷² *Op. Cit.* p. 161.

⁷³ C'est une démarche poétique pas innovante, puisqu'en des époques bien antérieures, des initiatives similaires avaient été entreprises. A titre d'exemple, parmi d'autres, les lieder de Friedrich Von Schiller bien plus que les poèmes lyriques d'Homère, ont été mis sur partition par le compositeur F. Schubert, à travers une remarquable écriture musicale les muant avec élégance en chefs d'œuvres de polyphonies vocales.

Dans le cadre de cette étude, il faut plutôt deviner et comprendre la démarche poétique de Senghor à travers un double intérêt : le rapport personnel qu'il avait entrepris avec la musique d'une manière générale, singulièrement avec l'héritage musical du Sénégal, puis l'expérimentation dans ce champ d'art spécifique, de l'enracinement et de l'ouverture fondements du concept de la négritude.

D'autres indications techniques renseignent avec éloquence, sur le « rapport » intime que tissait Senghor avec la musique en général et plus particulièrement celle traditionnelle du Sénégal. Le choix particulier d'un instrument ou d'un groupe d'instruments informe sur la connaissance par l'auteur de la sonorité adéquate à l'audition de ses poèmes :

- le timbre instrumental ou orchestral à adjoindre entièrement ou partiellement à un poème selon son contenu expressif et sa nature, *Khalam* dans « *Ne t'étonne pas mon amie*⁷⁴ » ; orchestre de jazz et solo de trompette dans « *A New York*⁷⁵ » ;
- les règles primaires de l'orchestration, en veillant sur des éléments fondamentaux de l'interprétation musicale, comme la jonction entre le timbre et les nuances sonores, deux flûtes et un tam-tam dans « *Etait ce une nuit maghrébine ?*⁷⁶ » ;
- de l'expression de durées (rythme), élément primordial dans la musique (même si l'écriture n'est pas sur partition) : illustration d'un besoin de dépassement du parler pour le transmuier en sons de durées et hauteurs différentes, chœur des jeunes filles en réponse au coryphée dans « *Elégie pour Aynina Fall*⁷⁷ ».

A ces illustrations s'ajoute la présence, suivant la prononciation en langues du Sénégal et de la sous région, d'instruments extraits du patrimoine musical national, des cordophones (*khalam, kora, riti, sorong*) ; des membranophones (*dyoung-dyoung, gorong, mbalax, ndeudeu, sabar, tabala, talmbatt, tama*) ; d'un idiophone (*balafong*) et la flûte peulh comme aérophone proposée.

Le rapport intime de Senghor avec la musique se vérifiait également dans sa quête de conservation de l'intégrité physique des instruments traditionnels, comme c'était le cas dans les années 1970, lorsqu'il avait exprimé ses inquiétudes quant au respect de l'authenticité physique et musicale de la Kora, face à une opération de luthiers visant à changer les anneaux servant à accorder l'instrument⁷⁸.

⁷⁴ Senghor (1990), p. 174.

⁷⁵ *Op. Cit.*, p. 115.

⁷⁶ *Op. Cit.* p. 185.

⁷⁷ *Op. Cit.*, p. 209.

⁷⁸ Il s'agit de travaux de « modernisation » de la Kora mandingue par l'atelier des moines de Keur Moussa (village situé à 50 km au nord-est de Dakar). Le frère D. Catta, maître de chœur de l'abbaye, précise que cette « modernisation » n'a en rien dénaturé la sonorité mandingue de la Kora. Preuve à l'appui, des musiciens traditionnels comme le jeeli El Hadj Digiba Cissokho approuvent cette démarche en retrouvant sous leur doigts et avec netteté leurs airs traditionnels. D. Catta (2006), p. 20.



*A l'occasion de soirées officielles, Senghor invitait généralement ses convives (ici les couples présidentiels mexicains et sénégalais en 1975) à l'écoute d'airs traditionnels, exécutés par des instrumentistes de l'ensemble lyrique traditionnel (sur cette photo le koraïste Lamin B. Konté).
Source photo : O. Sow Huchard (2000)*

Hors du champ strict de la Muse, Senghor a enfin musicalement pris part à la promotion d'une identité nationale, en écrivant les textes de l'hymne à la patrie et celui dédié à la jeunesse, mis en musique respectivement par les compositeurs Herbert Pepper et Julien Jouga.

Section 2 : Le cadre administratif et parapublic

La valorisation du patrimoine musical du Sénégal reste une action constante et ininterrompue dans la pratique historique du mécénat d'Etat. Initiée par L. S. Senghor, cette tradition demeure continuelle et régulière sur le plan institutionnel. La réflexion à l'élaboration de textes normatifs mettant en place les outils institutionnels et fixant par là même leurs missions et objectifs, s'est faite au lendemain des indépendances.

Il s'agissait d'une stratégie concrète de valorisation de ce patrimoine qui tenait en compte, sinon même, qui s'inspirait de l'orientation de la politique culturelle de Senghor à travers différents départements ministériels, composés tout à fait ou selon les missions distinctes, de services administratifs, d'institutions d'action culturelle et d'écoles de formation.

Il faut encore souligner que préalablement à ces prémices de valorisation étatique, le Sénégal avait bénéficié d'un fonds culturel musical (recherches scientifiques sur des

traditions orales et collections ethnographiques en instruments de musique) issue de l'IFAN (Institut français d'Afrique noire⁷⁹).

Parallèlement au maintien de cette tradition administrative, l'établissement et l'expérimentation de nouvelles initiatives de valorisation continue d'être une préoccupation, ce qui dénote une volonté permanente de conserver ce patrimoine.

2. 1. Les postulats musicaux du ministère de la culture⁸⁰

Il s'agit du département dans lequel se prépare et se met en œuvre la politique étatique de valorisation, à travers une stratégie de conservation comprenant une large diffusion des traditions musicales. Depuis la création de ce Ministère, son organigramme inclue des structures administratives exclusivement chargées d'entreprendre des actions spécifiques de valorisation.

2. 1. 1. Les services administratifs

La Direction des Arts a pour mission de proposer des services de développement et de promotion des arts, incluant donc le patrimoine musical. Ce soutien se présente sous plusieurs formes de médiation⁸¹.

Dans le cadre strict de la musique traditionnelle, la Direction des Arts collabore aussi bien avec les structures publiques que parapubliques au montage et à la réalisation de projets tels que le Festival National des Arts et Cultures (FESNAC⁸²) et la Fête de la Musique.

La Direction du Patrimoine Culturel : dans le domaine des traditions musicales, elle se charge de la collecte, en vue de les conserver à des fins d'études et de diffusion, des éléments du patrimoine immatériel et de promouvoir le développement des musées comme lieu de diffusion. Son patrimoine est constitué de travaux précédemment entrepris par le

⁷⁹ Voir Chap. II, *La dimension patrimoniale des traditions musicales du Sénégal*, section 1, *Les collections d'instruments de musique du MAA IFAN UCAD*, p.20.

⁸⁰ Ministère de la Culture et du Patrimoine Historique Classé comme dénomination officielle.

⁸¹ Décret No 2003 – 464 du 24 juin 2003 : Appui financier direct, par l'octroi de subventions dans le cadre du Fonds d'aide aux artistes et au développement de la culture ; appui financier indirect, par la prise en charge totale ou partielle de frais portant sur l'appui technique et logistique apporté par d'autres services du Ministère ou de prestataires privés ; réception et diffusion d'informations portant sur les métiers de la culture ou des manifestations artistiques nationales et internationales ; aide et assistance aux acteurs culturels dans la réalisation de leurs projets ; intermédiation et intercession auprès des services nationaux et régionaux de l'Etat.

⁸² Présentation du FESNAC, p.44.

Centre d'Etudes et de Civilisations et les Archives Culturelles : institutions de recherche ayant entamées les premières collectes et archivages audiovisuels.

Depuis 2005, la division tradition orale de la DPC entreprend la numérisation de ses archives sonores avec la publication de quatre volumes de disques compacts portant sur les accompagnements musicaux du *gumbe* wolof, de l'initiation diola, du tatouage sérère et du *yela pulaar* (pour ce dernier volume, écouter piste No 16 du Cd annexe II).

Les centres culturels régionaux (C.C.R.): il s'agit de services déconcentrés, chargés de relayer dans les régions administratives l'application de la politique culturelle mise en œuvre par le Ministère. Ayant leurs locaux dans chacune des onze capitales régionales, ils permettent ainsi une couverture nationale des démarches culturelles proposées. A ce titre, les C.C.R participent à travers leurs programmations annuelles à la conservation des traditions musicales en incluant les populations locales (troupes, associations et communautés) et les élus locaux dans cette dynamique. Ce qui leur confère également le titre d'institution d'action culturelle.

D'intéressantes initiatives de valorisation du patrimoine musical programmées par les C.C.R. peuvent être retenues telles que :

- le festival de musique traditionnelle (FESMUT) du CCR de Diourbel tenu annuellement depuis 2000 et mettant en valeur les musiques traditionnelles des ethnies de la région composée de Sérères, Peulhs, Maures, *Laobés* et Wolofs ;
- l'exploitation et la diffusion du patrimoine musical de la région de Ziguinchor (musiques diola, mandingue, *balante*, *mancagne*, *pépél* et *mandjak*) par la création en 1996, d'un orchestre régional au sein du CCR ;
- le CCR « Blaise Senghor » de Dakar à l'image de bons nombres de CCR impliquant les troupes et associations culturelles de quartier, élabore un calendrier de répétitions pour des ballets lyriques traditionnels affiliés⁸³.

Depuis le début des années 90, une recherche de proximité et de couverture nationale des centres a été envisagée avec la création des CLAC (centre de loisirs et d'action culturelle) au niveau des communes d'arrondissement. Avec entre autres objectifs, d'être des lieux

⁸³ Cette démarche de conservation préventive est à promouvoir, parce qu'elle implique la population juvénile dans l'accompagnement d'initiatives privées de valorisation et d'échanges culturels. Deux manifestations nées de cette initiative puis inscrites dans l'agenda culturel national participent partiellement à la mise en valeur des instruments de musique traditionnels, le festival « Kaay fecc » littéralement « Viens danser » en wolof : édition annuelle de spectacles de danses contemporaines et traditionnelles / Rencontre, échanges, atelier (Afrique, Europe et Amérique) et la journée mondiale de la danse (20 Avril) au CCR « Blaise Senghor » de Dakar, mise en œuvre par la fédération des corps de ballets et danses fondamentales.

adéquats à l'expression des arts de la scène, certains CLAC disposent d'ateliers de répétition, servant aux jeunes ensembles instrumentaux traditionnels notamment les ensembles mandingue constitués de djembé, kora, *djoung djoung* et balafon.

2. 1. 2. Les écoles de formation

La formation, d'une manière générale aux métiers de la culture (beaux arts, sculpture, dramaturgie, chorégraphie et musique), a été institutionnalisée dès l'indépendance par Senghor, pour les raisons manifestes liées à sa vision de la politique culturelle.

Cependant, l'existence d'académies spécifiques aux arts remonte à la période antérieure à l'indépendance et, il faut l'admettre, cette tradition didactique héritée de l'époque coloniale, a partiellement participé de par son organisation et son contenu de formation, à la composition des filières d'apprentissage et à leurs programmes pédagogiques.

Mais loin d'être un simple mimétisme, la nationalisation estimait cet « héritage rationnel » colonial, comme une part signifiante à la conception d'une identité artistique locale apte au dialogue interculturel.

La présence des écoles de formation remonte donc à 1950 pour les arts d'une manière générale et à 1946 pour l'éducation musicale et la danse⁸⁴.

L'I.N.A. (Institut National des Arts) était la première académie post coloniale. Ses différentes filières de formation (éducation artistique, beaux arts, musique, danse, art dramatique, coupe, couture et mode) ont évolué pour être fusionnées en 1995 au sein d'un institut de formation, l'Ecole Nationale des Arts (ENA)⁸⁵.

L'Ecole Nationale des Arts : c'est dans le département du conservatoire de musique, de danse et d'art dramatique de « cet unique établissement d'enseignement professionnel multi niveaux⁸⁶ », que des actions participant singulièrement à la valorisation du patrimoine musical sont proposées. La filière des musiciens forme, en plus du genre classique, négro africain moderne et à la variété, à la musique négro africaine traditionnelle et plus particulièrement sénégalaise et sous régionale (Mali Guinée etc.). L'enseignement de la technique vocale comme celle du jeu instrumental y sont présentés. Le répertoire est

⁸⁴ 1946 : date de création d'un conservatoire de musique et de danse classique par P. Richez à Dakar.

⁸⁵ Décret No 95936 du 10 octobre 1995 portant création organisation et fonctionnement de l'école nationale des arts (ENA).

⁸⁶ *Op. Cit.*

le plus souvent issu des mélodies traditionnelles les plus célèbres des ethnies majoritaires, et les instruments proposés à l'apprentissage sont le balafon, le *riti*, la kora, le djembe, la famille des *sabars*, le *tama* et le *xalam*.

En 1963, un travail de recherche d'Anoumou Petro Santos, alors chef de la section de musique négro africaine traditionnelle, a permis la rédaction d'une méthode de kora présentant trois gammes de l'instrument, ainsi que des mélodies traditionnelles.

En plus du recrutement des musiciens à partir de la couche populaire et autodidacte, l'orchestre national et l'ensemble lyrique recrutent les meilleurs instrumentistes de cette filière⁸⁷.

La filière des professeurs d'éducation musicale se charge de proposer un contenu pédagogique, incluant la prise en compte d'aspects du patrimoine musical, en vue d'une application concrète dans les programmes scolaires⁸⁸.

2. 1. 3. Les institutions d'action culturelle

Le ballet national et l'ensemble lyrique traditionnel (ELT) du théâtre national : en plus des CCR et des CLAC, qui de par leur volet programmation font de l'action culturelle, une seconde institution nationale en l'occurrence la compagnie du théâtre national *Daniel Sorano* (nom d'un comédien franco sénégalais), valorise particulièrement le patrimoine musical à travers deux de ses structures.

- L'ensemble national de ballet « La Linguère », né de l'ancien ballet africain Fodéba Keïta de la fédération du Mali, revisite les chants et rythmes des terroirs et for de son expérience dans la maîtrise chorographique de la plupart des musiques de danse ethniques, les propose régulièrement dans la programmation locale et internationale de la compagnie. Cette mission de valorisation du patrimoine musical à travers l'art de la danse a valu au ballet « la linguere »⁸⁹ plusieurs distinctions, allant du grand prix du festival de Carthage (1970) au prix du meilleur ballet au festival de la ville de Los Angeles (1995).

⁸⁷ A ces deux filières spécifiquement musicales, s'ajoute celle des danseurs et des chorégraphes metteurs en scène qui, toujours pour des besoins de formation pratique inséparables de leur expression artistique, valorise le patrimoine musical en y puisant les fonds sonores formant le répertoire de la section de danse traditionnelle.

⁸⁸ Voir plus en détails dans ce chapitre, *Autres départements ministériels, l'éducation nationale et le patrimoine musical*, p. 46.

⁸⁹ Nom de baptême wolof voulant dire « La princesse ».

- L'ELT mis sur pied en 1965, est le groupe de production et de représentation officiel des traditions musicales le plus typique aussi bien à travers son personnel, son matériel sonore que son répertoire. A l'exclusion de certains chanteurs (ses) et instrumentistes issus de la filière des musiciens de style négro africain traditionnel du conservatoire de musique de l'ENA, l'ensemble des chantres (laudateurs) et solistes est d'origine rurale et souvent d'ascendance griotte. Une recherche de restitution authentique de la sonorité traditionnelle se perçoit à l'écoute du répertoire de l'ensemble, dont l'orchestration se fait exclusivement avec des instruments traditionnels : *sabar*, djembé, kora, balafon, flûte peuhl, *xalam*.

La maison de la culture « Douta Seck » (MCDS) : elle est à l'image des CCR un outil de mise en œuvre de la politique culturelle. Cependant, sa création en janvier 1997 a surtout été motivée par le besoin national de mise sur pied d'un espace « *centre d'excellence et pôle de rayonnement culturel à vocation nationale et internationale*⁹⁰ ».

La MCDS, à travers son centre de documentation et ses sections culturelles, (projet et coopération, arts vivants, arts visuels, espace enfant, communication et animation), aide entre autres actions, à la valorisation du patrimoine musical notamment par sa conservation : atelier de performance de l'orchestre national (voir page suivante) ; sa mise en valeur : prestation des musiciens traditionnels à l'occasion de la fête de la musique (21 juin) et du festival « kor'art » dédié à la Kora, tenue estivale du centre aéré proposant, entre autres activités, aux enfants l'initiation à la pratique des instruments traditionnels, mise à disposition d'ouvrages et travaux de recherche sur le patrimoine musical (mémoire des étudiants de l'ENA portant sur des recherches en musique), organisation de rencontres scientifiques et culturelles pouvant aborder le champ patrimonial de la musique⁹¹.

A cet ensemble d'institutions administratives et d'actions culturelles, concourent également dans la valorisation, deux autres structures du Ministère de la Culture qui, même si elles comportent de manière formelle des noyaux administratifs en leur sein, mènent des actions de mise en valeur populaires spécialement désignées. Il s'agit du Festival National des Arts et Culture et de l'Orchestre National.

⁹⁰ Attribution ministérielle.

⁹¹ Entre autres rencontres illustratives : le festival *convergence culturelle des communautés*, organisé le 23 juin 2006 et qui rassemblait 18 troupes ethniques du réseau des acteurs socio culturels constitués d'ensembles instrumentaux traditionnels issus des 11 régions du Sénégal, ainsi qu'une troupe guinéenne.

Le Festival National des Arts et Culture (FESNAC) : programmation biennale de l'agenda culturel national, le FESNAC depuis son institution en 1994, fruit d'un colloque sur « les convergences culturelles au sein de la nation sénégalaise⁹² », a pour objectif d'illustrer les spécificités culturelles régionales à travers des compétitions artistiques (arts scéniques : théâtre musique et danse) et des rencontres scientifiques (colloques).

Tout au long des 4 jours que dure la manifestation, les artistes cooptés au niveau de chaque CCR présentent leurs œuvres en fonction du thème adopté par un conseil scientifique chargé également de l'animation des colloques.

L'usage d'instruments de musique traditionnels et de chants de compositions folkloriques, particuliers aux ethnies des différentes régions, est de mise. Aussi bien dans les prestations musicales, chorégraphiques que théâtrales (en partie suivant les thèmes actes et tableaux), la valorisation de la culture locale se fait vive.

Spécialement, le patrimoine musical (et culturel en général) est mis en valeur pendant le festival avec la participation des populations locales et des associations de jeunes ressortissants de la région choisi, qui sont pour la plupart des étudiants et universitaires impliqués dans l'organisation artistique comme scientifique.

L'Orchestre National du Sénégal (O.N.S) : c'est dans la section négro-africaine du Conservatoire de Musique de Dakar que furent composées au début des années 80, les premières partitions originales de l'ONS (piste No 19 du Cd annexe II) mêlant des instruments traditionnels (balafon, *xalam*) et modernes (piano, guitare, violon, flûte traversière).

Ces œuvres témoignaient doublement de la richesse rythmique, mais surtout mélodique des musiques traditionnelles et de l'intérêt esthétique (écoute) quant à leur mise en valeur, à travers l'écriture musicale comme nouveau support.

Institutionnalisé depuis 1981 par le Ministère de la Culture, l'ONS compte à présent une section « tradi-moderne » enrichie d'une kora mandingue et d'un djembe ; son répertoire traditionnel tire sa source de mélodies sérere, mandingue et wolof entre autres.

⁹² Tenu du 08 au 13 juin 1994 dans la région de Kaolack.



La valorisation du patrimoine musical reste encore inscrite dans la programmation culturelle. Ici les présidents Wade et Chirac posant avec les instrumentistes de l'orchestre national après une prestation.

C'est aussi bien dans la conservation (recueil et mise en musique) que dans la vulgarisation (prestations et ateliers, répétitions avec des orchestres étrangers de passage au Sénégal), que l'ONS contribue à la mise en valeur du patrimoine musical national.

2. 2. Autres départements ministériels

- **L'éducation nationale et le patrimoine musical** : la sortie dans les années 70 des premières promotions de professeurs d'éducation musicale issus du conservatoire de Dakar (une des filières de l'actuelle ENA), constituait pour l'Etat sénégalais, dans la planification des réformes et orientations éducatives choisies⁹³, un des moyens devant contribuer à la formation culturelle et intellectuelle de la nation. La loi 71 – 36 du 03 juin 1971, dite loi d'orientation de l'éducation nationale compte deux décrets⁹⁴ dans lesquels furent notées les modifications des horaires et programmes des enseignements élémentaires et moyen général. Ils incluent un contenu pédagogique qui prend en compte la découverte, en milieu scolaire, du patrimoine musical. A tous ces niveaux d'enseignement, « l'utilisation d'instruments traditionnels simples servant à l'accompagnement de chants à l'unisson ou

⁹³ Notamment les objectifs assignés à l'éducation par la conférence de Nairobi de juillet 1968, conjointement organisé par l'UNESCO et l'OUA. Conformément à ces objectifs, les missions assignées aux professeurs d'éducation musicale dans les niveaux d'enseignement moyen et secondaire général appellent à la prise en compte dans les programmes pédagogiques de l'environnement socio culturel de l'apprenant.

⁹⁴ N° 72 – 861 et 72 – 862 du 13 juillet 1972.

polyphoniques issus du folklore national » est recommandé⁹⁵. Dans l'enseignement supérieur, préalablement aux prémices de valorisation étatique du patrimoine musical, le Sénégal avait « bénéficié » d'un fonds culturel : résultat de recherches scientifiques sur des traditions orales sous régionales ainsi que d'une collection d'objets ethnographiques issue de l'IFAN⁹⁶.

Au regard de l'intérêt scientifique apporté par ces études, l'Etat a pris conscience, au lendemain des indépendances, du maintien de cette structure de recherche dans l'environnement universitaire pour contribuer à l'élaboration du véritable discours historique concernant le passé des ethnies du Sénégal⁹⁷. Dans la perspective de valorisation institutionnelle du patrimoine musical, deux entités de l'IFAN dépendant de l'enseignement supérieur furent mises sur pied : le Musée d'Art Africain administré par le Département des Musées de l'IFAN et dont les collections comportent un ensemble d'instruments de musique traditionnels et le laboratoire de littérature et civilisation. Cette dernière section, dépendante du Département des Langues et Civilisations, avait pour mission entre autres, de récolter et de conserver les œuvres de la littérature orale (chants, poèmes, contes etc.) ; ses travaux de recherche ont contribué à la constitution d'un fonds documentaire composé d'une sonothèque comportant des recueils de chants traditionnels, dont les études s'orientent suivant des intérêts littéraires.

- **Le répertoire musical de l'armée :** deux entités de ce Ministère participent singulièrement à la valorisation du patrimoine musical national.

- La musique principale des forces armées (MPFA), exclusivement composée de pupitres servant à l'exécution d'hymnes nationaux, puise le reste de son répertoire dans le fonds sonore national et populaire. Ces compositions toujours instrumentales ont un timbre différent de la sonorité traditionnelle. Cependant, à travers l'écriture sur partition et

⁹⁵ Cette démarche législative reste constante dans la loi d'orientation 91-22 du 16 février 1991 qui définit la politique d'éducation pour la décennie (1999-2008).

⁹⁶ IFAN – UCAD (historique et missions) voir chapitre II, section 1, *Les collections d'instruments de musique du MAA IFAN*, p. 19 et au chapitre VI, section 1, *Quelles ressources intellectuelles au service du patrimoine musical ?* p. 69.

⁹⁷ L'initiative post indépendante du maintien de l'IFAN s'inscrivait également dans une perspective de créations de chaires africaines de recherche.

l'interprétation⁹⁸, une recherche de respect de l'authenticité musicale rythmique et mélodique traditionnelle se dégage.

- L'orchestre classique du Sénégal est composé des meilleurs musiciens issus de la MPFA. A son répertoire classique occidental, s'ajoutent des créations vocales et/ou instrumentales, reflets de l'écoute respectueuse qu'accordent ses compositeurs au patrimoine musical national. Ici, la valorisation esthétique est encore plus accentuée par l'usage d'instruments traditionnels comme le *Sabar*⁹⁹ et étant donné que ces compositions ne répondent pas à un usage militaire (marche / défilé), l'écriture musicale y est plus intime à la source traditionnelle. A l'occasion de manifestations culturelles diverses, aussi bien publiques que privées, l'orchestre classique interprète ses œuvres et apporte un appui technique à l'écriture orchestrale de partenaires musicaux (instituts et centres culturels¹⁰⁰), dont les programmations portent également sur la musique traditionnelle.

- **Les archives audiovisuelles du Ministère de l'Information** : le service de la Radio Télévision nationale apporte également, à travers sa mission médiatique publique, une contribution dans la valorisation du patrimoine musical et oral en général.

L'existence d'une bandothèque audiovisuelle comportant depuis sa création¹⁰¹, un ensemble d'archives et de documents récents sur les divers modes de découvertes (documentaires, reportages, programmes de détente ou loisirs, magazines) du patrimoine musical, assigne également à cette institution dans sa mission de traitement de l'information, la prise en compte de la conservation sur supports d'aspects du patrimoine musical et de leur mise en valeur à travers la diffusion.

⁹⁸ Notamment à l'occasion du défilé civil et militaire marquant la fête de l'indépendance (le 4 Avril).

⁹⁹ Dans « reflets du Sénégal » œuvre classique composée par J. Avignon : 1^{er} commandant de la MPFA.

¹⁰⁰ Certaines de ces structures ont un caractère confessionnel (églises et chorales chrétiennes), d'autres une identité politique, puisque entrant dans le cadre d'activités culturelles bilatérales entre des missions diplomatiques étrangères et le Sénégal. Les arts scéniques, en particulier la musique, font l'objet de programmations régulières dans les instituts et centres culturels étrangers. Aujourd'hui certaines structures comme l'institut « Léopold S. Senghor » (ex Centre culturel français) ont un calendrier classique connu des amateurs, comme la programmation biennale du festival des chorales, proposant concerts classiques, modernes et traditionnels, des ateliers d'écriture et d'échanges musicaux ainsi que des tables rondes et conférences thématiques prenant en compte le patrimoine musical local. Respectueuses du principe de la diversification de l'offre culturelle au public amateur, les structures étrangères notamment le « Goethe institut » et le centre culturel américain de Dakar programment des ateliers de musiques traditionnelles locales pour les musiciens professionnels étrangers (le plus souvent en tournée sous régionale) et leurs collègues sénégalais spécialistes du genre traditionnel.

¹⁰¹ Anciennement Office de Radiodiffusion et de Télévision du Sénégal (ORTS) ; actuelle Radio Télévision Sénégalaise (RTS). A l'annexe II figurent 18 pistes / 23 issues de cette bandothèque.

2. 3. Les acteurs privés

Dans ce secteur de valorisation, il s'agit de personnes physiques ou morales dont le statut socio professionnel est par essence implicite à la valorisation. Qu'ils soient des musiciens professionnels ou des associations de divers ordres ayant partiellement ou entièrement une activité musicale, ces acteurs privés, souvent partenaires de l'Etat, mènent également des actions de valorisation variées et touchant le patrimoine musical.

2. 3. 1. Artistes, ensembles instrumentaux et ballets traditionnels (E.I.B.T.)

Bon nombre d'artistes musiciens traditionnels, ont su préserver sans grandes altérations leurs expressions de génération en génération par le biais de l'oralité. Ce mode de transmission se retrouve chez toutes les ethnies du Sénégal, même celles ne comportant pas la caste des griots dans leur classification sociale.

Aujourd'hui, loin des fêtes nocturnes des villages et autres cérémonies ancestrales, c'est par des célébrations coutumières en milieu urbain et rural, que les artistes musiciens traditionnels trouvent l'occasion d'exhiber leur art en revisitant leur répertoire musical.

Au lendemain des indépendances, une génération de musiciens, à cheval entre deux époques historiques, a su conserver l'originalité de cette sonorité traditionnelle. Certains parmi eux, remarquables à travers leurs œuvres, sont devenus populaires au delà même des frontières nationales : Sissokho Tiemokho dit Soundioulou (kora mandingue), Mamadou Ndiaye dit Doudou Ndiaye Rose (*sabar wolof*), Mawa Kouyaté (chanteuse mandingue). D'autres, également excellents dans leur art, ont participé au sein de l'ensemble lyrique traditionnel à la vulgarisation du patrimoine musical : Lalo Keba Dramé et Mamadou Kouyaté (kora mandingue), Sara Bâ (*tokhobal* flûte peuhl), Samba Diabare Samb (répertoire vocal wolof et *xalam*)¹⁰² etc.

¹⁰² Une sélection d'œuvres pour l'ensemble des instrumentistes cités est disponible dans le Cd annexe II. Pour plus de précisions, lire la discographie accompagnant le Cd (pistes No 3, 4, 5, 10 et 23).

Même si leur nombre ne cesse de diminuer, on retrouve jusqu'à nos jours des musiciens dont l'art d'interprétation est exclusivement orienté vers la musique de genre traditionnel, usant aussi bien du fonds vocal qu'instrumental¹⁰³.

Il est important de souligner cette remarque d'autant plus qu'une mouvance juvénile, sous l'influence esthétique de la génération pionnière, tente actuellement, à travers la mise sur pied d'ensembles instrumentaux et ballets traditionnels (EIBT), de participer à la valorisation du patrimoine musical.

Les EIBT sont des groupes de musique et danse traditionnelles, soit autonomes ou affiliés aux CCR ou le plus souvent aux Associations Sportives et Culturelles (ASC) de quartiers. Ils regroupent d'ordinaire des membres originaires d'une même localité. C'est ainsi que, aussi bien dans la capitale Dakar, que dans les régions et départements, on compte des membres d'EIBT issus de mêmes groupes ethniques ; l'existence d'EIBT sous leur forme associative remonterait probablement à la période d'apogée du Ballet Africain de Fodèba Keïta du Mali. Le Sénégal, la Guinée comme le Mali l'avaient adopté comme facteur de diffusion culturelle en les instituant. Leur admission au niveau régional se faisait donc naturellement.

Les occasions de mise en valeur du patrimoine musical par les EIBT vont des prestations offertes aux événements officiels : visite et voyage présidentiels ou autres autorités, participation aux sélections des CCR, participation à des manifestations culturelles universitaires ou scolaires sous l'égide du Ministère de la Culture¹⁰⁴, et à des représentations de festivals après sélection. Dans le cadre privé, les EIBT ont des contrats de prestation dans les centres touristiques. Ceux qui s'entourent d'une organisation professionnelle, avec directeur artistique et manager, parviennent à bénéficier de contrats de production internationaux.

¹⁰³ Sarah Carrère (koraïste et chanteuse sénégalaise) en est une représentante ; en 2002 elle a été nommée dans la catégorie des meilleurs artistes traditionnels du festival *All Africa Music Awards*.

¹⁰⁴ Exemple des « quinzaines de la jeunesse » : d'abord semaine sportive et culturelle (musique et théâtre) initiée sous la tutelle du ministère de la jeunesse et des sports et du ministère de la culture dans les premières années d'indépendance à Dakar et s'étant prolongée en une quinzaine en 1982 dans tous les chefs lieux de région. Aujourd'hui sous la dénomination d'UASSU (Union des associations sportives scolaires et universitaires) intégrant la frange estudiantine, cette manifestation culturelle continue à voir la participation des EIBT.

Même sous une forme moderne et mercantile, les prestations contemporaines des EIBT rappellent à certains égards les cérémoniaux, rites et autres danses de sociétés traditionnelles du Sénégal, musicalement conservés et transmis par la première génération des artistes musiciens traditionnels au lendemain de l'indépendance.

C'est également, d'une part, sous l'influence de la sonorité traditionnelle des musiques et danse ethniques que se concevront les premiers styles de musique moderne sénégalaise ; influence traditionnelle qui demeure vive jusqu'à présent.

2. 3. 2. Les musiciens modernes et les instruments traditionnels

Faisant allusion à la musique populaire sénégalaise, I. Leymarie note qu'elle « *a connu un remarquable essor depuis le début des années 70, avec des chanteurs et musiciens d'origine « géwél » [griot en wolof] et de nombreux autres artistes souvent issus de milieux différents. La plupart des orchestres intègrent diverses influences : africaines, afro américaines, cubaines, jamaïcaines et combinent volontiers instruments occidentaux et percussions sénégalaises*¹⁰⁵ ».

En effet, l'évolution de la musique moderne au Sénégal, de même que sa conception, se sont faites à partir de deux sources, celle moderne symbolisée par l'apparition dans les années 40 à St Louis et Dakar, des premiers instruments occidentaux et les usages pionniers qu'en firent des musiciens locaux ayant pour la plupart, d'abord puisé leur inspiration à la seconde source : celle traditionnelle.

L'aspect traditionnel, caractéristique partielle de la musique moderne sénégalaise, se démontre scientifiquement au-delà du simple fait que les instruments traditionnels, de par leur confection, ont l'« avantage » de restituer la sonorité intime du milieu culturel auquel ils appartiennent¹⁰⁶.

¹⁰⁵I. Leymarie (1999), p.150.

¹⁰⁶ Les travaux ethnomusicologiques portant sur l'organologie des instruments traditionnels démontrent l'existence de parallélismes des échelles instrumentales et vocales : l'outil sonore traditionnel est le reflet de voix issues de son milieu de facture. Cette remarque explique aussi, qu'au-delà du simple timbre, l'instrument offre un autre phénomène musical permettant d'identifier l'origine ethnique ou géographique des airs et mélodies. C'est ce phénomène qui justifie aussi le concept des modes en démontrant que la musique traditionnelle de par son échelle de sons ne peut faire l'objet d'une quelconque transformation et, qu'au contact d'un autre système comme celui de la musique occidentale (offrant face aux musiques traditionnelles du Sénégal plus de possibilités sonores), c'est à cette dernière de s'adapter à la sonorité traditionnelle, l'accord se faisant toujours à partir du diapason du matériel traditionnel. A titre d'illustration concrète, comparer la ligne mélodique (saxophone) au chant diola qu'il accompagne (piste No 13 du Cd annexe II).

Avec des instruments modernes (accordéon, saxophone, banjo, trompette et harmonica) auxquels s'adjoignaient d'autres traditionnels, la première génération de musiciens modernes du Sénégal tels que Sonar Senghor et « les Siccos » interprétaient le répertoire traditionnel. Joseph Mambaye, saxophoniste et chef d'orchestre dans les années 40, rapporte que son père accordéoniste, animait des soirées goréennes (île de Gorée) s'inspirant de rythmes et danses traditionnelles provenant de manifestations folkloriques wolof¹⁰⁷. L'influence de la musique traditionnelle sur celle moderne se fera encore plus grande lorsque à partir des années 70, les orchestres adopteront avec leurs instruments de percussion modernes et/ou traditionnels, les lignes rythmiques des danses ethniques les plus populaires. Les groupes *Xalam*, *Séné mali* et *Touré kunda*, basés en France notamment, populariseront des rythmes traditionnels wolofs, diola, serer et mandingue. Ainsi, il n'est pas rare malgré l'influence de la musique étrangère, de les voir proposer dans leurs albums des morceaux exclusivement exécutés avec des instruments traditionnels (surtout des membranophones et idiophones).

L'actuelle génération de musiciens modernes reconnaît l'empreinte de la musique traditionnelle dans la composition de leurs œuvres ; certains comme Youssou N'dour et Baaba Maal¹⁰⁸, valorisent ce genre, en enregistrant avec des musiciens traditionnels tels que Yande Codou Séne (chanteuse serer, piste No 8, annexe III), Samba Diabaré Samb, etc.

2. 3. 3. Chants et chœurs religieux

L'usage de la musique, dans les manifestations religieuses, musulmanes et chrétiennes, se fait, en plus des traditions arabes et romaines, en puisant dans les répertoires mélodiques et rythmiques de certaines ethnies. Dans la communauté musulmane locale, deux confréries font usage d'instruments et de chants traditionnels :

¹⁰⁷ Les manifestations folkloriques représentées étaient le *gumbe* (rite et culte dans la religion traditionnelle wolof, anciennement en usage cérémonial pour invoquer le bien ou le mal d'un dieu ou génie) et l'*Asiko* (animation d'origine gambienne organisée autour d'un feu et associant chants et danses accompagnés par des membranophones à sonnaillles de forme carrée) ; description des folklores : A. Samb (1975).

¹⁰⁸ Né en 1953 à Podor (Nord du Sénégal), il intègre l'association pour la promotion de culture toucouleure « Asly fouta » ; avec d'autres musiciens, ils sillonnent le fleuve Sénégal et une partie de l'Afrique de l'Ouest (Mauritanie Mali et Guinée) pour étudier sur le terrain les traditions musicales peulh, maure et mandingue. Ses albums *Baayo* (Island record 1991) et *Missing you Mi yeewmi* (Naïve, 2001) sont exclusivement traditionnels : écouter Cd annexe II, piste No 7).

- Les *mourides* dont le répertoire de chants s'apparente tout à fait aux modes musicaux wolof disposent du *xiin* : plaques et baguettes métalliques pour l'accompagnement des louanges dédiées à leur guide spirituel. Cet usage de l'instrument n'est, en fait, qu'un transfert de sa fonction traditionnelle dans le champ religieux. I. Leymarie note que le *xiin* répandu au *Kayor* et au *Baol* (région de développement du « mouridisme ») était « jadis réservé aux chefs [et], joués par des serviteurs *jaam*¹⁰⁹ ». Aujourd'hui apanage des *baay faal* (disciples et serviteurs du guide spirituel de la confrérie), le rythme *Xiin* a même influencé certaines œuvres de musiciens modernes.
- Les chants religieux de la confrérie *tidjane* tout en ayant une influence arabe (marocaine) à travers les *tarixa* ou cantiques, s'accompagnent de *tabala* : grands tambours à baguettes, originaires de Mauritanie et adoptés au XIXe dans les villages du *waalo*¹¹⁰. Les rythmes accompagnant ces cantiques sont des pulsations lentes proches de celles des *sabars* en prélude. Le jeu percussif des baguettes, alternant le contour et la membrane des *tabala*, représente généralement des figures rythmiques wolofs.

La découverte de l'esthétique du patrimoine musical du Sénégal, s'apprécie aussi à travers les œuvres des chorales chrétiennes locales. C'est en référence à l'esprit de l'orientation nouvelle donnée à la liturgie par le 2^e concile du Vatican,¹¹¹ que des maîtres de chœurs tels que Julien Jouga (piste No 10, annexe II) et Pierre Lopy, composèrent les premières polyphonies vocales et religieuses, en s'inspirant des caractéristiques musicales des principales ethnies. Laisant également une place de choix dans leurs partitions, aux langues et instruments traditionnels.

De par sa position de chef de chœur national, institué par Senghor en 1970, Julien Jouga a contribué à la popularisation du patrimoine musical à travers des tournées et prestations internationales, présentant aussi bien des compositions religieuses que profanes. C'est dans une démarche analogue que se perpétuent les compositions de la nouvelle génération de maîtres de chœur.

Il est aussi important de souligner le travail de recherche des moines de Keur Moussa (village à 50 km de Dakar), portant sur les caractéristiques rythmiques et modales des

¹⁰⁹ Leymarie (1999), p.113.

¹¹⁰ Ames David, Notes du 33 tours, *Wolof music of Senegal and the Gambia*, ethnic folkways, 1955.

¹¹¹ Décembre 1963 : promulgation de la constitution sur la liturgie dont le chap. IV sur « la musique sacrée » invitait les missionnaires à « promouvoir la musique traditionnelle des peuples en voie d'évangélisation ».

wolofs et sereres, de même que les améliorations apportées par leur lutherie à la Kora mandingue et à sa popularisation à travers des sessions (classes de Kora) nationales et internationales (pistes N° 3 et 9 du Cd Annexe II).

CHAPITRE IV : DEPRECIATION ET PROBLEMATIQUE DE REVALORISATION

Depuis 1960, la mise sur pied d'outils institutionnels a grandement participé à la conservation et à la mise en valeur du patrimoine musical, notamment à travers le recueil et la collecte d'instruments, de chants, de rituels et autres manifestations musicales. Aussi bien dans les musées, les services de collecte et les institutions d'action culturelle, des efforts de conservation ont été entrepris. Des collections d'instruments de musique traditionnels sont constituées dans les musées ; la conservation, la production et la diffusion de supports documentaires et audio abordant le fonds musical traditionnel restent avec constance une des missions de structures telles que la DPC, l'ELT, la RTS...

Cependant, l'ère moderne du Sénégal exigeait comme pour tout autre Etat indépendant, de disposer de cadres institutionnels garants d'une conservation de ce patrimoine qui devait, suivant l'amélioration des ressources étatiques, s'entourer d'une prise en considération passant à une valorisation en crescendo. Ce souci d'accentuation du processus de mise en valeur du patrimoine musical demeure, du fait de l'identification d'un certain nombre de phénomènes participant à la dépréciation de la musique traditionnelle et d'un affaissement progressif de l'intérêt accordé aux instruments. Au delà de la baisse d'usage du support physique qu'est l'instrument traditionnel, il y a surtout le risque encouru de perdre parallèlement un ensemble de processus, faisant l'identité même du patrimoine musical national.

L'examen minutieux des causes de cette dépréciation est préalable à l'évaluation de la stratégie de remise en valeur à adopter.

Aussi bien endogènes qu'exogènes, ces facteurs dépréciatifs constituent des alertes exigeant la mobilisation d'initiatives synergiques de sauvegarde. L'identification et l'analyse des effets de ces phénomènes est la phase première de la chaîne de mesures de revalorisation : celle de la prise de conscience, préalable à la réflexion sur les outils stratégiques à choisir.

Section 1 : Les phénomènes endogènes

1. 1. Les limites de l'action culturelle publique

L'évocation des phénomènes dépréciatifs, constituant un obstacle à la mise en valeur des instruments de musique traditionnels, s'analyse d'abord en appréciant les difficultés auxquelles sont confrontées certaines structures étatiques chargées de l'action culturelle. En Afrique, on se plaint souvent d'une manière générale, du manque de moyens et pour bien des institutions cela en est le cas.

La volonté politique de promouvoir le patrimoine musical du Sénégal est bel et bien une réalité comme l'atteste le cadre institutionnel existant depuis l'indépendance. Cependant, les décisions de mise en valeur ne sont souvent pas pérennes et font surtout défaut de politiques idoines. Pour illustrer ces manquements, limitons la liste exhaustive des insuffisances aux seules institutions nationales, dont les missions corroborent la problématique et qui ont fait l'objet d'une recherche pratique en situation de stage.

La collection d'instruments de musique du **MAA IFAN UCAD**, riche de plus de 300 pièces¹¹², comporte paradoxalement une faible représentativité nationale. L'absence de moyens logistiques et humains a certes abouti à cet état de fait mais également, la non application de stratégies convenables de conservation. Sur les 75 pièces d'origines sénégalaises, seules 44 sont exposables¹¹³ et ne reflètent pas totalement les traditions musicales nationales. Les missions de collecte moyennes entreprises jusqu'ici, ne restituent pas des ensembles instrumentaux par ethnies et empêchent de ce fait, le montage d'expositions suivant des scénographies modifiables et selon des thèmes musico-ethniques, choisis en fonction des spécificités culturelles nationales. Au sein du même institut, les travaux entrepris par le Laboratoire de Littérature et de Civilisation Orale sur les chants traditionnels, ne font pas l'objet dans leur contenu, d'une analyse ethnomusicologique, du fait de l'absence de ressources humaines spécialisées en traditions musicales. Les numérisations, non encore effectives, du fonds sonore de ce Laboratoire et de la documentation ethnomusicologique de **l'IFAN**, ne participent pas à la mise en valeur efficiente du patrimoine musical.

¹¹² L'inventaire réalisé en situation de stage donne exactement comme nombre 353 pièces.

¹¹³ Idiophones (21) ; cordophones (9) ; membranophones (5) et aérophones (9).

Quant au projet de numérisation des archives culturelles, entrepris depuis 2005 par la **Division de Tradition Orale de la DPC**, il comporte des statistiques, en termes de réalisations de supports musicaux, fors utiles aux musées exposant des instruments de musique traditionnels. Cependant, comme c'est le cas pour le Laboratoire de Littérature Orale de l'IFAN, l'absence d'une démarche ethnomusicologique durant la période de collecte (informations encore inexistantes) fait que la dimension culturelle intangible de ces fragments instrumentaux recueillis, ne peut être envisagée de manière complète pour une documentation muséale. Une dernière insuffisance vient ralentir l'urgence du transfert numérique de ces archives : la mise à disposition d'un unique lecteur (*Nagra Revox*) utilisé avec délicatesse du fait de sa rareté et de sa fragilité et ceci pour le transfert de près de 1200 bandes audio.

Le service phonothèque de la **RTS** dispose de 4 registres musicaux dont les premières prises de son datent de la période coloniale. Deux de ces registres ont des contenus exclusifs aux instruments de musique traditionnels recueillis auprès des principales ethnies¹¹⁴. Ces collections représentent deux ensembles (tam tam/chant) et (kora/chant), puis des séries de solo de cordophones (*xalam*, kora, *ekonting*, *riti*...), d'idiophones tels que le balafon et d'aérophones. A ce niveau institutionnel, les limites sont d'ordre informationnel, du fait de l'absence d'émissions strictement musicologiques se servant du fonds des registres pour présenter le patrimoine musical ethnique, en partant du support qu'est l'instrument. A travers des portraits organologique, historique sur la facture ou encore des techniques d'interprétation des répertoires, tout ceci en lien avec la genèse et l'évolution du langage musical ethnique, ce patrimoine serait mieux connu. Une telle démarche implique avec évidence la participation de ressources humaines, doublement spécialisées aux sciences et techniques de l'information et aux cultures musicales des différentes ethnies ; ce qui fait défaut. L'usage à des fins scénographiques et documentaires muséales de fragments instrumentaux provenant de ces registres n'est également pas envisagé, à cause de l'absence d'une collaboration à ce sujet entre institutions concernées.

Dans l'espace muséal, une meilleure présentation des instruments de musique traditionnels est envisageable en réfléchissant originalement à la participation d'instrumentistes dans la

¹¹⁴ Les registres mentionnent comme représentation ethnique : les ouolof, pulaar, serer, soninké, diola, mandingue, *balante*, bambara, *bainouk*, maure, *mandjak*.

scénographie même. Cette approche de valorisation fera l'objet d'une argumentation à travers deux illustrations (programmes) expérimentées au musée des instruments de musique de Bruxelles dans sa collaboration avec le Conservatoire royal¹¹⁵.

L'**E.L.T.** et la **section de musique traditionnelle de l'E.N.A.** représentent deux outils adéquats pour ce modèle de mise en valeur tantôt évoqué. Un soutien en logistiques et en ressources humaines pour ces deux entités est urgent, du fait de l'absence de pupitres instrumentaux, du manque de personnels spécialisés et de programmes pédagogiques avec des reformes soutenue.

A sa création en 1965, l'E.L.T. ambitionnait d'être la vitrine musicale du patrimoine national. Sa représentativité ethnique graduelle a connu une baisse à partir de 1977 avec la réduction des pupitres ; le nombre de koras (5) et de *xalam* (4) sont passés à 2 chacun et l'unique balafon malinké, qui jouait les principales mélodies soutenues par un balafon *balante* (soubassement harmonique) était également absent de l'orchestration. Dès 1980, les missions régionales de prospection n'étaient plus de mises et l'embauche comme la rémunération des instrumentistes revues à la baisse en 1984. De nos jours, le répertoire de l'E.L.T. est constitué de flûte peulh (1), de balafon *balante* (1), *xalam* wolof (2), kora mandingue (2), *tama* wolof (1), tam tam sérère et autre idiophone (calebasse) sérère et chant diola.

Le répertoire actuel de la section de musique traditionnelle de l'ENA est exclusivement mandingue et l'enseignement des instruments traditionnels est en baisse depuis les années 90. La volonté étatique de restructuration de l'établissement, souhaitée dès les années 70, ne cesse d'être établie à travers des décisions normatives ne trouvant pas une matérialisation conséquente par le fait de la non prise en compte, en ce qui concerne le patrimoine musical, de pré requis administratifs et scientifiques adéquats. Une partie du chapitre IV (*Proposition de mise en place d'une UER d'ethnomusicologie*, p. 71) indique à ce sujet une stratégie éducative dans la gestion du patrimoine musical, envisageant une participation muséale et administrative par la mise sur pied d'une entité centrale chargée d'organiser ce travail de valorisation commun.

¹¹⁵ Voir Chap. V, *Approches muséales de sauvegarde*, section 2, *Programmes de mise en valeur*, p. 66.

Toujours dans le secteur éducatif, on note cette lenteur quasi permanente, de rendre effective des volontés voire des décisions prises de manière officielle. Comme la loi 70 – 36 du 03 juin 1971¹¹⁶ dont deux décrets proposent l'usage (non encore effectif) d'instruments de musique traditionnels dans les classes d'éducation musicale des différents niveaux du système éducatif.

D'ordre divers, les insuffisances liées à l'action culturelle publique constituent les facteurs premiers de la dépréciation du patrimoine musical. A ces limites administratives viennent se joindre d'autres phénomènes dévalorisants liés à l'évolution socio urbaine locale.

1. 2. De moins en moins de « réserves musicales¹¹⁷ »

Avec la modernisation et ses corollaires, liés à la recherche d'un bien être socio urbain, peu d'instrumentistes traditionnels ont résisté à la tentation d'une poursuite de la pratique de leur art dans le milieu originel. A défaut d'un déplacement vers les principales villes proches de leur village et autres agglomérations traditionnelles, des regroupements, le plus souvent pluriethniques, se sont faits dans des zones périurbaines allant jusqu'à tripler le nombre de populations de certaines villes comme Dakar (2.441.528 hts au dernier recensement officiel de 2001 : croissance expliquée par le mouvement estimatif de 50% des populations rurales vers la ville)¹¹⁸.

Dans ces situations nouvelles, le fait musical ethnique se confond au nouvel environnement social, culturel et économique. Les exigences de la sociologie urbaine comportent diverses réalités qui soumissionnent ces instrumentistes traditionnels à adopter des comportements musicaux autres que ceux hérités, ceci juste par souci d'adaptation. Ainsi :

- la régularité de la pratique musicale suivant le calendrier des événements traditionnels n'est plus de mise ; l'agenda culturel d'une ville étant différent de celui d'un village ;

¹¹⁶ Explicite in Chap. III, *Aperçu historique de la valorisation*, section 2, *Le cadre administratif et parapublic, l'éducation nationale et le patrimoine musical*, p. 46.

¹¹⁷ Emprunté à I. Aretz, qui désignait dans son étude (UNESCO, 1974) la permanence des traditions musicales dans les zones rurales des pays de l'Amérique du sud.

¹¹⁸ Réalisé par la direction de la prévision et de la statistique / Division des enquêtes démographiques et sociales, janvier 2001.

- même s'il y'a une survivance de la pratique, elle est surtout de l'ordre de la production et non de la fonction même de la musique. Le cadre urbain n'équivaut pas une place choisie par les anciens du village pour conduire au son du tam - tam et des chants de futurs initiés *diola* ; ce n'est non plus sous son appareil mystico religieux qu'apparaît le *kankurang* : guide et protecteur des jeunes circoncis mandingues en compagnie des batteurs de *djambaadong*¹¹⁹ ;
- la création d'un répertoire nouveau, étranger au fonds traditionnel et l'usage de langues autres que celles du terroir de conception de la musique.

Cette urbanisation galopante des communautés a concouru à l'observation inquiétante du concept des « réserves musicales », qui désigne des zones de pratiques musicales authentiques de plus en plus introuvables. Ce délaissement massif du cadre de vie traditionnel menace ainsi d'extinction les riches patrimoines musicaux régionaux.

Section 2 : Phénomènes exogènes

2. 1. Medias musicaux et nouvelles technologies

A ce phénomène d'urbanisation, il faut également adjoindre l'effet des productions médiatiques sur la sensibilité des instrumentistes traditionnels qui, sous les sirènes du gain financier, sont tentés de déformer leur esthétique et souvent même l'authenticité physique de leurs instruments au profit d'un public habitué à des goûts musicaux autres que ceux purement traditionnels :

- les passages en intermèdes télévisuels de musiciens toucouleurs s'accompagnant à la guitare électrique, à la place du *diassaré* traditionnel sont devenus fréquents ;
- bon nombre de koraïstes intégrant des orchestres à instrumentation partiellement moderne, adoptent des accessoires ultra modernes comme la pédale « *wa wa* » pour imiter les sonorités flottantes rock régulièrement diffusées par les stations radio ;

¹¹⁹ Le *djambaadong* ou « Danse des feuilles » était exécuté par les circoncis, en compagnie du *Kankurang*. Aujourd'hui dans les villes de Ziguinchor et de M'bour sur la petite côte, le personnage du *kankurang* est régulièrement reproduit mais juste dans un élan communautaire récréatif, la *contextualisation* étant purement absente.

- sur les principales chaînes radiophoniques, la programmation d'émissions de musique traditionnelle reste faible voire inexistant ;
- une majeure partie de la jeunesse, sous l'effet d'une éducation limitée aux hits parade de la musique commerciale, confère à la musique traditionnelle un caractère ancien ; synonyme d'esthétique démodée. Dans l'imaginaire juvénile, l'instrumentiste traditionnel se trouve souvent être un personnage d'âge avancée, détaché des réalités culturelles du monde moderne. L'écoute comme la pratique d'un instrument traditionnel ne se trouve donc pas être du ressort de jeunes gens, membres et de plus en plus acteurs d'une société de consommation musicale où l'opus se crée par l'usage de sons numérisés. La substitution de l'instrument traditionnel s'y faisant simplement en actionnant la touche ou le clavier d'un dispositif contre instrumental, puisque dépourvu de système mécanique de doigté ou d'une quelconque règle de dextérité manuelle et buccale, applicable sur un matériel sonore classique.

Analysant de tels corollaires de la modernisation et leurs effets réducteurs aux dépens du cadre social de la tradition, I. Aretz pense « *qu'il s'agit d'un phénomène entièrement cosmopolite, qui n'a pas pour origine l'homme de la tradition, mais qui est la conséquence de l'imposition d'une culture dominante, toujours étrangère aux groupes à culture traditionnelle*¹²⁰ ».

Aujourd'hui, au-delà des phénomènes endogènes, s'observent d'autres facteurs dépréciatifs issus d'une configuration globale dans laquelle l'hégémonie de certaines cultures s'exerce au détriment d'autres, plus anciennes et méritant pourtant d'être mieux préservées.

2. 2. L'acculturation mal maîtrisée

L'interaction équitable de cultures différentes a existé dans le cours de l'histoire de l'humanité pour connaître un déséquilibre au fil de l'évolution des progrès techniques. Aujourd'hui, les processus de mondialisation, facilités par l'évolution rapide des technologies de l'information et de la communication et par la mobilité, comportent des risques d'instabilité dans les échanges culturels nonobstant leurs avantages instructifs rapides. Dans le cadre de la musique et du numérique, par l'exemple des sonneries de

¹²⁰ UNESCO (1974), I. Aretz, p. 128.

téléphones portables, ce déséquilibre s'illustre par la prédominance de berceuses et mélodies populaires issues du patrimoine musical des pays du nord au détriment de ceux du sud.

D'ailleurs, au niveau national, la plupart des phénomènes dépréciatifs tantôt évoqués, représentent aussi des maillons d'une chaîne externe de dévalorisation : la recherche d'une sonorité hybride adoptée par les traditionalistes à travers la substitution partielle ou complète de leurs instruments d'origine, la création de nouveaux répertoires, comme la propension juvénile à apprécier beaucoup plus les hits parades commerciaux découlent tous de l'absorption surabondante de cultures musicales étrangères. L'accroissement de cette dépendance, se faisant au fil des ans, a également contribué à une standardisation de goûts musicaux autres que ceux issus du folklore national.

Le délaissement progressif de l'usage des instruments traditionnels au profit d'une orchestration moderne a commencé au Sénégal vers la fin de la Seconde Guerre, par la découverte des harmonies militaires américaines en stationnement à Dakar et par la formation à Saint Louis de combos, influencés par la musique de jazz et les standards occidentaux. Les œuvres de la seconde génération de musiciens modernes (années 60 à 80), bien que puisant partiellement dans le folklore national, furent le plus souvent teintées des modes de l'époque (musiques afro cubaine, afro rock, reggae etc.) exécutées surtout avec des instruments modernes¹²¹.

Cette même période coïncidant avec le boom financier des industries phonographiques, la création musicale locale comme celle continentale furent prises d'assaut par des promoteurs qui produisaient des artistes, selon des normes esthétiques d'une musique commerciale expressément formatée et de plus en plus exigeante. Aujourd'hui, des répertoires traditionnels sont ainsi dénaturés en partant de cette volonté *esthetico commerciale*¹²².

¹²¹N. A. Benga (2002), pp. 75-78.

¹²² L'exemple le plus manifeste à ce sujet a été l'usage d'une berceuse d'Océanie et de chants pygmées d'Afrique centrale sur un accompagnement musical ultra moderne (numérisé) par le groupe *Deep forest* d'obédience world music (Musique du monde). *Essence of the forest*, Sony Music, SMM 510052, version 2004, Source : *Une si douce berceuse pour la « World Music »* par Steven Feld in L'HOMME, « musique et anthropologie », 171-172 / 2004, pp. 389-408.

Mais comme le remarque justement A. Diouf, « *il ne faut pas que [la] création contemporaine africaine, inscrite dans la mondialisation des échanges se coupe, par souci d'imitation ou pour plaire aux plus gros « acheteurs », des racines qui la nourrissent. D'où l'attention qu'il ne faut cesser de porter aussi à la culture patrimoniale, traditionnelle des pays africains*¹²³ ». Les instruments et musiques traditionnels du Sénégal, n'échappant pas à cette nouvelle donne, doivent donc s'inscrire dans une mouvance de revalorisation. La prochaine et dernière partie de cette étude s'oriente dans cette dynamique en présentant trois démarches graduées (muséale, éducative et promotionnelle), soucieuses d'articuler la revalorisation des instruments de musique traditionnels au développement socio économique du Sénégal.

¹²³ *La francophonie, un bouclier contre l'uniformisation culturelle*, entretien avec Abdou Diouf par A. Mensah in *Africultures* No 65 octobre décembre 2005 p. 138.

TROISIEME PARTIE : PATRIMOINE MUSICAL ET DEVELOPPEMENT

« Au demeurant, parler de péril, pour ce qui est du patrimoine culturel immatériel, peut à la limite relever de la tautologie tant il est vrai que les cultures traditionnelles subissent, chaque jour un peu plus, les assauts d'une mondialisation qui ambitionne d'imposer partout un modèle unique. C'est pourquoi la promotion de la diversité culturelle passe, pour une culture fondée sur l'oralité comme la nôtre, par une implication vigoureuse de tous les acteurs afin d'assurer l'avenir de traditions qui, parce qu'inscrites dans la mémoire vivante, risquent d'être perdues à jamais si le fil de la transmission arrivait, pour une raison ou une autre, à être rompu. »

Mame Birame Diouf, Ministre de la Culture et du Patrimoine Historique Classé
Extrait du message à l'occasion des Journées Nationales du Patrimoine,
juin 2006.



Source photos : S. Egan (MIM)

CHAPITRE V : APPROCHES MUSEALES DE SAUVEGARDE

Le musée représente par excellence, le lieu de préservation souhaitable d'un instrument de musique jugé comme étant un objet patrimonial. Les attentes classiques recherchées à travers la conception du musée sont celle de la diffusion à des fins éducatives et préalablement celle de la conservation des objets. Le souci qui a donc prévalu dans cette conception a été et demeure, celui de réfléchir et d'élaborer un ensemble de règles de gestion concourant à une meilleure protection des objets dans un édifice conçu pour répondre parfaitement à ces fins de conservation et de diffusion.

La promotion des musées, aussi bien au Sénégal que dans le reste de l'Afrique, doit être un des moyens de préserver et de mettre en valeur le patrimoine. L'idée de la conservation de biens patrimoniaux a d'ailleurs longtemps été une préoccupation de tradition ancienne, sur presque toute l'étendue culturelle du continent. Abdoulaye S. Diop précise que *« pour qu'il fut possible d'admettre que le musée a existé dans les pays africains antérieurement à l'arrivée des colonisateurs, il a fallu que des exemples historiques vécus eussent été*

signalés grâce aux investigations des muséologues africains. A cet égard, il est intéressant de rappeler les résultats de la première conférence des musées africains tenue à Livingstone (Zambie) en juillet 1972. Les assises de Livingstone¹²⁴ à travers les nombreuses communications qui y ont été faites par des spécialistes africains, ont permis de savoir que dans les anciennes cours royales des pays de la Ségambie, du Soudan central et du Bénin, ainsi que ceux des pays de l'Afrique centrale et australe, les chefs se faisaient un point d'honneur d'avoir leur propre garderie d'objets précieux¹²⁵ ».

Ainsi, loin d'être un concept étranger à la culture africaine, le musée représente donc un héritage à se réapproprier. En milieu muséal futur, l'objet instrumental reçoit par définition une identité patrimoniale qui nécessite avant sa présentation publique, un ensemble de mesures tout au long du processus allant de sa collecte sur le terrain à son exposition.

Dans le cadre des études pratiques sur le patrimoine musical du Sénégal, entreprises au contact des instruments de musique traditionnels, les mesures envisagées dans le cadre de la revalorisation sont de procéder à la **restauration** des collections existantes et d'envisager une **nouvelle collecte** suivie d'un **archivage sonore** et d'une **étude ethnomusicologique**.

Section 1 : Mesures urgentes de protection

1. 1. Restauration des collections d'instruments, collecte et archivages

Elle concerne 22 pièces sur les 75 sénégalaises du MAA IFAN UCAD. Le tableau suivant présente le détail des caractéristiques de ces instruments tout en servant de guide à l'adoption d'une méthode efficace de restauration.

Tableau1 : Détails des instruments à restaurer

<u>A restaurer</u>	<u>Idiophones</u>	<u>Membranophones</u>	<u>Cordophones</u>	<u>Aérophones</u>	<u>Années de collecte</u>
22	12	2	4	4	1947 /1995
<u>Instruments</u> : racle, balafon, kora, tam tam, sistres, grelots, castagnettes, flûte			<u>Matériaux</u> : métal, bois, canne à sucre, cuivre, perle, nylon, raphia etc.		

¹²⁴ A. S. Diop, *l'action muséale dans les pays d'Afrique : son rôle et ses finalités*, Muséum, Vol. No 4, p. 250-256.

¹²⁵ A. S. Diop (1976), p.137.

L'analyse des données issues du tableau offre les informations élémentaires quant aux actions directes sur les instruments, en vue de les remettre suivant une longueur temporelle d'intervention, en état d'exposition. Trois des rubriques présentent théoriquement les aspects physiques des pièces et prédisposent ainsi à réfléchir sur les types d'intervention. Les *années extrêmes de collecte* informent sur l'âge moyen des collections ; la rubrique des *instruments* et celle des *matériaux* représentent des renseignements certes élémentaires mais tout de même utiles et importants ; elles permettent au restaurateur de mieux identifier l'instrument à travers une précision de sa qualification et de son principe de jeu, les aspects tangibles (physique) et intangibles (musical) de l'instrument en sont presque dévoilés.

Le matériel musical traditionnel étant très souvent composite de par sa facture, il est nécessaire en se basant sur cette caractéristique également notée sur les collections sénégalaises, d'enrichir la base de données initiale du MAA IFAN UCAD¹²⁶, par des champs strictement réservés au restaurateur et dont le caractère pointu des données *muséo musicales* rendra optimales les interventions souhaitées.

Le tableau suivant, utilisé dans les ateliers du MIM pour les collections africaines, représente un outil idéal pour la restauration. Il s'adapte à tout type d'instrument principalement issu de traditions musicales ethniques comme ceux du Sénégal.

Tableau 2 : champs complémentaires de restauration

<u>Rubriques ou champs</u>	<u>Commentaires</u>
Hornbostel-Sachs ¹²⁷	Classification selon la famille instrumentale (idiophone, membranophone, cordophone, aérophone), la technique de jeu et les matériaux de facture.
Dimension L x l x P cm	Expression du contour de l'instrument : renseignements utiles pour le rangement, le déplacement ou la confection de support ou étui de protection
Matière et matériaux	Nature corporelle de l'instrument : permet d'identifier sa constitution externe ; rubrique importante vu l'aspect composite.
État de conservation	Expression graduelle sur l'état de l'instrument (bon, satisfaisant, moyen, mauvais ou très mauvais) : permet de déterminer les priorités de restauration tout en estimant leurs durées.

¹²⁶ Base de données initiales en 7 rubriques : numéro, référence, numéro pièce, classification, nom objet, emplacement et lieu de collecte.

¹²⁷ Carl Von Hornbostel et Curt Sachs ethnomusicologues allemands voir travaux Chap. II section 2, *Authenticité culturelle et correspondance avec le patrimoine immatériel*, sous section 2, *L'apport de l'ethnomusicologie*, p. 27.

Interventions effectuées	Renseigne sur les actions préalablement réalisées et si nécessaire de parvenir à les rendre facilement réversibles ; opération qui consiste à préserver l'authenticité originelle de l'instrument.
Interventions à faire	Donne avec précision l'opération envisagée (traitement d'un cuir, vérification oxydation, fragilité d'un lien ou d'un mécanisme...).
Soutien	Indique le modelage approprié de l'étui ou du support de rangement.
Protection	Indique le dispositif physique (boite) ou l'intervention spécifique (contrôle climat, protection rapprochée...) nécessaire selon l'état de conservation.
Manipulation	Renseigne sur le dispositif physique, la fragilité et par conséquent sur l'attitude à adopter en cas de mobilité de l'instrument.

La seconde mesure urgente de protection consiste à procéder à de nouvelles missions de collecte en vue d'obtenir une parfaite représentativité ethnique et nationale. Les objectifs spécifiques des collectes seront de parvenir à obtenir pour chaque ethnie, une représentation des principaux instruments, à défaut d'une collecte tout à fait représentative à la pièce près et de pouvoir constituer avec cette nouvelle collection, des ensembles instrumentaux selon des formes et genres musicaux des différentes ethnies ainsi que d'autres situations musico-ethniques spécifiques au cadre culturel national. Ce qui participerait également à faciliter le montage d'expositions thématiques modifiables en fonction d'un intérêt culturel ou esthétique recherché.

Devront être réalisées parallèlement aux missions de collecte sur le terrain, des prises de son et d'images minutieusement définies par rapport aux futurs projets scénographiques. L'archivage de ces prises, en complément à ceux en cours de numérisation par la DPC et la RTS, constituera une entreprise scientifique auprès d'ethnomusicologues, à former¹²⁸ avant leur mise en valeur muséale et documentaire (numérisation et mise en ligne commercialisée).

Section 2 : Programmes de mise en valeur

La mise en valeur muséale d'un instrument de musique s'envisage en tenant compte de ses aspects aussi bien tangible qu'intangible.

- *L'aspect tangible*

¹²⁸ Lire *Proposition de mise en place d'une UER d'ethnomusicologie*, section 1, Chap. VI, p. 71.

C'est celui d'être un objet matériel représentant une identité et une culture donnée. Dans cet aspect en trois dimensions, la présentation muséale est des plus classiques. Elle va nécessiter, avant sa mise en valeur en vitrine, les pré requis ou exigences préalables, à savoir : l'ensemble des actions directes (restauration) et indirectes (conservation préventive, inventaire) contribuant à la sauvegarde de son authenticité physique. La scénographie y répondant pourra se faire à travers les démarches suivantes :

- une présentation suivant les genres musicaux, les régions culturelles (origines ethniques) ou encore les classifications (Hornbostel-Sachs) ;
- un regroupement en familles, suivant des principes de jeu similaires, à l'exemple des cordophones *xalams* ; pour illustrer l'évolution d'une facture ; pour mettre en évidence l'usage socio culturel etc. ;
- une disposition en vitrine ou à l'air libre proposant une vue circulaire ; le profil et l'arrière de l'instrument offrant des informations pas forcément lisibles à l'unique regard facial ;
- un usage d'accessoires préfabriqués matérialisant le mécanisme interne de l'instrument ; ce qui permet au public de mieux apprécier le principe de jeu,
- des affichages de panneaux et dioramas comportant un complément d'informations sur la culture musicale du groupe ethnique faisant usage de l'instrument.

- *L'aspect intangible*

Le deuxième aspect non des moindres représenté à travers l'objet instrumental, est son caractère immatériel. L'instrument, par la sonorité qu'il émet aux mains et / ou à la bouche d'un quelconque « musicien invisible », n'en demeure pas moins identifiable à une aire géographique et culturelle donnée. C'est à ce titre qu'il passe du statut matériel à celui immatériel, tout en gardant une identité patrimoniale enrichie dans son contenu par l'intangibilité du son.

Comme pour la représentation tangible, des approches scénographiques peuvent être proposées à la restitution de l'immatérialité de l'instrument. Elles consistent principalement à un ensemble de programmes aux formats différents, mais ayant l'objectif commun de permettre au public du musée d'apprécier l'« intangibilité » de l'instrument par :

- l'adaptation de visites guidées et de parcours spécifiques comportant des séquences d'audition de fragments musicaux selon l'intérêt esthétique ou culturel ;

- la programmation d'ateliers musicaux autour des collections ou dans un espace spécifique, en permettant aux visiteurs de jouer sur des copies d'instruments découverts au cours des visites ;
- l'organisation de concerts inclus dans les programmes de visite, en faisant de sorte qu'ils aient un lien avec les thèmes proposés au public ;
- la tenue de séances de cours d'histoire, complément informatif sur la découverte approfondie de l'identité plurielle des instruments.



Jeunes écolières découvrant les collections instrumentales du MIM à travers « le parcours africain » : itinéraire de découverte exclusif aux instruments du continent.

Ces démarches scénographiques programmables dans les musées nationaux, participent à la revalorisation du patrimoine musical en offrant divers intérêts. Ainsi, les visites guidées et les cours d'histoire de musique permettront au public scolaire de bénéficier d'un complément en éducation musicale, par l'approfondissement d'acquis musicologiques (organologie, facture, histoire, principes de jeu) sur les instruments traditionnels.

Les ateliers seront d'un double intérêt d'abord pour les jeunes visiteurs qui y trouveront des activités d'éveil par la restitution d'éléments musicaux (rythme, mélodie) adaptés à leur niveau scolaire (maternelle et cycle élémentaire) et ensuite, pour le public moins jeune qui pourra découvrir des aspects de l'immatérialité des instruments en procédant à des essais de pratique.

Les concerts présentés par des professionnels auront l'avantage de permettre au public visiteur – auditeur d'apprécier les possibilités sonores optimales des instruments traditionnels. De plus, l'enregistrement de ces prestations constituera également une documentation complémentaire aux archivages effectués en missions de collecte

précédemment. Enfin, le concert comme initiative est très avantageuse pour les instrumentistes traditionnels qui trouveront par cette activité, un moyen de promouvoir leur statut socio professionnel. A ce titre, des collaborations entre l'ensemble lyrique traditionnel, les ensembles instrumentaux et ballets traditionnels et les musées sont envisageables¹²⁹.

CHAPITRE VI : REFORMES EDUCATIVES SECTORIELLES

Section 1 : Quelles ressources intellectuelles au service du patrimoine musical ?

L'on ne saurait rendre pérenne et active la revalorisation du patrimoine musical s'il n'y a pas dans la chaîne stratégique, la présence de mesures qui prennent en compte sa revisite par le savoir. De la même manière que l'ensemble des mesures en lien avec la muséographie (restauration, collecte, archivage, conservation et présentation) participe à la revalorisation du patrimoine, singulièrement par sa protection, il est en toute logique dans la continuité de ces actions, d'accorder une place de choix à l'éducation : symbole de conservation intellectuelle. Si la muséographie à travers ses opérations, privilégie la sauvegarde d'objets et faits patrimoniaux très souvent susceptibles de s'effacer de la mémoire collective en les présentant, l'éducation elle, dans son essence propose une présentation immatérielle (savoir) de l'apanage culturel.

Muséographie et éducation, tout en disposant d'outils singuliers, ont le même objectif : amener le patrimoine dans leur milieu de présentation autonome et de le mettre en valeur par le biais de la connaissance. La pérennité de la mise en valeur du patrimoine musical au Sénégal passe donc également par son insertion dans l'activité intellectuelle nationale : autre milieu garant de développement culturel.

¹²⁹ Une collaboration peut également être entreprise entre musées exposant des instruments et académies musicales (exemple de la section musique de l'ENA) à l'image de la coopération entre le MIM et les sections francophones et néerlandophones du conservatoire royal de Bruxelles (CRB). Le musée mettant à disposition des copies d'instruments anciens, les salles d'exposition (programme *musiciens en salle*) et une salle autonome (programme *concert*) accueille les étudiants et professionnels issus du conservatoire, ainsi qu'un public spécialisé et potentiels partenaires.

1. 1. Promotion du patrimoine musical dans l'activité intellectuelle

Dans le schéma historique de la valorisation du patrimoine, l'Etat, en plus du cadre administratif essentiellement culturel (en l'occurrence le Ministère de la Culture), avait également entrepris une dynamique dans cette mouvance avec le partenaire intellectuel représentait par l'Université¹³⁰. La prise en compte de la musique comme spécificité patrimoniale s'y définit à travers la recherche fondamentale faite au sein de l'IFAN Cheikh Anta Diop avec diverses missions¹³¹.

Ces missions de l'IFAN constituent jusqu'à nos jours les initiatives intellectuelles non négligeables, instituées par l'Etat sur le champ universitaire. Cependant, ces actions de par leurs objectifs en termes de productions scientifiques orientées vers la musique, ne représentent pas purement des musicographies. De même, leurs caractères généralistes (art africain, langues et civilisations) font que les approches de diffusion sont envisagées d'une manière générale suivant un contenu sous régional, voire souvent continental. Les études sur la musique étant abordées dans une certaine mesure, que pour leur dimension anthropologique et leur rapport avec la littérature.

L'héritage historique et matériels (fonds) légué par le Comité d'Etudes Historiques et Scientifiques en 1916, puis par l'Institut Français d'Afrique Noire en 1936, explique l'institutionnalisation de l'IFAN Ch. A. Diop en lieu de « *la mémoire vivante des peuples d'Afrique noire, en particulier ceux des territoires de l'ancienne AOF*¹³² », et de même l'orientation et l'esprit accordés à sa démarche scientifique.

Il faudra revisiter le patrimoine musical africain en commençant par celui spécifique au Sénégal. Une revisite avec des outils propres à la matière scientifique musicale appliquée aux spécificités culturelles locales, répond en terme de stratégie, à venir compléter avec la

¹³⁰ Revoir Chap. III section 2, *L'éducation nationale et le patrimoine musical*, p. 46.

¹³¹ Missions (source : décret No 84-1184 du 13 octobre 1984) choisies juste sous l'angle de la valorisation du patrimoine musical dont on la charge entre autres actions le musée d'art africain et le laboratoire de littérature et civilisations ; d'effectuer et promouvoir des travaux scientifiques se rapportant à l'Afrique noire et à l'Afrique de l'ouest en particulier ; d'assurer la publication et la diffusion des études et travaux d'ordre scientifique se rapportant à sa mission ; de réunir dans ses musées, ses archives et sa bibliothèque les collections scientifiques et la documentation nécessaire à la connaissance et à l'étude des questions relatives à l'Afrique noire ; de participer à l'application des règlements concernant le classement des monuments historiques, les fouilles, l'exploration des objets ethnographiques ou d'art africains ; [...] de collaborer à l'organisation des colloques et congrès internationaux et à l'établissement d'une coopération et des échanges avec les instituts nationaux et internationaux similaires ; de participer à la reconnaissance culturelle de l'Afrique et à l'africanisation des programmes d'enseignement notamment en diffusant par tous les moyens les résultats de ses études.

¹³² Extrait décret *Op. Cit.*

rigueur scientifique requise, l'une des actions de l'IFAN Ch. A. Diop : celle de mettre intellectuellement en valeur l'apanage musical qui représente une entité du patrimoine culturel national. D'ailleurs l'« *une des missions de l'université, c'est d'être le véhicule d'une culture nationale, c'est-à-dire d'une culture qui tire ses substances dans le passé de [son] peuple...Ainsi, l'université doit être le réceptacle de la culture par le biais de la recherche et de la transmission des connaissances*¹³³ ».

A la mission de recherche fondamentale effective à l'IFAN Ch. A. Diop, doit être également pris en compte l'objectif de transmission de connaissances assigné à l'Université. Et dans le cadre d'une mise en valeur réelle du patrimoine musical par le canal de l'activité intellectuelle, il est essentiel de créer dans l'espace universitaire, une unité d'enseignement et de recherche qui sera à travers un contenu ethnomusicologique, la matrice même de l'approche de valorisation suscitée.

1. 2. Proposition de mise en place d'une UER d'ethnomusicologie

A l'entame de la définition puis de la mise en œuvre de sa politique culturelle, l'Etat sénégalais a disposé d'un outil répondant par le biais de l'éducation à la problématique de la valorisation du patrimoine musical. L'actuelle Ecole Nationale des Arts (ENA),¹³⁴ à travers sa division musicale, représente un moyen de mise en valeur du patrimoine musical en terme de formation à la création et à l'enseignement artistique (musique).

Cependant, le statut d'établissement d'enseignement professionnel multi niveaux (moyen secondaire et supérieur) dans les métiers de la culture ne permet pas à l'ENA d'envisager d'une manière prompt et efficace la recherche fondamentale, en lien avec son contenu *formationnel* en musique ; remarque qui se vérifie également dans les autres options d'enseignement. Si l'on mesure à juste titre les effets positifs de la recherche fondamentale dans les différents domaines de la science et notamment ici dans l'éducation musicale et la politique d'administration du patrimoine musical, il est nécessaire dans le cadre de cette mise en valeur, de prioriser cette option. Elle s'articulera en prenant toujours en compte le referant culturel de la musique.

¹³³ O. Clement Ouedraogo, *Pour une recherche scientifique africaine*, in Traditions orales et nouveaux medias Xe Fespaco OCIC 1989 Bruxelles, p. 15.

¹³⁴ Voir historique Chap. III, section 2, *le cadre administratif*, sous section, *Ecoles de formation*, p.42.

C'est renouveler un choix et une vision culturelle qui, tout en regardant en perspective l'assimilation, considérait utile avant tout l'enracinement car L.S. Senghor, dans son allocution prononcée à l'inauguration de l'université de Dakar, mentionnait déjà l'importance de la création de sciences africaines dans l'enseignement supérieur¹³⁵.

La mise en place d'une unité d'enseignement et de recherche en ethnomusicologie répondra à un double besoin d'élaboration de travaux de recherches fondamentales portant sur le patrimoine musical local (et continental en terme participatif) puis son enseignement au supérieur comme dans le reste du système éducatif. Cette élaboration devra être le fruit de réflexions plurielles¹³⁶, ayant préalablement défini la place et le rôle de l'éducation musicale ainsi que la valeur patrimoniale à accorder à la musique dans les enseignements nécessaires. L'UER se verra donc à la direction scientifique et éducative de la mise en valeur. Dans ce schéma de revalorisation, le niveau supérieur de l'ENA qui formait jusque là des professeurs d'éducation musicale, se verra attribuer à l'Université, qui en plus de la recherche fondamentale, proposera une formation supérieure en techniques musicales (composition et interprétation considérant le fonds sonore traditionnel). Ces trois enseignements au supérieur se traduiront par des interactions à travers deux entités de l'UER : le Département de Recherche et celui de l'Enseignement.

Le Département Recherche aura pour mission de participer par la recherche fondamentale et par des propositions, à la réflexion sur la place à accorder au patrimoine musical dans l'ensemble du système éducatif ainsi que dans la politique culturelle.

Dans une approche de travail systémique dont les partenaires seront : le Ministère de la Culture à travers la Direction du Patrimoine Culturel (DPC) ; le département enseignement de l'UER ainsi que les autres départements de recherche en sciences humaines, il aura comme actions spécifiques :

- la définition et la programmation des missions de collecte d'instruments de musique complémentaires aux collections existantes ;

¹³⁵ « C'est l'évidence, pour assimiler, il faut avoir la force d'assimiler, il faut être soi : il faut *être*. Et un peuple ne peut *être* en se reniant. C'est pourquoi, si l'université de Dakar est française, ce ne peut pour ressusciter un impérialisme culturel, qui n'est plus de ce siècle ; c'est pour *se mettre au service de l'Afrique*, je dis de l'Afrique noire : qu'est ce à dire sinon qu'à côté des disciplines et des chaires classiques, doivent être créées, des chaires et des disciplines africaines ».

¹³⁶ Entre autre acteurs : l'Université, le Ministère de la Culture à travers l'ENA, la DPC, les musées et des spécialistes des différents niveaux d'enseignement au Ministère de l'Education Nationale.

- la définition et la programmation des missions de recueil de musiques (prise de son) complémentaires aux archives existantes ;
- l'étude approfondie des traditions musicales par la publication de monographies sur les éléments sonores des différentes ethnies ;
- la publication de catalogues scientifiques des collections, par familles instrumentales (idiophones, membranophones, aérophones, cordophones) et par section (harpe, luth, vièle...);
- l'étude de l'organologie traditionnelle, en perspectives intéressantes pour une maîtrise des techniques de restauration des instruments, de l'amélioration de leur principe de jeu et de leurs possibilités sonores ; initiative intéressante dans le cadre de la création musicale traditionnelle ;
- l'apport d'un contenu ethnomusicologique aux travaux de collecte déjà entreprises par l'ex service des archives culturelles, la DPC, la RTS et le laboratoire de littérature et civilisation de l'IFAN. Ce contenu pourrait se traduire par la transcription des morceaux choisis pour leur représentativité et l'explication musicale nécessaire aux travaux d'ordre anthropologique ou littéraire précédemment voulus ;
- la participation à la publication, à la numérisation et à la mise en ligne de ces différentes études ;
- etc.

La mission du **Département Enseignement** sera de former, à travers un programme d'enseignement portant sur le patrimoine musical, des chercheurs, des professeurs d'éducation musicale et des professeurs de technique musicale (composition et interprétation). Les partenaires professionnels du département enseignement seront : les chercheurs dans la même UER, les agents spécialistes des différents niveaux d'enseignement du système éducatif issus du Ministère de l'Education, ainsi que les formateurs en musique (niveaux moyen et secondaire) de l'ENA agents du Ministère de la Culture.

Les actions à envisager seront :

- la définition du programme d'enseignement des futurs chercheurs en ethnomusicologie, selon les besoins de recherche en sciences sociales au niveau national et l'évolution de la discipline ethnomusicologique au niveau international ;

- la conception d'un programme de formation des professeurs d'éducation musicale et de technique musicale qui envisage la promotion de la musique traditionnelle, à travers notamment l'étude théorique des éléments sonores du patrimoine national (études à élaborer selon la grammaire musicale universelle) et l'étude pratique de la technique d'interprétation sur les instruments de musique traditionnels ;
- la rédaction de traités sur les instruments de musique traditionnels, leur expérimentation et leur publication sous forme de méthodes ;
- la publication d'ouvrages pédagogiques sur l'éducation musicale, destinés à l'ensemble du système éducatif : de l'éveil musical à l'enseignement supérieur ;
- la rédaction en partitions et la publication, en catalogue ou répertoire, des œuvres du patrimoine musical, selon leurs intérêts pédagogiques (scolaires) et artistique ;
- la consultance scientifique sur les réformes à apporter au programme d'éducation musicale ;
- etc.

L'UER d'ethnomusicologie représente dans cette stratégie scientifique de mise en valeur, un outil institutionnel qui orientera des axes de valorisation selon la recherche fondamentale universitaire et la pédagogie à appliquer sur l'ensemble du système éducatif. Quelles sont les initiatives de mise en valeur envisageable aux différents niveaux de ce système éducatif ?

Section 2 : Education musicale et système éducatif

L'organisation de l'enseignement au Sénégal est faite suivant cinq niveaux, qui sont le cycle fondamental comportant l'éducation préscolaire, l'enseignement élémentaire et l'enseignement moyen polyvalent, suivent le cycle secondaire et professionnel, l'enseignement supérieur, l'éducation spéciale et l'éducation permanente de base¹³⁷. Mise à part l'éducation permanente de base qui se préoccupe, à travers ses moyens d'action orientés sur la connaissance du milieu de vie, de répondre à une demande sociale en aidant ceux qui la fréquentent, par des activités de production agricole et par l'apprentissage de la couture et de la menuiserie, l'éducation musicale reste présente sur le reste du tableau d'organisation de l'enseignement. C'est dire qu'aux yeux des spécialistes, cette discipline

¹³⁷ *Bulletin officiel de l'éducation nationale (BOEN)*, No 1, Ministère de l'éducation nationale, février 1999.

participe à l'accomplissement des préoccupations fixées dans la politique éducative en agissant sur le développement de la sensibilité, qui représente un objectif de la triade de préoccupations¹³⁸.

Aux quatre niveaux d'enseignement où elle est présente, l'éducation musicale peut participer de manière efficiente à la mise en valeur du patrimoine musical. Cette action efficiente de l'éducation musicale doit être prise réellement en considération, du moment qu'il s'agit d'un secteur politique qui planifie sur l'homme, le citoyen, donc l'ensemble de la nation. En l'examinant de près, l'adoption de la stratégie proposée à ce niveau de gestion étatique répondrait en résultats probants sur l'ensemble de la chaîne de valorisation du patrimoine musical, allant de la conservation préventive à la mise en valeur concrète.

2. 1. Quel usage accordé aux instruments traditionnels en milieu scolaire ?

Une des premières limites précédemment évoquées et nécessitant une réforme est l'absence d'un programme d'éducation musicale au préscolaire : niveau du système éducatif où l'enfant est naturellement prédisposé à développer sa psychomotricité et sa sensibilité : développements respectivement envisageables par l'étude des rythmes et berceuses traditionnels.

Selon la région d'emplacement des établissements préscolaires, les berceuses et autres mélodies locales, préalablement recueillies et étudiées pour leurs intérêts pédagogiques par l'UER d'ethnomusicologie, pourront faire l'objet d'un apprentissage. Les jeunes apprenants se verront donc en contact permanent avec des productions musicales propres à leur environnement culturel. De même, à l'image de méthodes pédagogiques spécifiquement expérimentées en Europe¹³⁹, le Département Recherche de l'UER d'ethnomusicologie peut envisager, en s'inspirant d'instruments spécifiquement rythmiques, notamment des idiophones et membranophones, la confection de matériels propres à l'environnement sonore des apprenants et susceptibles de participer au

¹³⁸ Les développements de l'intelligence, du physique et de la sensibilité représentent la triade des préoccupations définie dans les niveaux, structures et objectifs de l'enseignement, au titre III de la loi 71-36 du 3 juin 1971.

¹³⁹ L'une des méthodes populaires basées sur les traditions musicales et expérimentées de manière positive en milieu scolaire a été celle du compositeur hongrois Z. Kodaly (1882 - 1967). Elle préconise, entre autres règles d'apprentissage, l'usage d'instruments simples (voix, percussions) restituant des fragments rythmiques gradués, préalablement recueillis dans les comptines, berceuses et autres chants populaires constituant le patrimoine musical de la Hongrie.

développement de leur sensibilité et de leur psychomotricité. Le patrimoine musical régional s'en trouvera, dès la tendre enfance, connue et le développement de la découverte matérielle comme immatérielle de cette esthétique envisageable autrement dans le reste du système éducatif.

Le programme de l'enseignement élémentaire défini dans les décrets 72-861 et 72-862 du 13 juillet 1972 (précédemment abordé : lire *l'éducation nationale et le patrimoine musical*, p. 46), propose deux séances de trente minutes chacune incluant l'utilisation d'instruments simples pouvant être fabriqués par l'enfant (exemple : flûte et tam tam), l'exécution de chants ou de musiques adaptés à l'âge des élèves, choisis dans et hors du folklore sénégalais et africain tout en invitant à leur accompagnement par l'usage de la kora comme instrument harmonique.



L'introduction d'instruments traditionnels dans l'éducation musicale reste discrète, n'ayant encore pas fait l'objet d'études musicologiques.

Source photo: M. Sy, SABS (Senegalese American Bilingual School)

L'application concrète de ce programme reste impossible, du fait d'abord de l'absence du pré requis musical au préscolaire puis de la mise sur pied méthodique et sûr de contenus pédagogiques consciencieusement élaborés et permettant la formation adéquate des enseignants. A ce niveau d'éducation, l'action de l'UER d'ethnomusicologie en collaboration avec les spécialistes de l'éducation s'avèrera urgente. L'utilisation du fonds vocal comme celui des instruments de musique traditionnels ne sauraient se limiter à une invite conventionnelle sans préalables de recherche. Le recueil de fonds sonore, leur archivage comme l'étude de l'usage des instruments traditionnels en milieu scolaire devront nécessairement faire l'objet de recherches minutieuses, d'abord comme patrimoine

musical national, ensuite sur leurs finalités quant à une insertion dans les programmes d'enseignement.

Un recensement effectué par le Ministère de l'Education pour les années académiques 1998/1999 et 1999/2000 indiquait une faible couverture au niveau national de la discipline musicale dans l'enseignement moyen et le cycle secondaire polyvalent. Ces deux niveaux du système sont pourtant ceux qui offrent le début de contenus pédagogiques assimilables à une culture musicale d'une valeur scientifique. La valorisation du patrimoine musical peut se faire à ces niveaux par l'analyse, selon la grammaire musicale, de la richesse du folklore national. Les chants et mélodies exécutés à l'aide des instruments de musique traditionnels peuvent, à ce stade d'apprentissage, faire l'objet d'appréciations primaires de leurs caractéristiques musicales.

L'utilisation d'instruments de musique tels que la flûte, le tam tam ou la kora comme consignée, devra se faire en incluant dans les objectifs spécifiques aux leçons, les découvertes des modes musicaux propres aux ethnies et le principe adopté dans le jeu de leurs instruments de musique. La répétition étant une vertu pédagogique, encore une fois, l'UER d'ethnomusicologie a ici matière à sa mission de valorisation ; d'autant plus que les apprenants les plus doués au sortir de ces niveaux, pourraient répondre de par leur profil, à des vocations professionnelles en lien avec les métiers de la musique.

2. 2. Patrimoine musical et formation aux métiers de la musique

Les actions de valorisations liées aux métiers de la musique sont celles envisageables en milieu pré professionnel ou strictement professionnel. Au niveau supérieur, les réformes proposées dans le cadre de la valorisation ont tantôt été définies, notamment à travers les missions et actions spécifiques aux départements recherche et enseignement de l'UER d'ethnomusicologie préconisée au sein de l'environnement universitaire. A présent, il s'agit, en plus du projet professionnel de l'UER, de proposer une stratégie de revalorisation envisageant une réforme dans le cycle professionnalisant.

La formation professionnelle aux métiers de la musique est, suivant le schéma officiel en vigueur, offerte par l'ENA, sous la tutelle du MCPHC. Elle semble dans ce cadre administratif, tout à fait corroborer sa mission de formation.

Cependant, pour parvenir à des résultats plus probants, l'ENA doit spécifier dans le domaine de la formation musicale en lien avec le patrimoine, une action uniquement axée sur les métiers de la musique pré 3^e cycle universitaire. Par une collaboration scientifique étroite avec l'UER d'ethnomusicologie, elle offrira des filières de formation aux métiers de la musique, répondant aux attentes de mise en valeur du patrimoine musical dans le secteur de l'éducation professionnelle. Les corps envisageables sont :

- celle des concertistes, avec comme contenu de formation, une revisite des œuvres du patrimoine musical par l'utilisation des instruments traditionnels. La reconversion professionnelle de ce corps pourra se faire au niveau des conservatoires régionaux¹⁴⁰, au sein des ensembles de musique traditionnelle officiels comme l'ensemble lyrique traditionnel et l'orchestre national. Une poursuite de leur formation sera également possible dans le Département Enseignement de l'UER.
- celle des compositeurs folkloristes, qui seront chargés de s'inspirer du répertoire folklorique (préalablement recueilli par l'ex service des Archives culturelles, la DPC et proposé en accomplissement par le Département Recherche de l'UER), pour en faire des œuvres reflètes et devant être exécutées au sein des ensembles nationaux et régionaux. Les créations des folkloristes pourront également être d'une utilité dans les contenus pédagogiques propres aux différents niveaux du système éducatif¹⁴¹.

Aux contenus de formation spécifiques à ces deux corps, devront également être pris en compte, des modules originaux portant sur l'histoire de la musique aussi bien traditionnelle que classique, l'organologie des instruments de musique traditionnels et leurs factures. La formation professionnelle au sein de l'ENA pourra également mettre à la disposition des professionnels du patrimoine (animateurs, guides et techniciens de musées, agents de la direction du patrimoine...), des modules ponctuels, choisis en tenant compte de la richesse des collections d'instruments de musique des musées régionaux ou des projets administratifs, en lien avec la valorisation du patrimoine musical.

¹⁴⁰ Proposition de création et contenu, Chap. VII, section 1, sous section 3, *Effets externes de la décentralisation sur les « réserves musicales »*, p. 86.

¹⁴¹ Les travaux de l'école des folkloristes ghanéens, dirigée par le compositeur et professeur Nketia J. H. Kwabena (*The place of authentic folk music in music education. Ann Arbor : school of music, University of Michigan, 1966*) sont des modèles concernant l'usage d'idiomes musicaux provenant de la tradition africaine et sources de création d'œuvres de concerts ou d'études (pédagogiques).

En définitive, le secteur éducatif offre assez de créneaux de mise en valeur nécessitant plus que cette liste, d'être énumérée. L'octroi d'un budget de plus de 40% à l'éducation nationale mériterait également, pour les professionnels du patrimoine, de réfléchir sur des projets de conservation des instruments de musique traditionnels appliqués à l'environnement scolaire, de sorte que la permanence de leur présence soit même une volonté populaire surtout juvénile.

CHAPITRE VII : POLITIQUES DE PROMOTION

Envisager de promouvoir le patrimoine musical constitue l'étape finale de la chaîne de mise en valeur. Les urgences de protection ainsi que les changements à apporter dans le secteur éducatif représentent des préalables au passage à l'acte de confection et de présentation du produit culturel (musique).

A cette étape d'intervention, il est indispensable pour l'Etat comme dans toute règle managériale, d'amener l'ensemble des parties s'intéressant au patrimoine musical à s'activer avec lui autour de la mise en valeur. C'est à travers une approche systémique ou les effets estimables d'une conjugaison d'actions, que pourra se dessiner la pérennité du produit culturel.

Il y a certes une valorisation à travers les initiatives muséale puis intellectuelle (recherche et éducation), d'autant plus que de par leurs actions singulières et communes, la muséographie et l'éducation impliquent des populations cibles (élèves, étudiants, chercheurs, artistes musiciens etc.). Cependant, l'action de mise en valeur à ce stade, n'est envisagée que dans un cadre de promotion interne qui :

- prive l'exportation matérielle du patrimoine : inexistence de partenariat avec des musées étrangers dont les collections comportent des instruments de musique traditionnels du Sénégal ;
- prédispose à une intervention financière à grande échelle de l'Etat : absence d'initiatives privées, à l'image de bureaux d'ingénierie culturelle, participant à la promotion des musiques et instruments traditionnels ;
- ne permet pas la découverte concrète par le biais d'un tourisme musical comme destination première.

Cet ensemble de limites ne s'accommode pas à la nature contemporaine de la musique et du rôle qu'elle peut jouer dans la croissance économique, en tant que produit culturel. La position économique du Sénégal et la faiblesse du pouvoir d'achat de sa population représentent deux facteurs supplémentaires à la nécessité de définir une promotion aux niveaux national et international.

Section 1 : Opérateurs institutionnels

Dans son dispositif administratif actif à la mise en valeur du patrimoine musical, l'Etat du Sénégal présente un ensemble d'outils¹⁴² pour lesquels, il est utile dans la majorité, de maintenir les différentes missions.

La présente stratégie de revalorisation dans son articulation, s'adapte à la configuration de l'existant institutionnel. Elle exige comme préalablement démontré des remodelages en interne pour deux opérateurs (l'IFAN Ch. A. Diop et l'ENA).

Apprécier les impacts futurs de ce nouveau cadre, c'est également démontrer ses possibilités d'insertion et surtout d'articulation dans les grands projets étatiques et le plan national de développement culturel.¹⁴³

1. 1. Propositions stratégiques dans les Grands Projets (G.P.)

Les Grands Projets représentent de futures réalisations culturelles, à court et moyen terme¹⁴⁴. Sous l'initiative du président Abdoulaye Wade, leurs propositions finales ont fait l'objet de réflexions et recommandations entamées en 2004 au sein des différents départements du MCPHC.

¹⁴² Lire Chap. IV, section 2, *Le cadre administratif et parapublic*, p. 39.

¹⁴³ Parallèlement à la recherche de convergence avec la politique culturelle nationale, ce modèle se veut également adaptable aux contextes (possibilités) financiers des grands projets ayant une orientation sur la promotion du patrimoine musical.

¹⁴⁴ Ont été retenus comme grands projets : le futur parc culturel (édifications d'un musée des civilisations noires et d'un musée d'art contemporain ; restructuration de l'école nationale des arts ; constructions d'un deuxième grand théâtre après celui de Sorano, d'une nouvelle école d'architecture, d'une bibliothèque nationale, des archives nationales et d'une galerie de mode) ; la tenue régulière de la conférence des intellectuels d'Afrique et de la diaspora (CIAD) ; l'inventaire puis la promotion du mobilier national et son savoir faire ; les érections d'une place du souvenir africain et d'un monument de la renaissance africaine

Trois projets inscrits sur cette liste intéressent, de par leur définition (missions et objectifs), la faisabilité de la stratégie de mise en valeur du patrimoine musical.

Le futur Musée des Civilisations Noires (1^{er} projet) est par son concept même, l'un des rares lieux de diffusion culturelle en Afrique qui devra réunir dans son assemblage toute une gamme de collections d'objets patrimoniaux couvrant un espace géographique au-delà du continent. Car bien plus qu'un simple lien spatial, ce musée va concourir de par sa mission, à rassembler l'identité commune des Noirs d'Afrique et de la diaspora. C'est par ce concept original, conférant au futur musée un statut plus que sous régional, que se trouve foncièrement inclus un certain nombre d'idées, dont il serait intéressant de souligner comme étant des propositions concourant à la revalorisation du patrimoine musical national. Il faudrait:

- inclure de manière permanente dans la collection du musée, des objets essentiels du patrimoine musical du Sénégal (au même titre que ceux d'autres peuples intéressant le musée) comme étant des témoignages matériels et immatériels sur des phénomènes sociaux et artistiques ;
- établir des rencontres scientifiques en tenant compte d'une certaine unicité culturelle, existant entre les peuples de la diaspora et leurs racines africaines. Entre spécialistes de patrimoines musicaux, des réflexions (symposiums) portant sur une confrontation de leurs objets musicaux respectifs pourraient se faire. Ces réflexions participeront ainsi à édifier sur des pans propres à l'histoire de la musique sénégalaise et même africaine ;
- amener à l'image des rencontres scientifiques (mobilité des chercheurs), les artistes contemporains, dont les créations musicales puisent dans leur patrimoine musical, à entretenir suivant des dates ponctuelles et autour d'un festival ou d'une rencontre musicale quelconque au sein du musée, une présentation sonore de leurs œuvres, des ateliers et autres échanges scientifiques. Cet intérêt peut porter sur des sonorités communes ou qui se rapprochent entre des musiques proprement africaines ou celles d'artistes noirs hors d'Afrique, comparées aux créations des artistes continentaux. Il en sera pour le patrimoine musical sénégalais, à travers ses praticiens contemporains, un principal moyen d'expérimentation de relations musicales pouvant exister entre leur art et les traditions musicales allant, de la sous région à l'ensemble de l'aire culturelle concernée par les collections du musée.

En incluant son patrimoine musical et celui propre aux autres peuples noirs d'Afrique et de la diaspora dans le futur M.C.N., le Sénégal adhèrera et œuvrera concrètement à l'invite faite surtout aux pays d'Asie et d'Afrique, à conserver et diffuser les différents aspects de leur patrimoine immatériel. Dans ce mouvement international de reconnaissance des valeurs culturelles du patrimoine immatériel, quatre intérêts immédiats, entre autres, méritent d'être signalés pour le Sénégal, par l'introduction de la musique dans la programmation du futur M.C.N. :

1. Une meilleure diffusion du patrimoine musical national, du fait du caractère multinational des différents objets du M.C.N. et de l'attrait qu'elles susciteraient auprès des ressortissants étrangers directement concernées (de par leur nationalité ou par intérêt culturel) par les collections et autres programmations.
2. Un pôle positionnement du musée, en terme de classement au moins au niveau régional, si l'on tient compte de la diversité des collections instrumentales comme critère sélectif.
3. En terme scientifique, le musée pourrait être point focal de recherche dans un cadre offrant la mobilité aux chercheurs et des échanges internationaux.
4. Cet ensemble d'intérêt construirait ainsi un prestige comportant de par les services à définir, des retombées financières.

La restructuration de l'ENA (2^e projet), initiée en 2001 de manière autonome au sein de l'établissement puis validée en 2004 par le Ministère de la Culture, est le fruit d'une longue élaboration soucieuse. L'ENA est soucieuse à travers cette réforme, d'adapter sa mission de formation académique des musiciens, artistes plasticiens comédiens et stylistes, aux mutations en cours dans l'environnement culturel national et international. Ces mutations sont notamment, l'émergence d'une économie de la culture, le phénomène de recomposition socio culturelle du fait de l'urbanisation accélérée et l'exploitation (en formation culturelle artistique) des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Cette nouvelle orientation, déclinée en deux projets de décret, portant respectivement sur la réorganisation structurelle (filiales de formation à restaurer et d'autres à créer) et sur les programmes d'enseignement, a permis l'inscription de l'ENA sur la liste des grands chantiers culturels de l'Etat. C'est ainsi qu'ont été indiqués comme moyens nécessaires à la réalisation du projet : l'affectation de l'ENA dans des locaux équipés, puis un ensemble de

mesures portant sur la production académique notamment le recrutement, la formation et la mobilité des formateurs.

Un ensemble de propositions contenu dans le futur dispositif de l'ENA, et plus spécifiquement dans le Département des Arts Scéniques, corrobore la mise en valeur du patrimoine musical et mérite d'être commenté avec quelques suggestions concernant la promotion des instruments de musique traditionnels :

- Les techniciens de la production, de la restauration et de la scénographie proposés en formation, représentent des corps de métiers participant à la présentation des instruments de musique dans les musées. Vu la nécessité de restaurer les collections existantes et de procéder à de nouvelles collectes comme mesures urgentes avant d'envisager des approches scénographiques, il est fort utile d'articuler la formation de ces techniciens en tenant compte des spécificités techniques liées à la sauvegarde des instruments traditionnels comme tantôt évoqué¹⁴⁵ ;
- L'informatique adaptée à la pédagogie et à la recherche pourrait servir aux travaux étudiantins orientés de manière diverse, sur les instruments et autres aspects du patrimoine musical. Une fois approuvés, ces travaux pourront être des éléments à la constitution d'une banque de données par l'UER d'ethnomusicologie¹⁴⁶.

Il faut reconnaître et approuver l'ensemble des efforts consentis à l'élaboration de la réforme du dispositif de formation aux métiers de la culture au sein de l'ENA. On mesure, au regard des illustrations précitées, l'impact que cette nouvelle orientation pourrait avoir dans la politique de mise en valeur du patrimoine musical en milieu muséal.

Cependant, dans une véritable dynamique de revalorisation de ce patrimoine, un projet ethnomusicologique national produirait de manière efficace, des résultats s'il se définissait avec des acteurs et des outils positionnés de manière transversale dans un même espace (l'Université) ; ceci dans une interaction permanente.

¹⁴⁵ Chap. V, *Approches muséales de sauvegarde*, section 1, *Mesures urgentes de protection*, p. 64 et section 2, *Programmes de mise en valeur*, p. 66.

¹⁴⁶ En rappel, une des actions spécifiques du département de recherche de l'UER d'ethnomusicologie sera de participer à la publication, à la numérisation et à la mise en ligne des différentes études abordant le patrimoine musical.

Donc, à l'ensemble des propositions issues de l'élaboration de la réforme de l'ENA, il est important d'ajouter dans la recherche optimale de mise en valeur du patrimoine musical, un rattachement universitaire de la filière de formation des professeurs d'éducation musicale et la création toujours à ce niveau supérieur, d'une formation en technique musicale (composition et interprétation). Ces deux entités se joindraient à la recherche fondamentale pour ainsi former l'unité d'enseignement et de recherche (UER) préconisée en ethnomusicologie. Cette UER, grâce aux possibilités partenariales et interdisciplinaires offertes par l'environnement universitaire, verrait l'ensemble de sa production scientifique et artistique rentabilisé par les effets de sa participation aux définitions des politiques éducatives et culturelles spécifiques à la mise en valeur du patrimoine musical.

La construction imminente d'un second théâtre (3^e projet) répond à la nécessité de se doter d'une seconde infrastructure d'action culturelle, spécifique aux arts du spectacle et présentant deux intérêts : l'accommodation aux nouvelles normes architecturales pour ce type d'édifice et la recherche d'une plus grande capacité d'accueil du public amateur (3000 places). Il représente un projet culturel tout à fait en lien avec les attentes de la problématique exposée, puisque seront incluses dans ses futures programmations les prestations de l'ensemble lyrique traditionnel.

Il faut cependant souhaiter que ce cadre puisse envisager ses actions, en améliorant les limites de l'actuel théâtre, par le renforcement de ses capacités scéniques et par la promotion du statut socio professionnel des instrumentistes traditionnels. Il serait également important de prendre en compte des recommandations cherchant à restituer le cadre traditionnel du spectacle des instrumentistes, notamment la conception d'un espace scénique pouvant réparer la *decontextualisation* classique, malheureusement offerte par l'inadéquation du théâtre de style architectural italien.

1. 2. Propositions stratégiques dans le programme national de développement culturel (PNDC)

Par le fait qu'il soit élaboré et défini comme étant le document de référence en matière d'aménagement culturel sur le plan national, constitué en tenant compte d'un consensus entre les différents intervenants de la scène culturelle (l'Etat, les partenaires bilatéraux, multilatéraux et autres opérateurs), le PNDC représente un instrument de planification

d'une importance particulière. Au-delà de la vision étatique dans la programmation, c'est une perspective nationale dans le champ culturel que l'on envisage, en veillant à obtenir un baromètre répondant aux attentes souhaitées¹⁴⁷.

Il est utile de réitérer la prise en compte régulière des musiques traditionnelles dans l'élaboration des PNDC; ceci dans un souci de représentativité totale recherchant un équilibre dans la diversité de l'offre culturelle publique. Cette observation trouve sa justification par le fait que malgré la diversité ethnico culturelle et l'harmonieuse cohabitation de ses expressions (nonobstant le pourcentage fort ou faible de représentativité des populations), des musiques encore survivantes et particulières à des groupes restent majoritairement méconnues hors de leur cadre géographique de création¹⁴⁸. Il s'agit là de productions musicales qui, du fait de l'appartenance nationale de leurs groupes producteurs, doivent se voir conférer un statut culturel semblable aux productions les plus connues. C'est l'absence de vigilance envers ces expressions qui concoure avec le processus d'urbanisation accéléré, à leur confinement (phénomène des « réserves musicales ») et progressivement à leur disparition.

Dans la collaboration recherchée avec ses différents partenaires intervenants dans le PNDC, le soutien accordé par l'Etat aux journées culturelles et festivals locaux doit être un appui privilégiant, à travers un principe de primauté ou de priorité, les expressions les plus fragiles et menacées de disparition. Cette action à long terme, participera à réanimer et à revitaliser ces expressions au-delà même de leur cadre culturel d'origine, devenant par là même, des référents communs à l'ensemble de la population nationale.

La mission culturelle et scientifique, entre autres actions à mener par l'UER d'ethnomusicologie proposée en création, se voit encore une fois ici d'une utilité évidente. Elle pourrait ainsi participer auprès d'autres partenaires du PNDC, comme la Coalition Nationale pour la Diversité Culturelle et le Réseau National des Acteurs Socioculturels, à la prise en compte régulière de ce souci de conservation et de mise en valeur des expressions musicales les plus fragiles.

¹⁴⁷ Les 4 objectifs du PNDC : l'exploitation du potentiel économique de la culture, la formation aux métiers de la culture, l'appui aux acteurs culturels, aux grandes manifestations et la défense du patrimoine culturel et le soutien aux journées culturelles et festivals locaux de dimension nationale et internationale.

¹⁴⁸ Voir page suivante.2.1. *Les effets externes de la décentralisation sur les « réserves musicales ».*

Etant identifiées singulièrement dans les zones rurales, où elles prennent leurs sources, les expressions musicales peuvent également être redynamisées dans le cadre d'une politique régionale de mise en valeur, en réponse au besoin de la décentralisation de l'action culturelle (axe N° 1 du PNDC).

1. 2. 1. Les effets externes de la décentralisation sur les « réserves musicales »

Dans la conception populaire et majoritaire, le matériel sonore traditionnel employé au Sénégal se limite aux plus en vue : le balafon pour les idiophones, quelques membranophones wolof (*sabar*), la flûte peulh pour les aérophones puis la kora et le *xalam* comme cordophones, venant compléter cette liste qui est loin d'être exhaustive.

La prédominance d'un répertoire exclusif à ces instruments au sein de l'ensemble lyrique traditionnel, qui représente la vitrine officielle au niveau national comme international de la promotion du patrimoine musical, a concouru à cette pauvre représentation collective. A cette première cause s'ajoute une seconde très alarmante : celle de la baisse de la facture de certains instruments traditionnels dans leur milieu ethnique même. Dans son étude portant sur des traits culturels des *Bassari*, Ch. Beart concluait, sur un brin pessimiste, son propos en affirmant que « *les Bassaris perdront bientôt ces mœurs si caractéristiques, c'est l'affaire de quelques années*¹⁴⁹ ». Ce phénomène inquiétant de disparition progressive des supports culturels dont les instruments de musique traditionnels, objets combien représentatifs d'identités, mérite d'être interrompu à travers des actions de valorisation notamment au niveau régional par :

- La création de conservatoires de musique régionaux chargés de relayer au niveau local, des directives de valorisation, préalablement définies par l'UER d'ethnomusicologie, en collaboration avec la DPC (Ministère de la Culture) et les élus locaux. Suivant l'importance des besoins de conservation, les CCR ou CLAC abriteront ces conservatoires. Cette démarche réduirait les coûts d'installation de ces conservatoires régionaux tout en accordant aux CCR et CLAC une efficience culturelle ;
- L'étude de la facture et du principe de jeu de ces instruments, à travers des ateliers programmés par ces conservatoires et portant sur la transmission des savoirs faire traditionnels ;

¹⁴⁹ Ch. Beart, *Sur les bassaris de Haute Gambie*, Notes africaines, No 35, juillet 1947, Institut français d'Afrique noire IFAN, p.7.

- La promotion du statut socio professionnel des musiciens traditionnels locaux, par leur recrutement comme facteurs et maîtres instrumentistes au sein des conservatoires régionaux et de manière ponctuelle dans les musées abritant des expositions temporaires d'instruments de musiques traditionnels ;
- L'inscription de ces conservatoires régionaux dans des circuits touristiques officiels.

Vu la particularité surtout immatérielle du patrimoine des pays du sud dans lesquels l'oralité est encore présente en zones moins urbanisées, cette approche de valorisation régionale participerait à une conservation même populaire du patrimoine. Le Sénégal à l'image de certains pays du sud comme l'Indonésie et le Viêt Nam gagnerait à l'envisager¹⁵⁰.

Section 2 : Partenaires parapublics et promotion industrielle

Le paysage culturel sénégalais offre de plus en plus d'opportunités d'investissement notamment dans le marché de l'édition, de la phonographie et de la production musicale ; en atteste la participation du Conseil National du Patronat aux Rencontres Professionnels des opérateurs du secteur musical (Festival *Africa fête* tenu à Dakar en novembre et décembre 2006).

Dans ce nouvel univers alliant la culture à l'économie, la place accordée aux produits musicaux traditionnels (instruments, œuvres et autres productions) reste cependant timide, voire inexistante. L'identification de partenaires spécifiques, représentants et garants de la promotion industrielle du patrimoine musical serait pour l'Etat, la démarche préalable à entreprendre.

2.1. Renforcement des capacités des EIBT

Les acteurs culturels, de par leur position sociale, représentent pour l'Etat un relais non négligeable dans son administration. La forme envisageable de délégations de mandats

¹⁵⁰ Il s'agit là de deux pays, choisis en tenant compte de caractéristiques socio culturelles (oralité et pays en voie de développement) similaires aux pays africains. L'Indonésie dès 1981, a mis sur place des écoles de musique et de danse traditionnelles à vocation essentiellement locale ainsi que des académies supérieures portant sur les arts traditionnels. Le conservatoire de Hanoi au Viêt-Nam, comporte un orchestre d'instruments traditionnels qui bénéficie de créations, sous forme d'opéra et de poèmes symphoniques de compositeurs nationaux.

Source : Politiques culturelles : études et documents

Haryati Soebadio, *la politique culturelle en Indonésie*, UNESCO, 1986, Paris.

Cu Huy Can, *culture et politique culturelle en république socialiste du Viêt-Nam*, UNESCO, 1985, Paris.

fixant dans leurs prérogatives la prise en compte du patrimoine musical serait tout d'abord pour le MCPHC de pérenniser son soutien à l'élaboration de projets culturels, incluant en particulier, la promotion de la musique traditionnelle. Cela conduirait à long terme, au renforcement de ses capacités de gestion indirectes puis de sélectionner, pour chaque région administrative, un représentant afin de former un réseau national d'acteurs habilités à se prononcer et à proposer des actions de mise en valeur des musiques et instruments locaux, en synergie avec les outils museaux et éducatifs.

L'existence d'EIBT formels et informels aussi bien en zones urbaine que rurale, représente une opportunité concrète pour la réalisation de cet objectif. Cette articulation peut se faire en milieu local et à travers une fédération nationale officielle, qui participerait ainsi à représenter les musiques et instruments traditionnels à l'occasion des différentes manifestations de ce genre inscrites dans l'agenda culturel national. Le renforcement des capacités des acteurs culturels les stimulera à envisager des projets de mise en valeur par des partenariats internationaux, en participant à des festivals spécifiques aux musiques traditionnelles et à d'autres échanges culturels de même nature.

2. 2. Développement de l'ingénierie culturelle axée sur la musique traditionnelle

Enfin, il est urgent aussi bien pour l'Etat que pour ses partenaires d'accommoder leur administration du patrimoine musical aux exigences actuelles de gestion du phénomène culturel, en cherchant à ce qu'il participe à la croissance économique, comme les autres secteurs de planification. Le contexte actuel, marqué par la mondialisation des échanges et le déséquilibre socio économique des pays du sud, incite à réfléchir ; trouver et adopter des actions de mise en valeur du patrimoine musical qui seront sources de création d'emploi et moyen de lutte contre la pauvreté.

Pour ce faire, l'initiation de considérations portant sur les industries culturelles appliquées à la mise en valeur du patrimoine musical dans les musées, le système éducatif et la création artistique devrait être envisagée en relation avec des économistes. Ailleurs, dans la présentation d'un modèle économique mesurant la contribution de la culture (bien

informationnel) au produit national brut, les instruments de musique ont constitué un secteur industriel participatif avec une valeur économique propre¹⁵¹.

Une telle articulation, respectueuse cependant du contexte national, pourrait se construire selon les étapes qui suivent :

Etape 1 : Stimuler l'ingénierie culturelle axée sur la musique traditionnelle

- Renforcer la protection des droits d'auteur et réduire la fiscalité pour favoriser l'investissement sur les produits musicaux d'une manière générale¹⁵² ;
- initier les instrumentistes traditionnels aux principes de base du droit et aux types de contrats de production dans le domaine musical au niveau national et international ;
- favoriser la production discographique et scénique d'artistes instrumentistes traditionnels.

La culture constitue un secteur économiquement rentable, comme démontré par les théoriciens du bien informationnel¹⁵³. Elle devient, avec le concept des industries culturelles, un lieu où l'investissement et la valorisation des capitaux sont importants, de même, elle envisage la mécanisation c'est-à-dire l'application systématique de la science et de la technologie au processus de production. Après la première étape dans laquelle l'investissement souhaité est axé sur l'assainissement de l'environnement économique culturel local et le renforcement de la capacité de défense du droit des créateurs traditionnels, la seconde étape pourrait investir les possibilités de rentabilité économique spécifique aux instruments de musique traditionnels :

Etape 2 : industrialiser et accroître les ventes d'instruments

¹⁵¹ Dans une étude parue en 1962, *The production and distribution of knowledge in the United States*, Fritz Machlup, considéré comme le fondateur de l'économie de l'information, proposait cinq groupes d'industries liés au savoir parmi lesquels les machines d'information (équipement informatique, instruments de musique). Après leur avoir accordé une définition, Machlup mesure en termes statistiques leurs effets, qui étaient de l'ordre de 20%, sur le PNB américain en 1958. M. Ménard (2006), pp. 34-35. Aujourd'hui les industries manufacturières en musique, spécialement celles portées sur les instruments, contribuent principalement à la création d'emploi (*Selmer France*, fabricant d'instruments à vent, compte un effectif de 600 salariés avec un chiffre d'affaires de 32 millions d'euros / source : www.selmer.fr) ; à la promotion économique et culturelle de ville comme Hamamatsu ou « *Yamaha ville* », au Japon, a choisi d'exploiter l'image de l'industrie musicale, par le parrainage annuel d'un concours international de piano, d'un festival Chopin et par le soutien de près de 500 groupes de pratiquants professionnels ou amateurs. NB : le chiffre d'affaire de *Yamaha instruments de musique* s'élevait en 1993 à 16,5 milliards de FF, ce qui lui valut le titre de numéro 1 mondial des instruments de musique. Source : Yves Trousselle, *Yamaha N°1 mondial des instruments de musique, a grandi en allant chercher par l'oreille les enfants dès la maternelle*, L'expansion du 13 juillet 1994.

¹⁵² Il s'agit là de requêtes ne cessant d'être également présentées par deux partenaires parapublics : l'association nationale des métiers de la musique (AMS) et la coalition interprofessionnelle des producteurs et éditeurs phonographiques (CIPEPS).

¹⁵³ M. Ménard (2006), *Op. Cit.* pp. 33-50.

- Donner aux facteurs traditionnels la possibilité de breveter leurs inventions et les améliorations apportées aux instruments ;
- favoriser l'entrepreneuriat privé dans la création d'ateliers de facture ;
- façonner des marques et des firmes afin de professionnaliser le secteur ;
- inciter les corporations à participer à des foires et expositions industrielles au niveau national et international ;
- etc.

L'émergence des industries culturelles en Afrique représente par ailleurs, une des priorités définies par l'UNESCO¹⁵⁴ comme outil de promotion de la diversité des expressions culturelles. Il est donc nécessaire, ceci dans une dynamique nationale de conservation des instruments de musique traditionnels, de faciliter la création d'industries culturelles ayant entre autres missions, de promouvoir le patrimoine musical ethnique tout en inscrivant cette action dans un objectif de croissance.

¹⁵⁴ *Diversité culturelle et développement des industries culturelles : axes d'actions prioritaires*, Priorité du grand programme IV pour 2006-2007, Commission nationale de l'UNESCO.

CONCLUSION

A la lecture de l'analyse faite sur le portrait patrimonial de la musique traditionnelle et de son support représenté par l'instrument, des alertes et invites à leur sauvegarde devraient être envisagées prestement, car toute culture érosive tend à un statut l'octroyant une identité autre que celle originelle méritant d'être héritée. La notion même de l'héritage en subit les contrecoups, puisque avec un statut hybride, le « fait culturel » perd son authenticité précieuse ; scénario que ne devrait pas envisager la phase de conservation – transmission.

Les conventions institutionnelles paraphées à l'échelle internationale et protégeant les fragiles expressions culturelles, constituent des boucliers primaires dont la solidité des mesures ne saurait être reconnue s'il n'y a pas une volonté d'implication ; une implication même à chaque niveau national¹⁵⁵.

La construction du Sénégal moderne s'est faite par un brassage respectueux des identités ethniques dans leurs apports à l'édification d'une culture nationale. C'est par la somme de patrimoines ethniques, également constitués de mémoires immatérielles (donc musicales), que cette édification a pu se faire dès l'indépendance, à travers la politique culturelle adoptée par L. S. Senghor.

Cependant, au regard de certaines limites institutionnelles présentées et ce malgré une volonté de préservation affirmée à travers notamment, l'approbation des conventions internationales et un souci permanent de développement culturel au niveau local, il est nécessaire d'adjoindre d'autres approches de mise en valeur du patrimoine musical, s'inscrivant dans la croissance économique.

Les instruments comme la musique traditionnelle sont de moins en moins pratiqués et encore plus délaissés par le public auditeur au profit d'esthétiques nouvelles. Dans la

¹⁵⁵ A ce sujet, l'une des mesures spécifiques à la promotion du patrimoine musical national serait d'être aux aguets des primeurs institutionnelles concernant la politique internationale de mise en valeur appliquée aux musiques du monde et à leurs supports instrumentaux.

L'absence d'une représentation sénégalaise au conseil international de la musique et au comité international des musées et collections d'instruments de musique, est par rapprochement, synonyme d'une auto exclusion étatique à l'équivalent d'une instance comme les Nations Unies, reconnue par la communauté internationale comme représentante de la réflexion sur le développement humain.

plupart des cas, les tendances musicales actuelles accordent peu voire pas de place aux particularités sonores du support instrumental traditionnel.

Cependant, des perspectives et autres pistes de réflexion quant à la faisabilité d'une renaissance de l'art musical traditionnel africain et sénégalais en particulier, sont envisageables. Des modèles asiatiques (opéra traditionnel taïwanais ; musique classique de la cour royale au Japon ; etc.) et africains (école des folkloristes ghanéens ; promotion des instruments et du répertoire traditionnels dans la musique classique arabe, notamment en Egypte ; organisation du FESPAM : festival panafricain de musique ; etc.) tentent avec une certaine réussite, de conserver ce patrimoine en lui accordant également un rôle à jouer dans le développement.

C'est justement dans une perspective de participation à la croissance économique du Sénégal que doit s'inscrire tout projet structurel (donc culturel) de développement. Les différentes stratégies de revalorisation du patrimoine musical, tout en étant transversales à travers la muséographie, l'éducation et la politique culturelle, gardent un dessein participatif au développement économique et social : situation empêchant dans la pérennité, l'exécution d'une symphonie des adieux par et pour les instruments de musique traditionnels.

BIBLIOGRAPHIE ET SITES INTERNET

OUVRAGES GENERAUX

A.C.C.T. Inventaire des activités, ressources et infrastructures culturelles des pays membres de l'ACCT, *Répertoire culturel - Le Sénégal*, Agence de coopération culturelle et technique. (Ouvrage non daté)

AMSELLE (J.L) et M'BOKOLO (E.), *Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et état en Afrique*, Editions La découverte, 1985.

BENHAMOU (F.), *l'économie de la culture*, Paris, La Découverte & Syros, Paris, 2004.

BOILAT (P.D.), *Esquisses sénégalaises*, Editions Karthala, 1984.

COMMISSARIAT NATIONAL DU FESTIVAL et la COMMISSION DE PRESSE, *Premier festival mondial des arts nègres Dakar 1 / 24 avril 1966*, Atelier Bernard Gaulin et Société africaine de culture, 1966.

COURS DE MUSEOLOGIE / TEXTES ET TMOIGNAGES, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Bordas, Paris, 1989.

DELAS (D.), « Senghor – musique, rythme et poésie » in *Léopold Sedar Senghor – Universalité*, sous la direction de Jacques Girault et Bernard éditions La découverte, 1985 Lecherbonnier, l'harmattan, p 127-132

DIAGNE (S.B.), « l'avenir de la tradition » in *Sénégal : trajectoires d'un Etat*, sous la direction de Momar Coumba Diop, Codesria, Dakar, 1992.

DIOP (M.C.) et DIOUF (M.), « Le sursaut national contre la négritude » in *Le Sénégal sous Abdou Diouf*, Karthala, Paris, 1990, p. 251-281.

DIOUF (M.), *Histoire du Sénégal*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2001.

GUEYE (O.), *Pour une nouvelle approche de la question de la collecte et de la conservation du patrimoine oral en Afrique : exemple du Sénégal*, Mémoire de fin d'études professionnelles approfondies (DEPA), 3^e cycle universitaire, Université Senghor, Alexandrie, Egypte, Avril 2003

ICOM (Nouvelles de l'), *Musées et patrimoine immatériel*, Vol. 56, No 4, 2003

IFAN Université de Dakar « Notes africaines », Trimestriel No 110 avril 1996

KI ZERBO (J.), *A quand l'Afrique ?*, entretiens avec René Holenstein, Editions de l'Aube, 2003

LABURTHE TOLRA (P.) et WARNIER (J.P.), *Ethnologie Anthropologie*, 3^e édition corrigée, Presses universitaires de France, 1997.

LOMBART (J.), *Introduction à l'ethnologie*, 2^e édition, Armand Colin, 1998.

M'BOW (P.), « La politique culturelle de Léopold Sedar Senghor à partir des années 1960 », in *Léopold Sedar Senghor – Universalité*, sous la direction de Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier, université Paris XIII, l'harmattan, Paris, 2002, p 235 – 254.

MENARD (M.), *Eléments pour une économie des industries culturelles*, Montréal, Sodec, 2004

MOSSUZ – LAVAN (présenté par J), *André Malraux : la politique, la culture discours, articles, entretiens (1925-1975)*, Editions Gallimard, 1996.

N'DIAYE (F.), *Le musée de Dakar : arts et traditions artisanales en Afrique de l'ouest*, Musée de Dakar, Sépia, 1994.

REDACTION d'AFRICULTURES (dossier réalisé par la), *Ou va la création artistique en Afrique francophone ?*, Africultures No 65, Octobre Décembre 2005,

SAINT PULGENT (M. DE), *Le gouvernement de la culture*, Gallimard, 1999.

SANDOZ (V.), *Deux mois au sein d'une institution en restructuration : Musée d'art africain de Dakar, Sénégal. Entre inventaire des collections et animations*, Diplôme universitaire (Université Auguste et Louis Lumière, Lyon II) « Métiers et patrimoine », mémoire de fin de stage 1995-96.

SENGHOR, *Œuvres poétiques, Le seuil*, Paris, 1990.

SENGHOR, *Paroles*, NEAS, Dakar – Abidjan, 1975.

SYLLA (A.), « Senghor, mécène et collectionneur » in *Ethiopiennes* No 69, *Hommage à Léopold Sedar Senghor*, 2^e trimestre 2002.

UNESCO, « l'Afrique de l'ouest avant le VII^e siècle » in *Histoire générale de l'Afrique, tome II, Afrique ancienne*, Présence Africaine, Edicef, Unesco, 1997, p. 427-446.

UNESCO, « Les peuples de Haute – Guinée (entre la Cote d'ivoire et la Casamance) » in *Histoire générale de l'Afrique, tome III, l'Afrique du VII^e au XI^e siècle*, Présence Africaine, Edicef, Unesco, 1991, p.376-392

UNESCO, « Etats et peuples de Ségambie et de Haute Guinée » in *Histoire générale de l'Afrique, tome VI, l'Afrique au XIX^e siècle jusque vers les années 1880*, Présence Africaine, Edicef, Unesco, 1997, p.328-339.

OUVRAGES SPECIFIQUES

AROM (S.), *Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale*, in « Les fantaisies du voyageur XXXIII variations Schaeffner », Société française d'ethnomusicologie, Paris, 1982, pp. 198-212.

BENGA (N. A.), *The air of the city makes free: Urban music from the 1950's to the 1990's in Senegal variétés, jazz, mbalax, rap* in "Playing with identities in contemporary music in Africa", Nordiska Afrikaninstitutet, Uppsala, 2002, pp. 75-86.

CATTA (D.), *De Solesmes à Keur Moussa Quarante ans de musique liturgique*, Solesmes, 2004.

COGDELL DJE DJE (J.), *West Africa: an introduction*, Garland encyclopaedia of World Music, Vol. 1, edited by Ruth M. Stone. Garland Publishing, Inc. New York and London, 1998, p. 442 – 447.

DIAGRAM GROUP, *Les instruments de musique du monde entier*, Encyclopédie illustrée, Albin Michel 1990, Londres.

DOURNON (G.), *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, Paris, UNESCO, 1981 (réédition en 1996).

DUFOURCQ (N.), *La musique : les hommes ; les instruments ; les œuvres*, Hamlyn réédition 1990, Londres.

DUVELLE (C.), *Musique d'Afrique Noire*, Traditions musicales, Encyclopedia Universalis, France SA, 1994.

FATHALLAH (L.), *Instruments à cordes et à clavier dans les recommandations du congrès du Caire* in « Musique arabe, le congrès du Caire de 1932 », CEDEJ, Le Caire, 1992, pp.99-103.

GETREAU (F.), *Restaurer l'instrument de musique. L'objet sonore et le document sont ils conciliables ?*, Actes du congrès international « Histoire de la restauration », Bale 1991, p. 145-154, Wernersche verlagsgesellschaft-worms.

HASSAN (S. Q.), *Présentation* in « Musique arabe, le congrès du Caire de 1932 », CEDEJ, Le Caire, 1992, pp. 23-31.

LANDOWSKI (M.), *La création d'une politique musicale en France*, in « Les affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959-1969, journées d'études des 30 novembre et 1^{er} décembre 1989, La documentation française, Paris, 1996, p.115-137.

LANDOWSKI (M.), *Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises*, in « Les affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959-1969, journées d'études des 30 novembre et 1^{er} décembre 1989, La documentation française, Paris, 1996, Annexe 7, p. 415-500.

LAVIGNAC (A.), *La musique et les musiciens*, CH. Delagrave, 1895.

LEIPP (E.), *Acoustique et musique*, 4^e édition, Masson, Paris, 1996.

LEYMARIE (I.), *Les griots wolofs du Sénégal*, Servedit, Maisonneuve et Larose, Paris, 1999.

MUSEE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE, *Guide du visiteur*, Mardaga Editions et MIM, 2000.

NIKIPROWETZKY (T.), *Trois aspects de la musique africaine : Mauritanie, Sénégal, Niger*, OCARA (office de coopération radiophonique), Non daté.

SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 1994.

SOW HUCHARD (O.), *La kora objet – témoin de la civilisation manding (essai d'analyse organologique d'une harpe luth africaine)*, Presses universitaires de Dakar (Sénégal), 2000.

UNESCO, *Musique et cultures musicales*, Cultures, volume 1, No3, 1974, Unesco et la Baconnière.

ARTICLES, COMMUNICATIONS, COURS ET JOURNAUX

ANGLARILL (N.B.), *Recommandations et outils pour la protection et la diffusion de la diversité culturelle. Expériences de l'UNESCO dans le continent africain*. Conseillère régionale pour la culture UNESCO-BREDA, Conférence « Diversité culturelle : Quels défis face à la globalisation ? » organisée par le service culturel de l'Ambassade d'Espagne et le Musée d'art africain IFAN C.A. Diop de Dakar, 13 juin 2006.

ARNAULD (G.), *Toute musique est métisse – bien sur !*, *Africultures* No 62, janvier mars 2005, p. 87 – 93.

CISSE (S.) et N'DIAYE (M), *Diversité culturelle au Sénégal : perspectives d'avenir, nouveaux défis et stratégies de préservation et diffusion. La présence des cultures de l'Afrique dans le processus de globalisation*, Conférence « Diversité culturelle : Quels défis face à la globalisation ? » organisée par le service culturel de l'Ambassade d'Espagne et le Musée d'art africain IFAN C.A. Diop de Dakar, 13 juin 2006.

C.N.R.S. (programme histoire des savoirs, Appel à propositions 2003), *Musique, facture instrumentale et innovation : constitution et transmission des savoirs*.

DAVID – WEIL (A.M.), *Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique*, Bulletin du musée d'ethnographie du Trocadéro, No1, Janvier 1931, pp 21 – 25.

DIAW (A.T.), *Le musée d'art africain de Dakar : philosophie d'une gestion*, Bulletin du WAMP, No 7, 1997.

DIOP (A.S.), *Musée et développement culturel et scientifique*, Bulletin de l'IFAN T.38, série B, No 2, 1976.

HOOG (E.), *l'économie de l'art – cours, travaux dirigés et exposés*, mars 2006.

JEUNE AFRIQUE L'INTELLIGENT « Senghor 1906-2001 l'homme d'état, le poète, l'humaniste », hors série No 3, janvier 2002.

KEYSER (I. DE), *Le paradoxe d'un musée d'instruments de musique et comment le résoudre*, communication présentée aux journées d'études consacrées à la tradition « Musées : entre patrimoine et partition », Université de Fribourg, 9 – 10 juin 2006.

LE SOLEIL « Senghor in memoriam », édition spéciale, janvier 2002.

MIM Educatif 2003/2004 et 2004/2005 ; MIM en groupe 2003/2004 ; MIM Agenda janvier – juin 2006.

SAMB (A.), *Folklore wolof du Sénégal*, Bulletin de l'IFAN, série B, XXXVII : 4, 1975, p. 817-848.

SAMBOU (A.), *IFAN l'héritage de Cheikh Anta Diop réhabilité*, Sud Quotidien, 4 janvier 2003.

SOW (I.), *Du patrimoine immatériel à la recherche identitaire : quelles stratégies ?* Atelier des Journées nationales du patrimoine, Dakar, vendredi 16 juin 2006.

SOW HUCHARD (O.), *Les entreprises culturelles au Sénégal : Etudes sectorielles (Musique : phonogrammes, spectacle vivant et radio)*, document présenté dans le cadre du séminaire de formation en renforcement des capacités d'analyse économique et financière, Lomé 17 – 20 novembre 2003.

UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Paris, le 17 Octobre 2003.

UNESCO, 2004. *Agenda pour les îles, 2004 et après – Réagir au changement et entretenir la diversité dans les petites îles*, UNESCO, Paris.

UNESCO, *Convention sur la protection et la promotion de la diversité culturelle des expressions culturelles*, Paris, 20 octobre 2005.

UNIVERSITE « Senghor » d'Alexandrie et Assemblée parlementaire de la francophonie, *Matérialiser le patrimoine immatériel*, Table ronde – Paris, le 30 janvier 2002, Alexandrie, le 30 février 2002, Patrimoine francophone No 5.

VALANTIN (C.), *Culture et politique chez Senghor*, communication présentée au cycle de conférences organisé par l'université Senghor, février 2006.

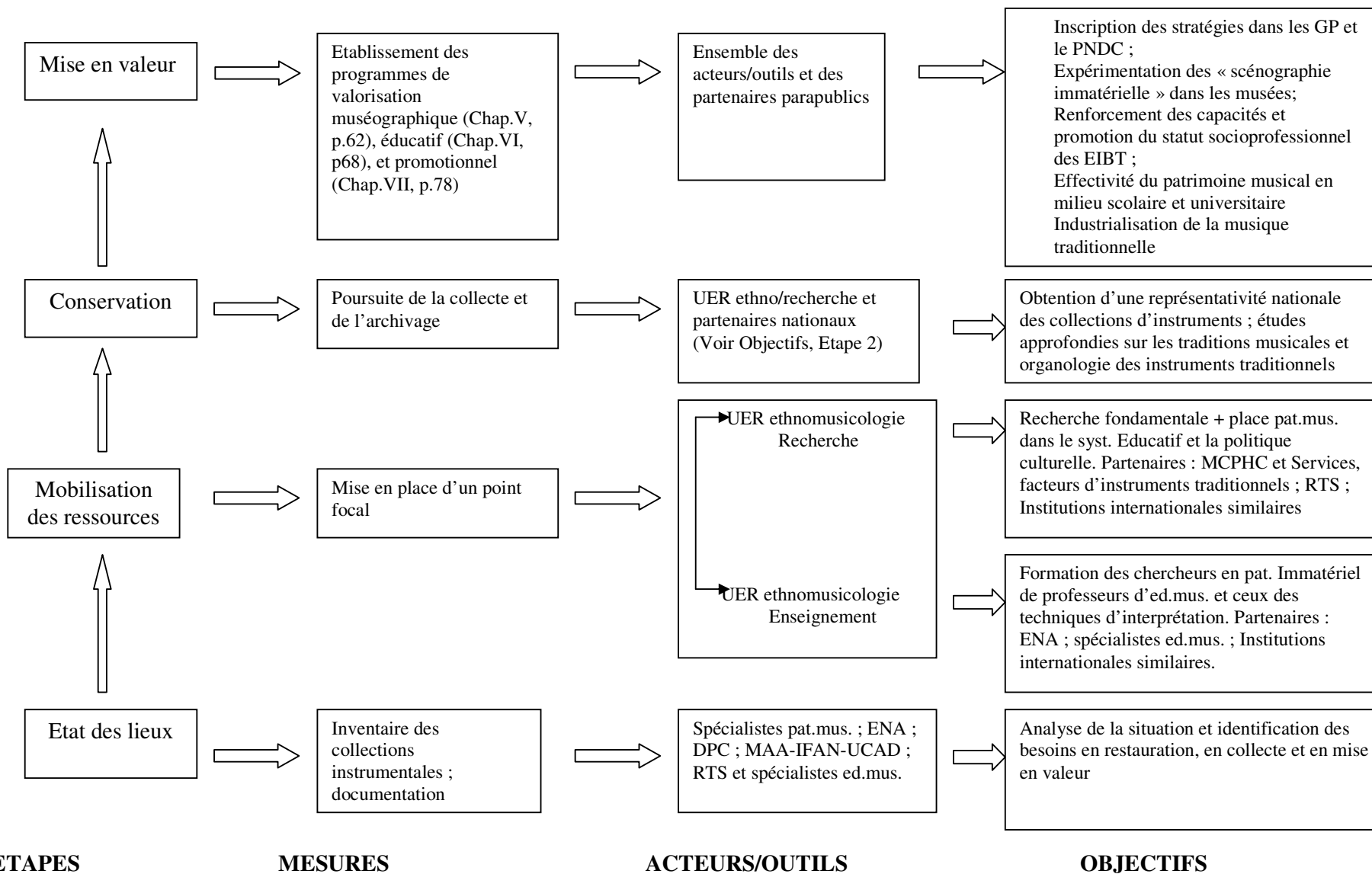
WANE (I.), *Samba Diabaré Samb et le Sénégal ou la mémoire à l'épreuve des mutations politiques et sociales*, Atelier des Journées nationales du patrimoine, Dakar, 16 juin 2006.

SITES INTERNET

- Alliance globale pour la diversité culturelle : www.unesco.org
- Comité international des musées et collections d'instruments de musique : www.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwf.html
- Ministère de la culture et du patrimoine historique classé : www.culture.gouv.sn

ANNEXES

ANNEXE I : SCHEMA SIMPLIFIE DES STRATEGIES¹⁵⁶



¹⁵⁶ Schéma à lire du bas vers le haut

ANNEXE II : DISCOGRAPHIE

<u>Pistes</u>	<u>Instrument (s)</u>	<u>Forme musicale et localisation culturelle de (s) instrument (s)</u>	<u>Œuvre et/ou musicien (s)</u>	<u>Temps d'écoute</u>	<u>source</u>
01	Balafon (idiophone) et voix	Variation en solo / balante	Foga Mané	1 :35	Bandothèque RTS
02	<i>Tokhombal</i> (aérophone)	Variation en solo / peul(toucouleur)	Sadio Samb Khessi	2 :22	Bandothèque RTS
03	Kora de Keur Moussa (cordophone) et <i>Tokhombal</i>	Duo avec improvisations / mandingue et peulh	<i>Kambere saramang</i> par Sara Bâ (<i>tokhombal</i>) et Carole Audet-Ouellet (Kora KM)	4 :01	Monastère de Keur Moussa / CD KM06 « Aux sources jaillissantes »
04	Kora mandingue	Variation en solo / mandingue	Lalo Kéba Dramé	1 :31	Bandothèque RTS
05	<i>Xalam</i> (cordophone)	Variation en solo / wolof	<i>Niani</i> par Samba Diabaré Samb	1 :46	Bandothèque RTS
06	<i>Diassaré</i> (cordophone)	Variation en solo / peul (toucouleur)	<i>Hadidioum</i> par N'gourane Bâ	2 :23	Bandothèque RTS
07	Voix ; Kora mandingue ; <i>Diassaré</i> ; <i>Gumbali</i> (idiophones) ; Guitares et mixage	Improvisations successives autour d'un cycle harmonique / peul (toucouleur)	<i>Samba</i> par Baaba Maal	5 :46	Naïve / Album « Missing you Miyeewmi », 2001
08	Voix ; <i>Riti</i> (cordophone) ; <i>Sabar</i> (membranophones) et Synthétiseurs	Variation / thème vocal / serer et wolof	<i>Gaindé</i> par Yandé Codou Séné et le « Super Etoile » de Youssou N'dour	2 :50	Bandothèque RTS
09	Voix ; balafon	Chœur religieux / serer et balante	<i>Magnificat serer</i> par les Moines de Keur Moussa	4 :12	Monastère de Keur Moussa / CD KM06 « Aux sources jaillissantes
10	Voix ; <i>Sabar</i>	Chœur religieux / wolof	<i>Jaam</i> par la chorale St Joseph de Dakar (Julien Jouga) et les percussionnistes de D. N'diaye Rose	5 :52	Ayants droits de J. Jouga via Martin Sy : Maitre de chœur de la chorale St Joseph.
11	<i>Tama</i> ; Voix ; Mains	Variation sur un motif rythmique / serer et wolof	Troupe de Yandé Codou Séné	1 :42	Bandothèque RTS

12	<i>Sowrouba</i> (membranophones) ; grelots (idiophones) et sifflet	Variation sur motif rythmique / mandingue	Œuvres et interprètes non enregistrés	2 :33	Ban­dothèque RTS
13	<i>Bugarabu</i> (membranophones) ; <i>Uleew</i> (idiophone) ; Saxophone	Variation / diola	<i>Diandjimoro</i> par troupe de Thionk essyl	1 :28	Ban­dothèque RTS
14	Calebasse percutée avec des bagues; Mains ; Voix	Variation sur deux motifs rythmiques / serer	<i>M'bindiss</i> par Femmes de N'diaye N'diaye	0 :59	Ban­dothèque RTS
15	<i>Bounthioundou</i> : canne à sonnaill­es (idiophone) ; Mains ; Voix	Variation sur un motif rythmique / mandjack	Ensemble folklorique Irène Boissy	1 :02	Ban­dothèque RTS
16	<i>Gumbali</i> ; Mains ; Voix	Chœur et variation sur un motif rythmique / peul (toucouleur)	<i>Yeela</i> par <i>Awluube</i>	6 :00	Archives culturelles du Sénégal / DPC
17	<i>Riti</i>	Variation et improvisation en solo / peul (toucouleur)	<i>Siradji</i> par Issa Sow	1 :55	Ban­dothèque RTS
18	<i>Ekonting</i> (cordophone)	Variation en solo / diola	Bernard Sambou	1 :35	Ban­dothèque RTS
19	<i>Xalam</i> ; balafon ; piano ; violon ; guitare et flute traversière	Variation et improvisation / wolof	Par l'atelier musical de l'O.N.S.	2 :53	Ban­dothèque RTS
20	<i>Tabala</i> (membranophones) ; Voix	Chœur religieux / maure et wolof	Par Mame Mory Djim­biri	2 :14	Ban­dothèque RTS
21	<i>Sabar</i> ; Voix	Chœur religieux / wolof	Par <i>Baay Faal</i>	2 :21	Ban­dothèque RTS
22	Kora (cordophone et idiophone); Voix	Variation en solo / mandingue	<i>Alfa Yaya</i> par Famara Cissokho	2 :28	Ban­dothèque RTS
23	Kora et Voix	Variation en duo / mandingue	<i>Myniamba</i> par Soundioulou Cissokho et Mawa Kouyaté	3 :26	Ban­dothèque RTS

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Adandé (A.) 20, 22
Alembert (J. d') 12
Ames (D.) 53
Aretz (I.) 58, 60
Arezzo (G d') 10
Audet-Ouellet (C.) *anxII*
Avignon (J.) 48
Awluubé *anxII*

B

Baay faal 53 *et anxII*
Bâ (A. H.) 9, 20
Bâ (Ng.) *anxII*
Bâ (S.) 49 *et anxII*
Beart (C.) 25, 86
Benga (N. A.) 61 *et bib*
Blacking (J.) 27
Boas (F.) 27
Bocoum (H.) 5
Boilat (P. D.) 8 *et bib*
Boissy (ensemble d'I.) *anxII*
Brandel (R.) 27
Brevié (G.) 20

C

Ca' da Mosto (A.) 8
Carrère (S.) 50
Catta (D.) 38 *et bib*
Césaire (A.) 34
Charton (A.) 20
Chirac (J.) 46
Cissokho (El H. D.) 38
Cissokho (F.) *anxII*
Cu Huy Can, 87

D

Damas (L. G.) 34
Debussy (C.) 4
Diagne (B.) 20
Diarra (S.) 5
Dieterlen (G.) 9
Diop (A. B.) 8
Diop (A. S.) 63-64 *et bib*
Diop (C. A.) 20-21
Diouf (A.) 62
Diouf (M.) 5 *et bib*
Diouf (M. B.) 63

Djimbiri (M. M.) anxII
Dournon (G.) 16 et bib.
Dramé (L. K.) 49 et anxII
Duchard (G.) 7

E

Engels (F.) 34
Ellington (D.) 35

F

Faidherbe (L.) 20
Fall (A.) 38
Fewkes (J. W.) 27

G

Gilman (B. I.) 27
Girard (F.) 21
Griaule (M.) 26-27

H

Homère 37
Hornbostel (E. von) 27, 65, 67

J

Jobson (R.) 7
Joliot- curie (F.) 21
Jouga (J.) 39, 53 et anxII

K

Kassé (H.) 34
Keïta (F.) 43, 50
Kété (les frères) 36
Keyser (I. de) 23 et bib.
Khessi (S. S.) anxII
Kodaly (Z.) 75
Konté (L. B.) 39
Kouyaté (Mamadou) 49
Kouyaté (Mawa) 49 et anxII
Kroeber (A. L.) 27
Kunst (J.) 27

L

Leenhardt (M.) 26
Lelong (R. P.) 22
Lemaire (J. J.) 7
Lestrang (Mlle de) 22
Leymarie (I.) 7, 11, 51, 53 et bib.
Lombart (J.) 26 et bib.
Lopy (P.) 53

M

Maal (B.) 15, 52 et anxII
Machlup (F.) 89
Makeba (M.) 35
Malraux (A.) 36
Mambaye (J.) 52
Mané (F.) anxII
Marône 37
Marx (C.) 34
Mauny (R.) 8, 20
M'bow (M.) 22
McIntosh (S. K.) 5
Menard (M.) 89 et bib.
Mendelssohn (F.) 26
Mensah (A.) 62
Moines de Keur Moussa 38, 53 et anxII
Monod (T.) 20

N

Nattiez (J.) 27
N'diaye n'diaye (femmes de) anxII
N'diaye Rose (M. dit Doudou) 11, 49 et anxII
N'dour (Y.) 15, 31, 52 et anxII
N'ketia (J. H. K.) 78

O

Ouedraogo (O. C.) 71

P

Pepper (H.) 39
Pompidou (G.) 21

R

Richez (P.) 42
Rouch (J.) 24 (fiche)
Rouget (G.) 14, 28

S

Sachs (C.) 27, 65, 67
Samb (A.) 52 et bib.
Samb (S. D.) 32, 49, 52 et anxII
Sambou (B.) anxII
Santos (A. P.) 43
Sapir (D.) 28
Schaeffner (A.) 4, 12, 15, 27-28 et bib.
Schiller (F. von) 37
Schubert (F.) 37
Scouarnec (F. P. le) 29
Séne (Y. C.) 52 et anxII
Séné mali (groupe) 52

Senghor (L. S.) 1, 21, 29, 33-39, 41-42, 53, 72, 91 et bib.
Senghor (S. et les siccos) 52
Sissokho (T. dit Soundioulou) 49 et anxII
Soebadio (H.) 87
Soundjata 6
Sow (I.) anxII
Sow Huchard (O. dit Soléya mama) 39 et bib
Stumpf (C.) 27
Sylla (D.) 9

T

Thiam (B.) 20-22
Thionk essyl (troupe de) anxII
Touré kunda (groupe) 52
Trousselle (Y.) 89

V

Valantin (C.) 35 et bib.
Verrier (F.) 8

W

Wade (A.) 46, 80
Waterlot (G.) 22
William (G.) 7

X

Xalam (groupe) 52

Z

Zempleni (A.) 14, 28

RESUME

L'origine et la pratique de la musique au Sénégal sont très anciennes et fortement liées aux premières communautés culturelles ; en atteste le regard ethnomusicologique porté sur le langage musical des groupes ethniques mais également sur le support instrumental servant à sa production. L'archéologie musicale appliquée aux instruments traditionnels révèle, au-delà du caractère primitif de ces supports d'expression artistique, leur considérable importance dans le quotidien culturel des groupes ethniques.

Considérant ce moyen d'affirmation de l'identité culturelle, l'UNESCO a inscrit la musique comme une des formes majeures de culture traditionnelle et populaire, tout en reconnaissant la nécessité de sa sauvegarde dans ce contexte de mondialisation et de transformation sociale. Au niveau national, ce souci de sauvegarde est de mise notamment par l'adoption d'outils institutionnels ayant des missions conformément aux dispositions de l'UNESCO.

L'appréciation actualisée de la situation locale du patrimoine musical invite cependant, au regard des effets d'entraînement sur la culture résultants de l'évolution socio économique, à préconiser d'autres approches institutionnelles de sauvegarde pérennes.

Ces actions de sauvegarde sont d'une part de restaurer les collections d'instruments existantes et d'autre part d'envisager de nouvelles collectes représentatives des diverses traditions musicales. Cette entreprise revêt un caractère d'urgence du fait de la perte graduelle des techniques de facture traditionnelle. La mise en place d'un service ethnomusicologique, point focal, chargé de venir en appont à l'Etat dans son administration et sa gestion structurale de la culture, représente une initiative particulièrement importante : il s'agit là d'un outil chargé de préciser les contenus propres à chaque étape de revalorisation, allant de la collecte à la mise en valeur muséale, éducative et promotionnelle par l'industrialisation.

La définition d'une politique patrimoniale soutenue, probante et spécifique à la musique bénéficie ainsi d'un apport au besoin urgent de conserver et de respecter les spécificités constitutives de la diversité culturelle mondiale.

MOTS CLES

Diversité culturelle ; éducation musicale ; ethnomusicologie ; gestion administrative de la musique ; industrie musicale ; instruments de musique traditionnels ; mondialisation ; muséographie ; patrimoine musical ; patrimoine culturel immatériel ; Sénégal.