Cahiers d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

22 | 2009
Mémoire, traces, histoire

Mémoire et transmission musicale dans une société nomade

L'exemple des Peuls WoDaaBe du Niger

Sandrine Loncke

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/967
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 31 décembre 2009
Pagination : 203-222
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Sandrine Loncke, « Mémoire et transmission musicale dans une société nomade », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 22 | 2009, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/967

Tous droits réservés

Mémoire et transmission musicale dans une société nomade

L'exemple des Peuls WoDaaBe du Niger

Sandrine Loncke

> «Entre deux ethnographes, le premier enregistrant avec un sentiment d'urgence les derniers déplacements d'un peuple nomade en cours de sédentarisation, le second notant chaque soir dans son carnet ses observations de la journée dans un quartier d'une ville française, il n'y a qu'une différence de degré, pas de nature : la crainte de la perte est tout aussi fondée dans un cas que dans l'autre car, à chaque fois, ce qui a été vu a aussitôt disparu et ne se reproduira plus, en tout cas jamais à l'identique. Ainsi, l'anthropologue est toujours confronté à la perte, dont toute trace est le signe ambigu. La trace, en effet, est le signe que quelque chose n'est plus et, en même temps, que cette chose n'est pas totalement perdue.» (Candau 1999 : 12)

Avant-propos

À l'heure où, craignant de se noyer dans le tourbillon de ce que l'on appelle «globalisation», tant de sociétés placent au cœur de leurs préoccupations la conservation ou la sauvegarde de leurs archives et de leurs monuments, il est fascinant d'observer à quel point les Peuls nomades WoDaaBe[1] du Niger continuent de glisser sur le monde sans chercher à le marquer de leur empreinte matérielle.

On considère généralement que ce qu'une nation choisit de «mémorialiser» est un indicateur de sa mémoire collective. Or, les WoDaaBe, qui ne connaissent aucune forme de centralisation politique, ne possèdent pas de spécialistes chargés de transmettre l'histoire officielle, ni même d'individus qui cultiveraient plus spécifiquement la mémoire événementielle ou généalogique pour le bénéfice des jeunes générations. En tant qu'éleveurs nomades ne possédant pas les terroirs pastoraux sur lesquels ils migrent, ils ne laissent jamais de traces lorsqu'ils plient bagage et oublient au bout de deux générations l'emplacement où ils ont enterré leurs morts. Quant à leur culture matérielle, elle repose en grande

1 BoDaaDo au singulier. Les majuscules en cours de mot correspondent, dans la langue peule, à des consonnes occlusives glottalisées.

partie sur le travail de leurs voisins haoussas et touaregs, les WoDaaBe jugeant indigne toute production artisanale qui ne soit en rapport avec l'élevage.

Dans cette société qui ne dispose d'aucun lieu matériel de mémoire, l'expression musicale, ainsi que les rituels chorégraphiques qu'elle suscite, apparaissent en fin de compte comme les seuls supports de constructions mémorielles. La musique, mémoire sonore non discursive d'un peuple qui ne laisse aucune trace tangible de son histoire ?

La musique, support immatériel de représentations mémorielles

La société woDaaBe, dont le mode d'organisation est segmentaire, se compose actuellement de quinze lignages, répartis sur les différents terroirs pastoraux qui jalonnent d'Ouest en Est la quasi-totalité de la zone sahélienne du pays. Du fait de leur mode de vie nomade, les familles vivent repliées sur leur campement durant près de dix mois, le temps que dure la saison sèche en cette région. Aussi saluent-elles avec bonheur le retour des premières pluies qui, en remplissant les mares, vont sonner le début des rassemblements cérémoniels et la reprise d'une vie sociale plus intense.

C'est dans ce contexte qu'ont lieu, de part et d'autre du Sahel nigérien, de somptueuses cérémonies annuelles que les WoDaaBe appellent *daDDo ngaanyka*[2] : elles confrontent alternativement, durant sept jours et sept nuits, deux lignages et leurs alliés respectifs dans une véritable guerre rituelle, exclusivement masculine, dont les seules armes sont le chant et la danse (cf. photo recto couverture : danse *geerewol*)[3]. L'enjeu de cette guerre, son but affiché : la séduction des femmes de ses adversaires, en vue d'éventuels mariages par enlèvement. Aussi douloureux soit-il pour les individus qui perdent ainsi leur épouse, ce mode d'échange des femmes a pour effet d'unir les différents lignages woDaaBe autour

2 Littéralement, la racine verbale *daDD-* signifie « étendre une natte, une couverture ; préparer une couche ». Chez les WoDaaBe, le terme *daDDo* désigne par extension des sessions rassemblant les jeunes gens d'un même lignage en vue de leur apprentissage sexuel (sur cette question, voir Loncke 2002 : 279-286). L'étymologie du terme *ngaanyka* (< racine *waany-*) est plus problématique. Dans le parler peul occidental (*pulaar*) et au Mali, la racine verbale *waany-* signifie « chasser ; partir chasser en brousse » ; ce qui, de façon métaphorique, pourrait chez les WoDaaBe évoquer le fait de partir en conquête de femmes. Dans les parlers orientaux (*fulfulde*) auxquels appartient le *voDaande* (dialecte des WoDaaBe), la même racine peut signifier « se déplacer sur une large étendue ; voyager » (parlers du Nigeria), comme au contraire, « aller et venir nombreux, se déplacer dans un espace restreint » (parlers du Cameroun) (cf. Seydou 1998), ce qui, chez les WoDaaBe, pourrait effectivement correspondre à l'idée de vastes rassemblements en brousse de personnes venues de loin.

3 Les trois danses exécutées à cette occasion sont la danse en cercle *ruumi* et les danses en ligne *yaake* et *geerewol* (cf. Loncke 2002).

de multiples liens d'alliances, ce qui, dans cette société spatialement éclatée et sans ancrage territorial, représente à terme l'un des premiers facteurs d'unité de la communauté.

Hormis quelques chants communs à l'ensemble de la communauté woDaaBe, le répertoire exécuté durant ces cérémonies est composé de chants lignagers appelés *jeldugol* : ce qui signifie littéralement « chants de marque »[4]. Chaque lignage en possède un – il y a, au Niger, quinze lignages, donc quinze chants –, par lequel il s'identifie et se différencie des autres lors des différentes séquences rituelles qui structurent le déroulement cérémoniel, telle notamment la danse *geerewol*. Sur le plan musical, aucun de ces chants lignagers n'est semblable, mais tous présentent une très grande homogénéité de style. Aussi sont-ils à la fois perçus comme l'expression d'une commune appartenance à la communauté des WoDaaBe et comme la « marque » distinctive des subdivisions lignagères.

La « marque » sonore d'une commune ascendance

Les WoDaaBe ont une conception très essentialiste de ce répertoire. Leur *jeldugol* est, disent la plupart de nos interlocuteurs, « le chant qu'ils ont trouvé en s'éveillant » (*ngol pinDen tawuDen*). Pour eux, il ne fait aucun doute qu'il a été transmis tel quel depuis sa genèse.

> B — « Notre *jeldugol* ne saurait changer. C'est le chant des temps anciens, le chant des origines. »

S'il diffère d'un lignage à l'autre, c'est d'ailleurs tout simplement parce que chaque lignage porte un nom différent[5] : autant dire que l'existence des chants de marque est pensée comme une donnée consubstantielle à l'émergence des lignages.

À l'origine étaient deux frères, Dege et Ali (cf. fig. 1). De leurs enfants respectifs – quinze au total – seraient nées quinze ramifications lignagères (ou *leYYi*), conçues par les WoDaaBe comme autant de groupes de filiation qui, à leur tour, se seraient segmentés en fractions (*taare*), puis en sous-fractions (*suudu baaba'en*), etc.[6].

---

4 De la racine verbale *jel-:* « faire à un animal une marque de propriété ; marquer l'animal en lui incisant le pavillon de l'oreille ».

5 « Leur chant n'est pas le même que le nôtre pour cette raison qu'ils s'appellent Bii Korony'en (nom de lignage, signifiant littéralement les « fils de Korony ») et que nous, nous nous appelons Gojanko'en (nom de lignage signifiant « les gens de Goje »]. Il s'agit là d'un raisonnement homologique renvoyant à un même complexe symbolique, une différence dans le domaine musical étant interprétée par une différence analogue dans le domaine social.

6 L'un des principes qui fonde l'organisation de cette société pastorale est en effet de se scinder lorsque le nombre des hommes et des animaux devient trop important pour la superficie de la zone migratoire utilisée.

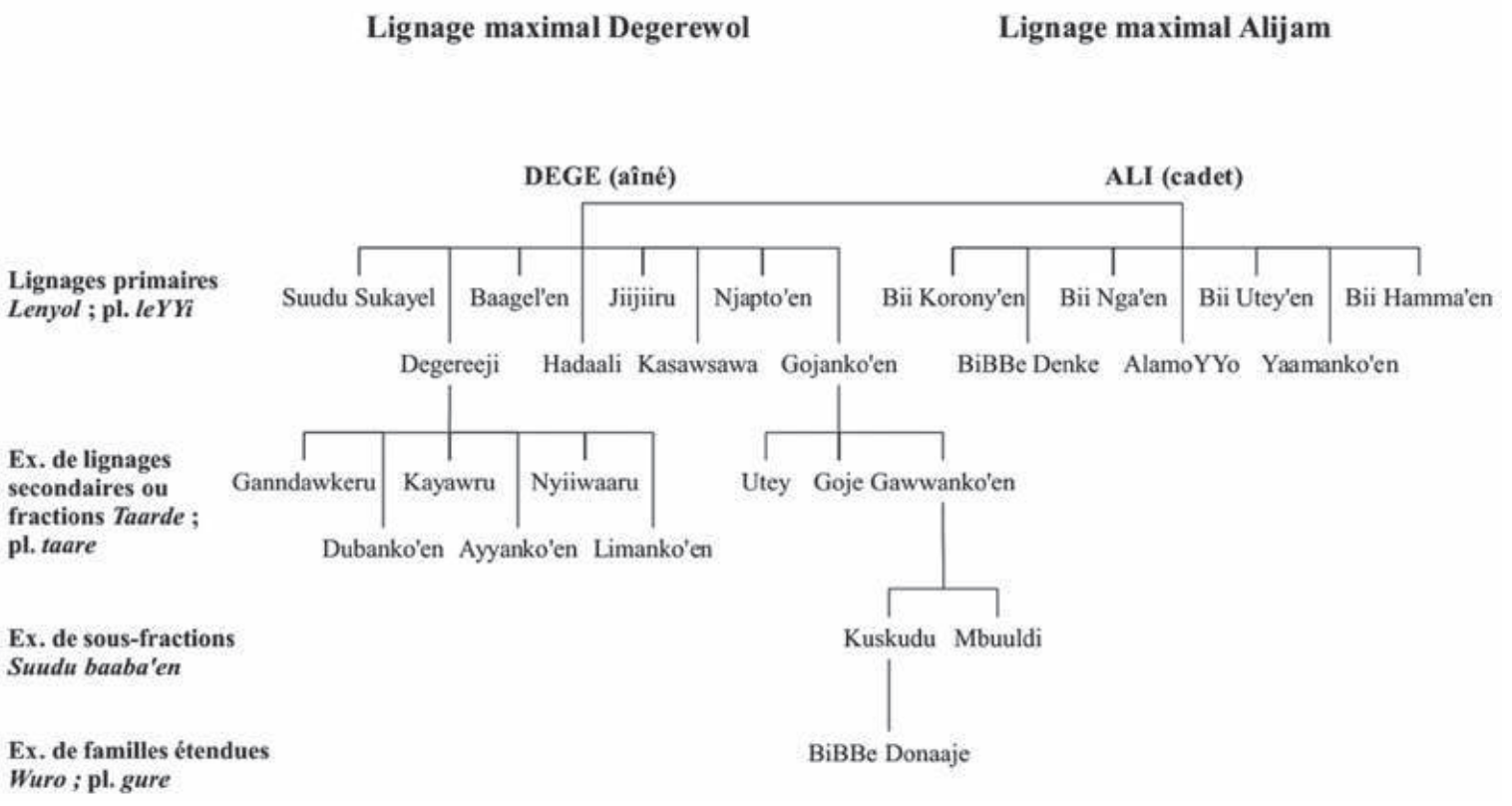


Fig. 1. Arbre lignager actuel des Peuls WoDaaBe.

Et comme les chants de marque se différencient au niveau lignager, les WoDaaBe considèrent très logiquement que c'est à ce niveau de subdivision qu'ils ont dû « être trouvés » :

> A — « Notre ancêtre fondateur [littéralement, celui qui nous a commencés], c'est lui qui l'a découvert. C'est ce qui a fait que nous nous appelons Degerewol. Regarde… ce qui a fait diverger le chant *jeldugol* : c'est le père des gens qui l'a partagé. Chacun a reçu son chant. Toute personne scissionniste qui fonde son propre lignage n'a eu qu'à prendre le sien. C'est de cette façon que nous avons trouvé notre chant. »
>
> B — « Chacun [chaque lignage] en a pris une partie, chacun a prélevé le sien, chacun a retranché le sien, chacun a pris son chant et est parti avec. C'est pourquoi nos chants diffèrent d'un lignage à l'autre. Tous ceux qui se sont levés [en tant que fondateurs de lignage] ont pris le leur. »

Nos interlocuteurs se représentent ainsi le processus d'émergence des chants à l'image de leur histoire lignagère, selon un modèle de diversification arborescent, correspondant plus exactement à une cyme bipare ramifiée[7]. Tel l'individu qui se sépare de son groupe de filiation pour fonder une nouvelle lignée, le chant aurait finalement cette même propension à se segmenter, sans pour autant perdre sa marque d'origine puisque les différentes versions qui découlent de ce processus ont été « prélevées », « retranchées » à partir d'un même matériau musical préexistant. Pour cette société nomade qui ne dispose d'aucun lieu matériel où puisse s'enraciner une mémoire collective, le répertoire de chants de marque – pure forme sonore, puisque ses textes sont non signifiants – constituerait finalement la seule représentation mémorielle de son histoire lignagère.

Il importe peu, pour l'instant, de savoir si ces représentations sont historiquement fondées. On le sait : la mémoire n'est jamais qu'une construction sans cesse revisitée du passé. Remarquons cependant que la musique des sociétés de tradition exclusivement orale, en tant que production évanescente qu'aucun écrit n'est jamais venu matérialiser, ne peut être datée. Nul n'est donc en mesure de confirmer ou d'infirmer son ancienneté, pas plus d'ailleurs que le degré de fidélité avec lequel elle a été transmise au fil du temps. Dès lors, ne constitue-t-elle pas par excellence un support privilégié de représentations visant à marquer les contours identitaires des groupes humains du sceau d'un passé immémorial ? Il suffit en effet d'un simple renversement de perspective pour comprendre la façon dont un répertoire musical, parce qu'il est perçu comme une trace sonore du passé, peut entériner, de par sa seule existence, une lecture de l'histoire qui permet de « fonder en substance » la société dans sa configuration actuelle.

---

7 Type d'inflorescence où l'axe principal porte deux axes secondaires – ici les lignages maximaux Alijam et Degerewol –, susceptibles de se ramifier.

La «marque» sonore d'une appartenance lignagère

Conformes à un même style communautaire, les chants de marque woDaaBe comportent tous[8] trois parties distinctes, dénommées «grand chant» (*ngol mangol*), «petit chant» (*ngol pamarol*) et *bara.*

Du «grand chant», les WoDaaBe disent qu'il est le plus important, car le plus ancien. Sa forme est supposée rigoureusement fixe et son contenu textuel, apparemment composé de bribes de mots déformés, n'est pas (ou n'est plus) signifiant. Il s'agit d'une partie soliste, que l'on ne peut exécuter qu'en deux occasions précises : lors de la déclaration rituelle d'attaque d'un lignage par un autre qui inaugure le lancement des rassemblements interlignagers, et au septième et dernier jour de la cérémonie, juste avant le discours final de remerciements. Dans ce contexte, son interprétation est considérée comme une véritable charge rituelle, où le chanteur doit savoir à lui seul faire entendre la voix de son lignage. Aussi est-il soigneusement trié sur le volet par les anciens, sur le critère de ses compétences vocales, mais aussi de ses connaissances en matière de protections magiques[9]. Ajoutons enfin que les WoDaaBe conçoivent le «grand chant» comme une sorte de matrice dont seraient issues les deux autres parties, par diversification progressive de la forme. Symboliquement, elle renvoie donc à l'ancêtre fondateur du lignage.

Dans la deuxième partie, dite «petit chant», c'est en revanche le principe collectif qui domine : son exécution, accessible à tous, mobilise en effet le groupe dans une forme chorale responsoriale ou antiphonale (selon les chants lignagers), au sein de laquelle les chanteurs sont en légère hétérophonie, sous la conduite d'un meneur. Les WoDaaBe disent ainsi de cette partie qu'elle exige de savoir «chanter ensemble en divergeant», le but étant de montrer que l'on est unis, mais profus. Bien qu'il soit également considéré comme fixe (et tout aussi dépourvu de signification que le «grand chant»), le «petit chant» comporte donc une certaine variabilité sur le plan interprétatif. Durant les cérémonies, les chanteurs l'exécutent en cercle, chaque matin au lever du soleil et avant la danse rituelle *geerewol*. Dans ce contexte, le rappel de son identité lignagère sonne alors tout à la fois comme un acte de recueillement et de défi lancé à ses adversaires cérémoniels. Loin de

8 À une exception près, que nous évoquons en note 24.

9 L'interprétation du «grand chant» étant un acte rituel dont l'efficacité immédiate est, en début de cérémonie, de déclarer la guerre à un lignage adverse, puis en fin de cérémonie, de résoudre cette guerre pacifiquement (raison pour laquelle il ne peut d'ailleurs être chanté hors circonstances), les WoDaaBe considèrent que cette partie de leur chant de marque «a des génies» (*ginnaaji*). Autant dire que son exécution requiert de s'allier les génies qui inspirent son interprétation et qui ne manquent certainement pas de venir écouter. Pour ce faire, les WoDaaBe recourent à diverses prescriptions ou *maagani* (terme emprunté au haoussa, signifiant «remède»), dont la connaissance, selon les domaines d'action, est inégalement distribuée entre familles. Leur composition peut aussi bien faire appel aux vertus avérées des plantes qu'à diverses substances dont les vertus sont supposées se transmettre à l'homme par ingestion ou même simple contact (tel par exemple le port, dans un talisman de cuir, de cristaux de quartz ou de bris d'œuf d'autruche, pour mieux briller dans la danse).

l'incarnation rituelle d'une essence matricielle, il est clair que l'enjeu du « petit chant » réside plutôt dans la symbolisation de l'unité et de la vitalité du groupe lignager.

Quant à la troisième partie, appelée *bara*, elle frappe par le degré d'individualisation de ses parties. Le procédé hétérophonique est en effet ici poussé à l'extrême, chacun chantant sans se préoccuper des autres – « chacun pour soi », disent les WoDaaBe – un corpus de phrases qui lui est propre, appris auprès de ses pères[10]. Il s'agit donc d'une forme foncièrement variable puisque, au cours de la performance, elle se renouvelle au gré de l'identité des individus mis en présence. Ses phrases, qui relèvent d'une syntaxe commune (échelle, hiérarchie et valeur rythmique des degrés, cheminements mélodiques), sont cependant elles aussi considérées comme fixes. Mais leur composition est située dans un passé plus récent et historicisée par des récits qui relatent leur pouvoir de séduction auprès des femmes, lors de cérémonies ayant eu lieu « du temps de nos aïeux » (*wakkasi maamiraaBe amin*). Contrairement aux deux autres parties, les textes sont pour la plupart signifiants, et font en général l'éloge d'une beauté féminine idéale. Dans les cérémonies interlignagères, le chant *bara* est la partie exécutée au cours de la danse rituelle *geerewol*, danse en ligne qui met en compétition les jeunes gens d'un même lignage. À l'issue de cette danse, des femmes du lignage adverse viennent désigner le danseur « le plus beau » (cf. fig. 2), c'est-à-dire le plus conforme à un archétype de beauté qui renvoie sans nul doute à la figure de l'ancêtre primordial. Cette élection fait de lui l'incarnation vivante de la fidélité du lignage à l'idéal d'endogamie communautaire. Des trois parties, le chant *bara* s'affirme comme celui où l'identité du groupe s'exprime de la façon la plus hétérogène, la moins unifiée : comme si le foisonnement des voix qui caractérise son esthétique était l'image sonore d'un arbre lignager ayant poursuivi son procès de segmentation et puisant dans ses racines pour générer indéfiniment de nouveaux rameaux.

En résumé, on pourrait donc qualifier les trois parties d'un chant de marque comme suit.

Arbre lignager	**Arbre musical**	**Forme**	**Intention**	**Connotation**
Ancêtre fondateur	Souche Grand chant	Solo	« Chanter seul au nom de son lignage »	Représentation élective de l'ancêtre fondateur
Lignage primaire	Tronc Petit chant	Forme chorale avec meneurs	« Chanter ensemble en divergeant »	Représentation unitaire de l'identité collective
Familles étendues	Ramifications Bara	Hétérophonie	« Chanter nombreux, chacun pour soi »	Représentation compétitive du potentiel fécond des individus du lignage

Tableau 1.

10 C'est-à-dire, pour les WoDaaBe, le père et les oncles paternels.



Fig. 2. Élection du « plus beau » danseur par deux femmes du lignage adverse. Danse *geerewol*, Région de l'Azawak, 2006. Photo extraite du film *La danse des Wodaabe* de Sandrine Loncke (encore en cours de montage).

Dans l'esprit des WoDaaBe, les trois parties d'un chant identitaire seraient donc la figuration sonore des différentes modalités d'appartenance lignagère : d'une matrice musicale attestant d'une ascendance commune, en passant par une forme collective unifiée que les WoDaaBe considèrent comme étant la partie la plus représentative de leur identité, à une version plus individualisée et en quelque sorte actualisée, dont chacun hérite plus directement au sein de sa famille et qui représente finalement tout le potentiel créatif et fécond, mais également scissionniste du lignage. Savoir chanter son chant de lignage, c'est ainsi témoigner que l'on est le dépositaire d'une chaîne de transmission ininterrompue qui, suivant le fil de l'arbre lignager, débute aux origines du groupe pour se poursuivre au sein de la famille agnatique immédiate. Pour l'individu, c'est finalement une façon d'attester, mais à rebours, de ce qu'il est bien né en droite lignée de ses ancêtres. Aussi l'exécution d'un tel chant au sein de la danse rituelle *geerewol* revêt-elle, pour les jeunes, le caractère d'une véritable épreuve initiatique, consacrant leur naissance en tant qu'hommes adultes socialisés, désormais publiquement reconnus comme les « dignes fils » du lignage. De même, la

possession d'un chant de marque conforme au style communautaire – et donc tripartite – sera-t-elle, au niveau collectif, un gage de reconnaissance mutuelle entre lignages, la condition *sine qua non* pour être considérés comme membres légitimes de la communauté des WoDaaBe. La forte homogénéité stylistique des chants lignagers dans leur ensemble n'est-elle pas en elle-même la marque sonore irréfutable d'une origine commune ?

En somme, la maîtrise musicale est ici toujours sollicitée comme un signe d'appartenance qui, pour l'individu comme pour le groupe, conditionne son degré d'intégration communautaire. Les chants de lignage woDaaBe représentent donc bien plus qu'une simple attestation d'identité : en contexte cérémoniel, leur simple exécution contribue littéralement à définir et à construire les contours de la société, tant sur le plan individuel que collectif. Ainsi se dessinent peu à peu les véritables enjeux de l'expression musicale dans cette société : en tant que support de mémoire – c'est-à-dire de représentations du passé –, elle permet ni plus ni moins d'essentialiser les appartenances identitaires en les enracinant dans le socle de la parenté. Son rôle n'est donc pas tant de permettre le rappel ou le souvenir que d'asseoir une idéologie de la continuité : continuité généalogique et continuité culturelle étant, dans cette société non territorialisée, constamment assimilées, selon cette idée que l'ancrage de la culture dans le corps même des individus serait la meilleure garantie de sa pérennisation. Bien plus qu'une trace sonore du passé, la musique serait-elle avant tout le lieu de fabrique idéal – car immatériel – d'un mythe communautaire ?

Une histoire musicale à rebours

L'idée selon laquelle les chants de marque auraient été directement transmis à chaque lignage par « le père des WoDaaBe » ou par les deux ancêtres éponymes Ali et Dege est une représentation largement partagée par les WoDaaBe. Elle voisine cependant – sans que cette version des faits ne leur paraisse d'ailleurs contradictoire – avec d'autres récits que véhiculent certains lignages lorsqu'ils souhaitent notamment mettre en avant leur plus grande légitimité identitaire ; la société woDaaBe n'étant évidemment pas exempte de rapports de pouvoir. Or, d'après ces récits, certains lignages n'auraient pas hérité de leur chant de marque par voie ancestrale, mais auraient dû le solliciter auprès d'autres lignages. À ce titre, leur chant ne pourrait donc être considéré comme « authentique », et dénoterait plutôt un rapport de dépendance originel vis-à-vis de certains groupes. Dans les faits, les lignages ainsi fustigés sont : soit des groupes résiduels, qui n'ont actuellement plus aucun poids social, notamment en tant que « donneurs » de femmes ; soit des groupes qui, sous l'Empire théocratique de Sokoto, n'ont pas choisi l'option de la fuite migratoire vers le Nord, et auxquels il est reproché de s'être sédentarisés et métissés avant de se décider finalement à rejoindre la communauté des

WoDaaBe[11] ; soit, enfin, des groupes considérés comme adoptés (« venus à la communauté »), leur ancêtre n'étant pas woDaaBe, et dont on raconte qu'ils ont dû prendre épouse dans le lignage qui les a accueillis pour pouvoir s'émanciper en tant que lignée autonome et faire progressivement émerger un chant différencié[12].

À l'encontre de la conception strictement arborescente de l'histoire, selon laquelle différents groupes de filiation se seraient partagés une même matrice musicale lors de leur segmentation originelle, cette version évoque ainsi des processus d'affiliation réticulaires, par réincorporation, assimilation ou fusion de groupes disparates ; processus que viennent corroborer un certain nombre de travaux ethnographiques et historiographiques[13], tels notamment ceux de M. Dupire qui, dans son analyse du mode d'organisation socio-politique des WoDaaBe, montre que les regroupements lignagers sont rarement fondés sur le critère d'une ascendance commune, privilégiant plutôt des critères politiques, démographiques et de proximité géographique.

> L'analyse d'un groupe migratoire, parti de l'État de Kazaouré et fixé au Niger après la guerre sainte de 1804 – celui des Wodaabe Jijiru résidant en saison sèche dans la région de Tahoua – a permis de déceler ce processus de réintégration politique. Tous les descendants de ceux qui ont appartenu à la même vague migratoire conduite au départ par un seul chef de migration (*'arDo*), et qui a fini par se rattacher à une fraction administrative, se considèrent comme membres du même segment de lignage primaire (*lenyol*). Bien que ce groupe migratoire se soit scindé en plusieurs fractions politiques, il est resté solidaire. C'est l'unité locale maximale dont les membres sont co-usagers de pâturages, points d'eau, parcours de transhumance et qui se rassemblent à chaque saison des pluies. *Ce lignage primaire n'est évidemment pas généalogique*[14], pas plus que la plupart des lignages minimaux qui le composent (*gure*). Les ancêtres d'un lignage minimal ont fusionné en vivant ensemble autour des mêmes points d'eau, en coopérant, en transhumant, et en s'intermariant. (Dupire 1994 : 267)

---

11 Au début du XIX[e] siècle, les WoDaaBe, alors établis au Nigeria, s'étaient placés sous la protection du Califat de Sokoto, Empire théocratique érigé par Ousmane Dan Fodio à partir de 1804. Mais le partage de l'Empire entre ses fils, dès 1817, va sonner le début d'une vaste entreprise de sédentarisation des éleveurs nomades, qui s'accompagne d'impositions de taxes sur le bétail et de tracasseries religieuses à l'égard des WoDaaBe, dont la pratique de l'islam est jugée peu orthodoxe. Rester BoDaaDo (sing. de WoDaaBe) devient alors synonyme d'un véritable choix culturel et religieux. Aussi est-ce de cette époque que date l'émergence des WoDaaBe en tant qu'entité socioculturelle se distinguant radicalement des autres Peuls (*FulBe*), pour la plupart sédentaires ou semi-nomades. Refusant de renoncer aux valeurs du nomadisme pastoral, un certain nombre de WoDaaBe (mais non la majorité) vont dès lors progressivement migrer vers le nord et vers l'est, jusqu'à atteindre le Niger actuel. Parmi eux, les groupes qui auront cependant trop longtemps hésité, ne rejoignant les WoDaaBe qu'après une phase prolongée de sédentarisation et d'assujettissement, devront pratiquer la politique de la main tendue pour être de nouveau reconnus comme WoDaaBe.

12 Pour plus d'informations sur cette question, voir Loncke 2002 : 229-246.

13 Voir notamment Dupire 1954, 1970, 1994 & 1996 ; mais aussi Paris 1990 ; Reed 1932 ; Stenning 1957, 1994.

14 C'est nous qui soulignons.

Ou encore :

> Il est admis que le nom du lignage est celui de son ancêtre fondateur, même lorsqu'il a la forme d'une désignation locale et il n'existe aucune tradition sur cet ancêtre éponyme : *c'est un modèle théorique, sans consistance réelle et qui permet de transcender l'hétérogénéité du groupe lignager*[15]. (Dupire 1970 : 296)

En fin de compte, les WoDaaBe reconstruisent leur histoire lointaine en vertu du schéma de subdivision actuel de leur société : si leur nom de lignage est Gojanko'en, c'est qu'ils sont issus d'un ancêtre qui répondait au nom de Goje[16], et s'ils possèdent un chant distinct des autres lignages, c'est qu'ils en ont hérité de cet ancêtre commun. Mais cette histoire putative ne correspond à aucune réalité généalogique. Dans les faits, la société woDaaBe, de structure sociopolitique extrêmement fluide, est animée par de constants processus de recomposition, qui nous obligent à repenser en conséquence le procès historique de caractérisation de ses chants de marque, non plus sous la forme d'un modèle de diversification arborescent, mais plus sûrement d'un diagramme en réseau.

La musique, lieu de tous les devenirs

Il apparaît désormais improbable que les chants lignagers soient issus d'une unique forme-mère, ou même d'une souche à deux branches. Loin d'être la trace sonore de différentes strates temporelles, les trois parties qui les constituent doivent par ailleurs plutôt être pensées comme le fruit d'une dynamique continue d'ajustements transversaux des chants les uns par rapport aux autres, en situation de performance.

En dehors même des données historiques, un certain nombre d'arguments permettent d'étayer cette hypothèse : ils ont trait aux modalités de la transmission musicale dans cette société, à la forme même des chants de marque et à la nature particulière du tissu relationnel nomade.

L'absence de mémoire musicale partagée

Une caractéristique fondamentale des modalités de la transmission musicale chez les WoDaaBe est qu'elle ne repose sur aucune forme de centralisation du savoir. À l'image de leur mode de rapport au pouvoir, qualifié de « diffus » ou « multicéphale »

---

15 C'est nous qui soulignons.

16 La désinence *-ko'en* marquant ici le genre humain, au pluriel, les WoDaaBe en déduisent logiquement que l'ancêtre fondateur du lignage Gojanko'en devait s'appeler Goje, le nom de lignage « Gojanko'en » signifiant ainsi littéralement : « les gens de Goje », autrement dit, la lignée de Goje.

par les ethnologues[17], il n'existe chez les WoDaaBe aucun corps d'experts ou de spécialistes chargé de transmettre un savoir musical unifié, canonique. La transmission s'opère avant tout au sein des campements, de façon intrafamiliale : l'enfant apprend son chant de lignage auprès de son père et/ou de ses oncles paternels[18]. Il s'agit en outre d'une quête qui passe par l'établissement de relations interpersonnelles privilégiées : encore faut-il demander à apprendre et s'attirer la faveur des anciens, en passant du temps à leurs côtés et en leur rendant de menus services. Le chant doit en effet se mériter[19]… Si bien que les frères et cousins d'une même famille n'apprendront pas nécessairement auprès des mêmes personnes et ne parviendront pas tous au même degré de connaissance.

La conséquence de ce processus de transmission interindividuel est qu'il semble exister autant de variantes d'un même chant que de familles, voire même, que d'individus. C'est du moins ce qu'indique un travail comparatif mené auprès de chanteurs de même famille et de familles différentes, notamment en ce qui concerne les parties dites « petit chant » et « *bara* »[20]. Les WoDaaBe ont beau affirmer que leurs chants de marque n'ont pas varié depuis leur émergence, persuadés qu'ils sont de se transmettre de pères en fils un modèle fixe préétabli, dans les faits, il n'existe pas deux versions identiques de ce modèle, pour la bonne raison que personne n'en possède la même « représentation mentale ». Nous rejoignons ici les travaux de Dan Sperber, d'après lesquels une représentation mentale est transformée en représentation publique lorsqu'elle est communiquée d'un individu à l'autre. Cette représentation publique est ensuite mise en mémoire, pour être de nouveau transformée en représentation mentale par le ou les destinataires. Mais, comme le signale Sperber, la psychologie cognitive nous apprend qu'à chaque étape de ce processus de transmission, il y a, non pas réplication, mais transformation :

> La transmission des maladies infectieuses est caractérisée par des processus de réplication des virus ou des bactéries. Ce n'est qu'occasionnellement que l'on rencontre une mutation au lieu d'une réplication. […] Les représentations, au

17 Précisons que la communauté dans son ensemble n'est couronnée par aucun chef et ne connaît que des guides pastoraux (*arDo;* pl. *arBe*), qui interviennent au niveau minimal de regroupement qu'est la fraction. Au niveau du lignage primaire, il existe certes des représentants dénommés *laamiibe*, mais leur rôle s'est toujours limité à celui d'intermédiaires politiques vis-à-vis des instances extérieures, à savoir d'abord l'administration coloniale, puis l'État nigérien indépendant.

18 Voire maternels, lorsque sa mère appartient au même lignage que son père, par suite d'un premier mariage endogame au lignage, dit *koobgal*.

19 Pour une description plus détaillée des modalités d'apprentissage, voir Loncke 2002 : 126-202.

20 Le « grand chant » est quant à lui une partie très courte, exécutée en solo, donc théoriquement plus aisée à mémoriser. Mais les restrictions liées à son exécution publique – exclusivement en contexte rituel, lors du lancement et de la clôture des cérémonies interlignagères – font qu'il est rarement entendu, et que le vecteur privilégié de sa transmission est, ici encore, intrafamilial. Dans ce cadre, nous avons pu, pour un lignage donné, comparer la version qu'en donnaient deux anciens : elles se sont révélées légèrement dissemblables, et chacun a bien sûr défendu sa version comme la seule « authentique » (*gonnga*).

> contraire, tendent à être transformées chaque fois qu'elles sont transmises. […] La réplication, ou la reproduction *stricto sensu*, d'une représentation, si tant est qu'elle se produise jamais, est une exception. (Sperber 1996 : 82)

Dans ces conditions, on comprend qu'il s'avère impossible de statuer sur une version canonique des chants de marque woDaaBe ou, plus exactement, que toute version médiane établie par synthèse des diverses interprétations recueillies apparaisse à l'ethnomusicologue comme un objet abstrait, puisque sans existence du point de vue des WoDaaBe[21]. En l'absence de mémoire externe comme celle que permet l'écriture, l'enregistrement, ou toute structure institutionnalisée d'apprentissage oral capable de transmettre au plus grand nombre un modèle musical établi, il faut bien admettre que la notion de mémoire musicale *partagée*, au sens strict du terme, se révèle foncièrement problématique. Comme le constatait déjà Brăiloiu, réfléchissant à la notion d'œuvre orale et de création musicale collective, « ‹ l'instinct de variation › n'est pas simple rage de varier, mais suite nécessaire du défaut d'un modèle irrécusable » (1959 : 88).

Certes, l'on pourrait alléguer que la performance cérémonielle constitue en elle-même un lieu privilégié de transmission d'un modèle consensuel. Mais, dans le cas qui nous intéresse, il apparaît impossible que les individus puissent s'en forger une image mentale unifiée : en dehors du « grand chant » (dont nous avons dit qu'il n'est exécuté que de façon très restrictive), « petit chant » et *bara* sont, dans leur version cérémonielle, en effet toujours exécutés de façon hétérophonique. C'est tout le paradoxe de ces chants lignagers, au sein desquels l'identité collective n'est jamais déclamée dans un strict unisson, mais sous la forme d'une plurivocalité passablement profuse, comme si les identités individuelles ne parvenaient jamais totalement à s'effacer, même dans l'expression d'une commune appartenance.

Une modélisation musicale en situation d'interactions

Est-ce la cause ou la conséquence du défaut d'un modèle commun irréfutable ? La forme des chants de marque recèle une part de variabilité telle que l'on conçoit aisément qu'ils puissent régulièrement faire l'objet d'ajustements interactifs. En effet, la variabilité n'apparaît pas ici comme une donnée marginale qui

---

21 Sur ce point, voir la distinction proposée par Guillaume d'Ockham, et reprise par Joël Candau dans le cadre de ses travaux sur l'épistémè du partage, entre les « ensembles logico-mathématiques » et les « ensembles substantiels » (Candau : 72-73) : « Pour Ockham, l'étant singulier est l'unique substance. Tout le reste n'est qu'apparence sans substance. Sur ce point, je me contenterai d'observer qu'en sciences humaines et sociales, nous passons sans grande précaution d'une conception des universaux comme ensembles logico-mathématiques à une conception comme ensembles substantiels » (p. 73).

se surimposerait à une structure stable, mais comme un trait inhérent à celle-ci. Relevons au moins trois paramètres fondamentaux où la variable fait figure de donnée structurelle.

Tout d'abord, le rythme des chants de marque présente la particularité d'être toujours non mesuré, contrairement aux autres répertoires vocaux que connaissent les WoDaaBe, d'ailleurs accompagnés de frappements de mains. Or, un tel rythme se caractérise par le fait que le rapport qu'y entretiennent les valeurs n'est pas quantitatif, mais qualitatif : longues s'opposent à brèves et ne valent que les unes par rapport aux autres, indépendamment de tout étalon de mesure. Comme le dit si bien Pierre Boulez, le non mesuré – qu'il désigne pour sa part sous l'expression de « temps amorphe » ou « lisse », par opposition « au temps pulsé » ou « strié » – est une façon d'« occuper le temps sans le compter » (1987 : 107). Aussi ne peut-il jamais être reproduit à l'identique. Avant tout circonstanciel, il relève d'une permanente interaction entre les chanteurs en présence qui, en l'occurrence, ne cessent ici de jouer d'effets de retard et d'anticipation – c'est là le propre de l'hétérophonie –, non par rapport à un référent fixe, mais les uns par rapport aux autres. L'esthétique des chants de marque repose ainsi sur une inter-rythmicité qui s'articule de l'intérieur, sans imposition de mesure, ni même de cadence.

Si l'on considère maintenant les hauteurs constitutives des mélodies, il s'avère qu'ici encore domine un degré important de fluctuations, d'un individu à l'autre comme d'une interprétation à l'autre. Au sein d'un mouvement mélodique, tant les parcours que l'intonation de certains degrés peuvent en effet se révéler variables, comme si les points par lesquels passent les chanteurs étaient au fond moins importants que la trajectoire globale qu'ils dessinent. C'est à se demander si la notion même d'échelle, en tant que constante, est ici réellement pertinente. Le risque pour l'analyste serait en tout cas de vouloir occulter leur dimension instable pour parvenir à les catégoriser. Il semble plus exact de considérer le caractère mobile de certains degrés comme un élément constitutif de leur nature même ; ce qui revient à poser que les différents systèmes scalaires qui caractérisent les chants de marque représentent finalement autant un facteur de variabilité qu'un invariant.

Quant au procédé omniprésent d'hétérophonie, on considère généralement qu'il se caractérise par « l'exécution simultanée, mais quelque peu variée, d'une même *référence*[22] mélodique »[23]. C'est sans tenir compte du fait que le modèle cognitif auquel se réfèrent les musiciens pourrait ne pas être

22 C'est nous qui soulignons.

23 Nous pensons notamment à cette définition récemment proposée par Nathalie Fernando : « L'hétérophonie désigne l'exécution simultanée, mais quelque peu variée, d'une *même référence mélodique*, par deux ou plusieurs sources sonores – voix et/ou instrument(s). Sur le plan du rythme, il en résulte de fréquents décalages, ainsi que de légères variantes sur le plan mélodique » (Fernando *et al.* 2007 : 1088-1109).

homogène – comme c'est le cas chez les WoDaaBe – ou, en d'autres termes, que les procédés de variation propres à l'hétérophonie sont peut-être précisément la conséquence de l'absence d'un référent fixe identique pour tous. Dans cette perspective renversée, l'hétérophonie serait donc avant tout une opération musicale subordonnée aux conditions sensibles et circonstancielles de la performance : suivre le flux, s'en écarter temporairement, se raccorder, se décaler par rapport à ses voisins immédiats… Nous sommes ici encore au cœur d'un espace musical de contacts, qui se joue de proche en proche et au sein duquel le raccordement des voisinages se fait indépendamment d'une référence unique. De ce point de vue, on peut dire que le procédé d'hétérophonie relève d'une forme d'être ensemble vagabonde, au sein de laquelle le corps musical collectif ne s'ajuste jamais qu'en situation, pour mieux se renouveler lors de chaque performance, au gré de l'identité et du nombre de participants.

Ainsi, et quel que soit le point de vue dont on aborde la forme musicale des chants de marque – système rythmique, scalaire, mode d'agencement des voix, etc. –, il semblerait que la multiplicité, un certain degré d'hétérogénéité, soient inscrits en germes dans ses fondements mêmes. Ce répertoire ne nous met pas en présence d'un tissu sonore entrecroisant des points fixes que les chanteurs disposeraient selon des modalités strictement préétablies : de tels points sont mouvants, leur hauteur, leur durée, leur répétition ou leur abréviation dépendent de la dynamique de l'ensemble, aussi bien que du style de chacun ; plutôt que de joindre un point à l'autre, c'est davantage une trajectoire globale que déroulent les chanteurs, sorte de « ligne *intermezzo* » qu'ils modulent *in situ*, de l'intérieur, et que l'on pourrait qualifier, pour reprendre un concept deleuzien, de « variation continue » (Deleuze & Guattari 1980).

L'exemple des chants de marque nous conduit donc à revisiter la notion de modèle musical, pour ne plus nécessairement l'envisager comme un préalable que l'on se transmettrait fidèlement, de génération en génération. Dans un certain nombre de cas dont il serait intéressant d'évaluer les conditions d'existence, le modèle apparaît plus sûrement comme une perspective, un point d'équilibre vers lequel on tend et qui ne se dégage qu'en situation de performance collective, dans la façon empirique dont les participants parviennent à se convertir les uns les autres, à modeler leur subjectivité dans la recherche d'une cohérence globale. Corrélativement, notons que le concept de mémoire musicale collective ou, pour reprendre la terminologie des psychologues de la cognition, « de mémoire partagée », apparaît, en l'absence de système institutionnalisé de transmission, peu efficient. Ou au moins faut-il préciser, à l'instar de Joël Candau, que le partage ne peut alors jamais qu'être « partiel » (1999 : 121). Dans le cas des WoDaaBe, nous pouvons en effet admettre que leur répertoire de chants de marque ne repose sur aucune forme musicale mère, ni même aucune mémoire musicale structurante susceptible de garantir, *par en haut*, la transmission d'un modèle « académique », que ce soit à l'échelle de la société globale ou du lignage. Mais est-ce si

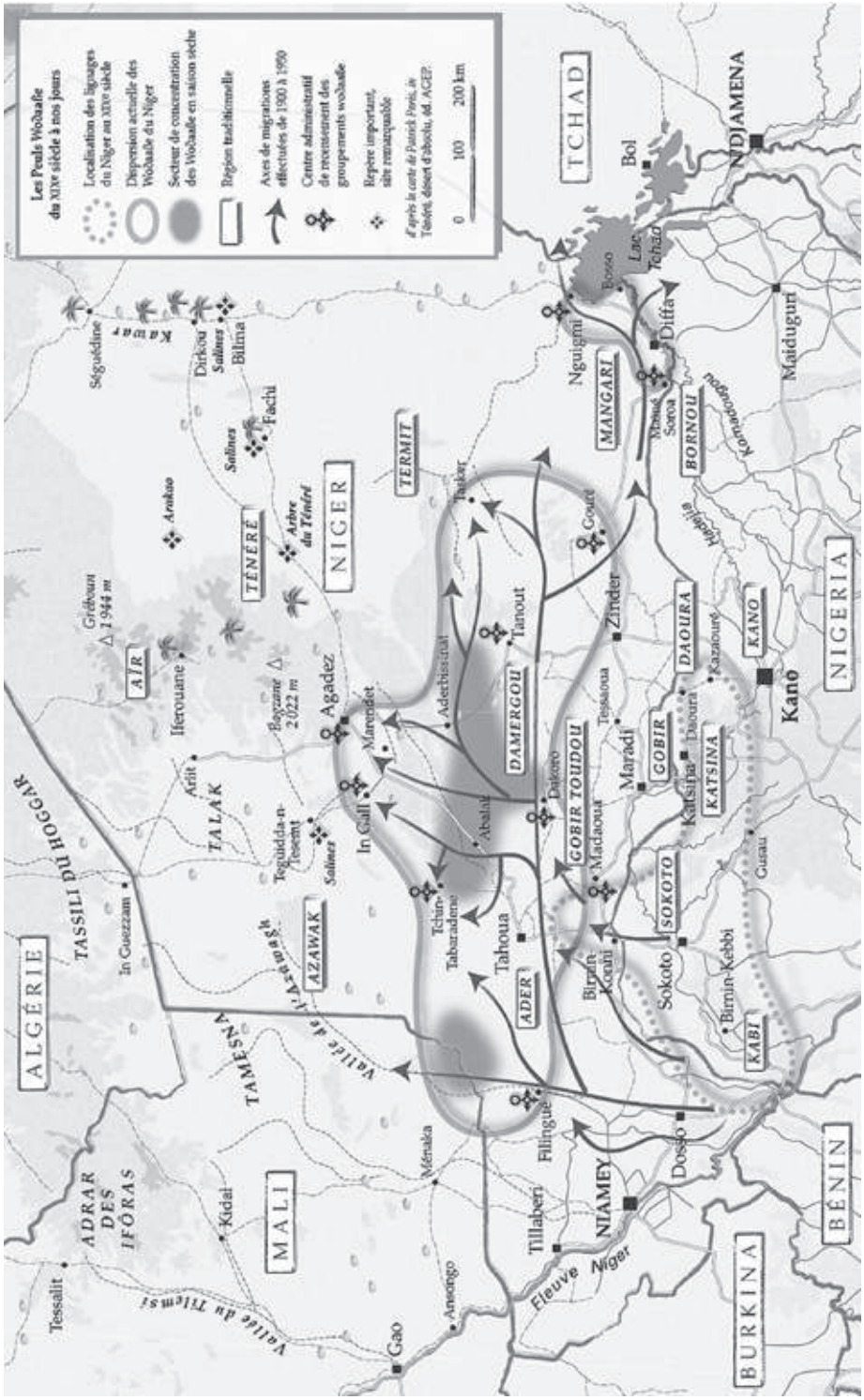


Fig. 3. Les Peuls WoDaaBe du XIX[e] siècle à nos jours (source: Loncke 2006).

surprenant de la part d'une société nomade particulièrement réfractaire à toute forme de centralisation politique ? Bien au contraire, le processus de caractérisation de ces chants doit plutôt être conçu de façon interactive et continue, sous la forme d'une dynamique d'homogénéisation et de différenciation s'articulant *par le dedans*, à l'image des constants réagencements vécus par cette société. Ce qui revient à poser que les chants de marque sont, en fin de compte, le reflet même du tissu relationnel nomade, variables aussi bien dans le temps – au gré des jeux de recomposition de la communauté (segmentations, agrégations, scission, changements d'affiliation…) – que dans l'espace – les processus de regroupement et de dispersion par suite de mouvements migratoires étant le principal agent de transformation de la société. Selon cette perspective, la distribution géographique actuelle des différents lignages sur le territoire nigérien pourrait ainsi constituer le meilleur indicateur qui soit des rapports de proximité ou de différenciation stylistique entre chants lignagers.

Une géographie musicale relationnelle

Les WoDaaBe du Niger, nous l'avons dit, vivent dispersés sur la totalité de la zone sahélienne qui traverse le pays. Or ce territoire longitudinal est traversé par tout un réseau de vallées fossiles – les affluents de l'Ader-Doutchi – qui relient entre elles les aires migratoires des différents lignages – qu'ils se trouvent dans les régions de l'Aïr, de l'Azawak, de l'Ader ou du Damergou.

D'ouest en est, cette société nomade forme ainsi un véritable continuum, les lignages occupant l'espace de façon tuilée : non seulement les aires migratoires se jouxtent, mais les zones migratoires de saison sèche des uns constituent souvent les terroirs hivernaux des autres, et ainsi de suite (cf. fig. 3). De proche en proche, le fil des relations communautaires forme ainsi un tressage ininterrompu, qui se concrétise et devient véritablement visible une fois par an, lors des grands rassemblements cérémoniels de fin d'hivernage, qui regroupent successivement différentes paires de lignages et leurs alliés en divers endroits de cette bande sahélienne. À elle seule, la configuration de ce réseau spatial qui détermine en grande partie la topographie des relations interlignagères est donc une clé pour concevoir la façon dont les chants de marque parviennent à se modeler continûment les uns par rapport aux autres, préservant une homogénéité d'ensemble tout en suivant le fil des recompositions lignagères. Une preuve tangible de ce processus peut d'ailleurs être relevée dans le fait que les lignages woDaaBe qui vivent dans des régions particulièrement excentrées par rapport au reste de la communauté – à savoir notamment les Bii Utey'en des abords du Lac Tchad, dans la partie extrême-orientale du pays, et les Degereeji de la région occidentale de Filingué – présentent pour leur part des chants de marque qui contrastent assez fortement par rapport à l'esthétique de l'ensemble :

soit parce qu'ils ont divergé en raison de l'éloignement géographique, soit au contraire qu'ils se sont figés, n'ayant pu continuer d'évoluer au contact des chants des autres lignages[24].

Pour désigner le « lien » qui les unit, les WoDaaBe évoquent la « corde de bât » (*gashshungol*) avec laquelle ils attachent leurs bagages lorsqu'ils se déplacent. Mais au fond, cette expression n'est pas qu'une simple métonymie renvoyant aux valeurs communes du pastoralisme nomade : on peut avancer qu'elle se réfère aussi à une dimension spatiale tangible, qui fait dire à Deleuze et Guattari que « les nomades n'ont pas d'Histoire. Ils n'ont qu'une Géographie* (1980 : 490). Loin d'être la marque d'un passé ancestral, l'ensemble du répertoire serait ainsi le fruit de l'Histoire *en acte* des agencements lignagers. Il constituerait du même coup une sorte de carte musicale « dialectologique », sans frontières nettes, ni langue majeure. Non seulement il suffirait aux groupes engagés dans un nouveau devenir identitaire de s'engouffrer dans les interstices de liberté inhérents à la forme pour faire émerger un chant sensiblement différent, mais le maintien des contacts après différenciation des rameaux expliquerait aussi que, de proche en proche, de tels chants puissent parfaire leur émancipation chromatique sans toutefois jamais diverger radicalement les uns des autres. Rappelons ces mots de Deleuze, pour qui la notion de « langue majeure » en linguistique n'est jamais qu'une tentative de normalisation idéologique *a posteriori* : « N'est-ce pas la variation continue qui constitue le devenir minoritaire de tout le monde, par opposition au fait majoritaire de Personne ? » (1980 : 134). Cette conception du devenir musical apparaît évidemment tout indiquée dans le cas d'une population nomade à mode de pouvoir diffus, qui se recompose sans cesse, dans le temps comme dans l'espace. Mais à bien y réfléchir, il n'est pas certain qu'elle ne puisse être généralisée à toutes les musiques qui répondent à la condition d'être transmises oralement, sans aucune forme de centralisation du savoir.

En guise de conclusion

Est-ce parce que son caractère immatériel empêche de prendre la mesure de ses transformations dans le temps ? La musique est, nous l'avons vu, un lieu de fabrique idéal de mythes communautaires. Ses dépositaires se plaisent souvent à la décrire comme la trace sonore d'un passé ancestral, immémorial, avec pour corollaire l'idée qu'elle se serait transmise à l'identique depuis sa création.

---

24 Le chant des Degereeji n'est pas tripartite et celui des Bii Utey'en est dans un style très rythmé que les Wodaabe identifient comme le « style du Bornou » (*ngol Borno*), en référence à la région kanouri du sud-ouest du lac Tchad. Cette région fut le cœur d'un vaste empire englobant, à son apogée, tout le bassin tchadien.

Dans le cas des musiques africaines, on peut d'autant mieux concevoir qu'il s'agit là de représentations participant de processus de construction identitaire, depuis que les travaux pionniers de Georges Balandier nous ont appris à ne plus appréhender les sociétés africaines comme des sociétés sans histoire, qui vivraient dans un perpétuel présent, exemptes de tout changement, de toute transformation (désolée : la phrase est un peu longue, mais telle que vous l'aviez réécrite, le sens n'était plus le même). En l'absence de mise en place de systèmes institutionnalisés d'apprentissage musical visant explicitement la reproduction à la lettre des mêmes modèles, il faut bien admettre que la musique, comme toute autre modalité de l'expression humaine, ne reste pas hermétique au flux de l'Histoire, qu'elle se transforme dans sa mouvance tout autant qu'elle le marque de son impact.

Mais si les données de l'ethnographie et de l'historiographie constituent de précieux atouts pour déconstruire, comme nous avons tenté de le faire, le mythe de pratiques musicales immuables, indifférentes au cours du temps, reconnaissons que nos analyses tendent encore trop souvent à présenter ces mêmes musiques sous la forme de systèmes atemporels, préoccupés que nous sommes d'en mettre au jour le « modèle », les « règles structurelles », « l'ossature », les « invariants », ou encore d'en expliquer les « procédés de variation » sans appréhender la façon dont ces derniers peuvent interagir avec le système lui-même. Nous espérons donc avoir pu montrer par cette contribution qu'à défaut d'archives sonores ou de sources écrites qui permettraient de mesurer précisément les évolutions historiques d'une pratique musicale, il est au moins possible de saisir les logiques de création et de transformation qui œuvrent en son sein par le croisement de données aussi bien psycho-sociologiques – dynamiques d'interaction, rapports individu/collectif, procédures de transmission et de mémorisation, etc. – que géo-historiques – géographie et mobilité des groupes humains, processus d'organisation socio-politique, etc. – et musicologiques – variabilité inhérente au système.

Références

BOULEZ Pierre
1987 *Penser la musique aujourd'hui*. Paris : Denoël/Gonthier.

BRĂILOIU Constantin
1959 « Réflexions sur la création musicale collective ». *Diogène*, 25, jan.-mars : 83-86.

CANDAU Joël
1999 *Épistémè du partage*. Mémoire d'anthropologie présenté en vue de l'Habilitation à diriger des recherches : Université de Nice.
2005 *Anthropologie de la mémoire*. Paris : Armand Colin.

DELEUZE Gilles & Félix GUATTARI
1980 *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les Éditions de Minuit.

DUPIRE Marguerite
1954 « Contribution à l'étude des marques de propriété du bétail chez les pasteurs peuls ». *Journal de la Société des africanistes*, 24/2 : 123-143.
1970 *Organisation sociale des Peul. Étude d'ethnographie comparée.* Paris : Plon.
1994 « Identité ethnique et processus d'incorporation tribale et étatique ». *Cahiers d'études africaines.* n° 133-135, t. XXXIV. Paris : EHESS : 265-280.
1996 *Peuls nomades, Étude descriptive des Wodaabe du Sahel nigérien.* Paris : Karthala.

FERNANDO Nathalie *et al.*
2007 « Typologie des techniques polyphoniques », in Jean-Jacques Nattiez, dir. : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. V, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la Musique : 1088-1109.

LONCKE Sandrine
2002 *Lignages et lignes de chant chez les Peuls WoDaaBe du Niger.* Thèse de doctorat. Paris : INALCO.
2006 « Les Peuls WoDaaBe du Niger ». *Territoires nomades. Hommage à Edmond Bernus.* Ouvrage photographique de Jean-Marc Durou. Paris : La Martinière : 234-251.

PARIS Patrick
1990 « Les Bororos : Nomades peuls du Niger ». *Ténéré, Désert d'absolu.* Paris : Agep-Vilo : 189-203.

REED L. N.
1932 « Notes on some Fulani tribes and customs ». *Africa* 5/4 : 422-454.

SEYDOU Christiane
1998 *Dictionnaire pluridialectal des racines verbales du peul : peul-français-anglais*. Paris : Karthala / ACCT.

SPERBER Dan
1996 *La contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture.* Paris : Odile Jacob.

STENNING, D. J.
1957 « Transhumance, migratory drift, migration : patterns of pastoral Fulani nomadism ». *Journal of the Royal Anthropological Institute*. LXXXVII, part 1 : 57-75.
1994 *Savannah Nomads. A study of the Wodaabe pastoral Fulani of Western Bornu Province, Northern Region, Nigeria*. International African Institute / LIT Verlag.

résumé. Les Peuls WoDaaBe du Niger possèdent un répertoire de chants identitaires qu'ils considèrent comme la trace sonore figée de leur histoire lignagère. La musique joue donc ici le rôle d'un support de mémoire, mais d'une mémoire qui, à l'analyse, se révèle bien plus de l'ordre de représentations mythiques visant à fonder la croyance en une ascendance commune. Le potentiel de variation du répertoire, de même que l'absence d'un modèle de référence partagé par tous les chanteurs, permettent en outre de postuler que ces chants sont certainement le fruit d'un procès continu d'homogénéisation et de différenciation en situation de performance cérémonielle. L'auteur pose ainsi l'hypothèse que, dans les sociétés de tradition orale où la transmission musicale n'est pas institutionnalisée, la reproduction d'un modèle fixe, faute de mémoire musicale partagée, s'avère non seulement impossible, mais que l'évolution des pratiques musicales, reflet de l'histoire en acte, doit plus certainement être pensée indépendamment de tout modèle établi, à l'image d'un processus de dialectalisation.