



Transposition

Musique et Sciences Sociales
Articles | 2022

Mauvais chanteur... mauvaise personne ? Échec musical et marginalité masculine chez les pasteurs Samburu du Kenya

Bad singer... bad person? Musical failure and male marginality among the pastoral Samburu of Kenya

Giordano Marmone



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transposition/7143>
DOI : 10.4000/transposition.7143
ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Giordano Marmone, « Mauvais chanteur... mauvaise personne ? Échec musical et marginalité masculine chez les pasteurs Samburu du Kenya », *Transposition* [En ligne], Articles, mis en ligne le 08 février 2022, consulté le 10 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/7143> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.7143>

Ce document a été généré automatiquement le 10 février 2022.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Mauvais chanteur... mauvaise personne ? Échec musical et marginalité masculine chez les pasteurs Samburu du Kenya

Bad singer... bad person? Musical failure and male marginality among the pastoral Samburu of Kenya

Giordano Marmone

Introduction

- 1 Être un danseur ou un chanteur de qualité médiocre n'empêche pas, généralement, de devenir une personne respectable et épanouie. Pourtant, si un « mauvais » chanteur a la malchance d'appartenir à une société qui considère la maîtrise de la pratique musicale comme un attribut essentiel de l'âge adulte, son destin peut se révéler bien plus malheureux. Chez les Samburu, pasteurs transhumants du Kenya septentrional, certains jeunes hommes doivent composer avec un manque d'habiletés musicales qui contribue à la précarisation de leur position sociale : alors que la plupart des membres de la communauté à laquelle ils appartiennent développent les capacités nécessaires pour exécuter correctement, à des niveaux très différents, les répertoires musico-chorégraphiques coutumiers, leurs performances stimulent les rires, les critiques et la frustration de leurs camarades et de leur auditoire. Cette maladresse, ou le refus d'intégrer certains codes de comportement et certains savoir-faire, se trouve parfois en lien avec une condition de marginalité qui peut affecter profondément la qualité de vie de ces personnes¹.
- 2 La production et les exécutions musicales des Samburu, en effet, doivent se conformer à des catégories esthétiques et performatives rigoureuses que les individus intègrent à partir du plus jeune âge à travers un entraînement long et compétitif. C'est pourquoi

l'échec des performances musico-chorégraphiques est un événement extrêmement rare, considéré comme incompatible avec le statut d'hommes adultes, bien insérés au sein de leur communauté². Toutefois, les erreurs peuvent parfois se produire. Les Samburu peuvent considérer certaines sessions musicales (cérémonielles et non) comme « ratées » à cause de l'impréparation des solistes ou de facteurs externes imprévus qui perturbent le déroulement de la performance. L'interruption abrupte et non voulue du flux musical et de l'exécution d'un chant est, dans un cas comme dans l'autre, le symptôme d'une anomalie dans les engrenages de la fabrique sociale qui ne peut pas être banalisée pour les Samburu. Les retombées et les causes de ces dysfonctionnements, en effet, vont souvent au-delà du domaine purement musical. Les plus exposés à ce genre d'accidents sont les solistes, qui prennent en charge la direction du chant et qui, plus que les autres, soumettent leurs habiletés au jugement de leur entourage. Dans cet article, nous nous interrogerons sur la façon dont l'acquisition de compétences musicales participe au processus de socialisation des hommes samburu. En particulier, à travers l'analyse de trois études de cas, nous examinerons les implications sociales des erreurs et des échecs dans la pratique musicale en tant que, à la fois, cause concomitante et conséquence de marginalité individuelle et collective.

- 3 La réflexion que je développerai ici s'appuie sur une recherche ethnographique de longue durée, menée entre 2013 et 2021 (et encore en cours), à travers laquelle j'ai suivi les parcours de vie des garçons non-initiés (*layyok*) de Simalé, une unité territoriale samburu du nord du Kenya, à partir de leur enfance ou préadolescence jusqu'à leur initiation à l'état de jeunes hommes circoncis (*Imurran*). Au fil des années, session musicale après session musicale, ces garçons se sont entraînés et ont rivalisé pour atteindre le rang de solistes principaux de leur groupe local. Certains d'entre eux ont démontré leur habileté dans ce domaine. D'autres ont dû se confronter à des obstacles parfois insurmontables. Pourtant, comme nous le verrons, les erreurs dans la performance musicale ne concernent pas seulement les plus jeunes et inexpérimentés. Les adultes circoncis ne sont pas complètement à l'abri de ce genre de faux pas. Leurs ratages, tout comme ceux des non-initiés, peuvent être associés, dans certains cas, à des conditions de précarité statutaire. Dans les pages qui suivent, à travers l'exemple des Samburu, nous nous intéresserons aux échecs et aux erreurs dans la pratique du chant soliste pour essayer de comprendre comment les anomalies performatives peuvent contribuer à la production de catégories sociales et à la hiérarchisation des individus.

Chanter pour devenir adultes : les Samburu et leur organisation sociale à classes d'âges

- 4 Les Samburu sont un peuple de pasteurs transhumants, locuteurs d'une langue du cluster *maa* (comme les plus célèbres Maasai). Ils habitent dans une région semi-désertique située au centre-nord du Kenya dans laquelle des basses-terres arides, où les sources d'eau sont presque exclusivement saisonnières, alternent avec de hautes-terres boisées. Chez les Samburu, l'élevage de bovins, de petits ruminants et de dromadaires s'articule désormais de plus en plus au travail salarié. L'émigration de jeunes et moins jeunes vers les grandes villes ou vers les régions touristiques de la côte est en train d'altérer les équilibres du système économique pastoral³ qui reste pourtant encore dominant.

- 5 L'organisation sociale de ce peuple se fonde, du côté masculin, sur un système de classes d'âges et de générations, encore pleinement actif de nos jours⁴, produisant une répartition des prérogatives politico-économiques des hommes. Tous les 12-15 ans, les Samburu ouvrent une nouvelle promotion générationnelle. Ses membres sont recrutés à l'issue de plusieurs sessions de circoncision qui se poursuivent pendant environ sept ans puis s'arrêtent pour reprendre dans le cycle générationnel successif. Chaque promotion passe, au fil du temps, d'un échelon d'âge au suivant à travers un parcours d'ontogénèse qui engendre une acquisition progressive de pouvoirs politiques, militaires et religieux⁵. Ainsi, les garçons non-circoncis deviennent des jeunes circoncis (junior puis confirmés) et, ensuite, des Pères⁶ (dans ce cas aussi, d'abord junior puis confirmés). Le parcours des femmes, de son côté, dépend en partie du système d'âges masculin⁷ mais se fonde surtout sur deux étapes cérémonielles qui produisent des modifications majeures de leur statut : l'initiation et le mariage. Le pouvoir des femmes dans la société samburu s'exprime, entre autres choses, par le rôle crucial qu'elles exercent dans le façonnement des identités masculines et féminines en domaine rituel⁸, à travers la construction de frontières statutaires modelées autour des interdits de commensalité⁹ ainsi que dans le processus d'apprentissage musical des jeunes garçons. Beaucoup plus que les hommes adultes, les femmes transmettent aux enfants les premiers rudiments des techniques vocales et des postures chorégraphiques masculines jusqu'au moment où les petits garçons atteignent l'âge de rejoindre les bandes locales de non-circoncis (vers cinq-six ans) et poursuivent leur apprentissage musical de façon autonome.
- 6 Dans un premier temps, les enfants imitent les chants et les danses des jeunes circoncis (« guerriers » ou *Imurran* en langue samburu) sans pour autant reproduire leurs textes chantés, c'est-à-dire en se limitant à l'exécution de syllabes non-signifiantes. Au fil des années, leurs compétences musicales se consolident et leurs sessions ressemblent de plus en plus à celles des *Imurran*. Ceux-ci commencent à avoir du mal à cacher leur inquiétude et leur malaise. Les garçons non-circoncis exécutent, jour après jour, « leurs » danses avec de plus en plus d'adresse et entonnent « leurs » chants avec une maîtrise croissante des textes. Leurs voix se font à chaque session, plus graves et plus mûres. Le perfectionnement progressif des compétences dans le chant et dans la danse chez les non-circoncis met en évidence aux yeux de la communauté entière leur rapprochement de l'âge adulte¹⁰. Ce qui est en jeu dans ce contexte est le contrôle de certains codes musicaux, kinésiques et sémiologiques associés à l'état d'hommes initiés. En effet, les non-circoncis sont en train de soustraire aux *Imurran* beaucoup plus qu'un répertoire de chants et de danses : ils s'approprient leur corporéité et occupent leur espace socio-musical avant même l'instauration de la nouvelle promotion générationnelle. Le chant et la danse contribuent donc de manière déterminante au processus d'acquisition de la corporéité « guerrière » de la part des non-initiés aux dépens des jeunes circoncis – acte indispensable pour devenir à leur tour des *Imurran*. La recherche de la perfection esthétique et exécutive dans la performance musico-chorégraphique se configure ainsi comme un parcours obligé vers l'initiation à l'âge adulte.
- 7 Durant cette longue phase d'apprentissage, certains (rares) individus ne parviennent pas à maîtriser le savoir-faire chorégraphico-musical qu'ils auraient dû développer en vue de leur futur passage à l'état de jeunes circoncis. Parfois ils s'exposent excessivement aux critiques de leurs camarades en essayant d'atteindre le rôle de

soliste sans en avoir les qualités, ce qui fragilise leur position sociale. Les autres non-circoncis de leur unité territoriale s'interrogent sur les raisons de leur manque de compétences et, dans certains cas, s'attaquent à ces faiblesses pour les discréditer et éliminer des adversaires dans la course au leadership de leur groupe local.

L'erreur en musique comme faute morale

- 8 S'affirmer en tant que soliste à l'âge de 12-13 ans et conserver ce rôle après la circoncision (autour des 15-20 ans environ) n'est pas une affaire simple. Une bande de garçons non-circoncis compte normalement une vingtaine de membres d'âges différents et seulement deux ou trois d'entre eux parviennent à devenir les solistes principaux de leur unité territoriale avant leur transition à l'état de *Imurran* (jeunes circoncis). Les autres auront besoin de beaucoup plus de temps pour développer ces mêmes habiletés et n'oseront prendre la direction des chants que plusieurs années après leur circoncision. La plupart des hommes ne le feront jamais. Ils se contenteront de chanter dans le chœur et d'assurer l'accompagnement rythmique par le battement des mains et par l'exécution d'inspirations et d'expirations forcées. Il n'y a rien de déshonorant dans ce choix. Se mettre à la tête d'un chœur sans posséder les compétences pour jouer le rôle de soliste serait inconcevable pour un homme samburu adulte et respectable, même en contexte informel¹¹. Le risque est de compromettre la qualité d'une exécution musicale et se tourner en dérision soi-même, ses camarades, son clan ou sa propre unité territoriale. C'est pourquoi la sélection des individus qui ont la responsabilité de guider les sessions de chant et danse est dure et impitoyable : les solistes incarnent, en effet, la capacité d'une communauté à produire des individus exemplaires¹², de mettre en place des processus efficaces de construction d'hommes adultes socialisés.
- 9 Avant d'analyser des exemples de ratage musical chez les Samburu, nous devons nous familiariser avec certaines des catégories qui sont normalement mobilisées pour examiner et définir les dysfonctionnements dans le domaine de la performance. Comment distinguer une erreur d'une faute ? Et comment caractériser un échec ? Selon les historiens Florian Besson et Catherine Kikuchi :
- « L'erreur, du latin *error*, désigne le fait de se tromper, de commettre une maladresse, mais peut aussi renvoyer à un état (« être dans l'erreur ») plus ou moins permanent. La faute vient du bas-latin *fallita*, un dérivé du verbe *fallere* : c'est le fait de manquer à une règle, qu'elle soit morale ou technique [...]. Le terme d'échec est le plus intéressant, puisqu'il vient directement du persan *shah*, donc du jeu d'échec [*sic*] [...] : le terme renvoie à un insuccès, à un manque de réussite. [...] Les trois termes se comprennent uniquement par rapport à leur revers : l'échec renvoie au succès escompté d'une action, l'erreur à la vérité, la faute à un code moral ou éthique¹³ ».
- 10 Dans le domaine de la production artistique figurative, Nathalie Heinich considère, de manière quelque peu différente, que « en régime de métier la forme typique du ratage est la faute ; en régime de profession, l'erreur ; et en régime de vocation, l'échec ». D'après Heinich, l'erreur implique un jugement de la part de pairs ou de personnes spécialisées. Il s'agit, plus particulièrement, d'une « erreur technique relevée par les gens compétents [...] et sanctionnée par le discrédit ». L'échec, en revanche, se configure dans ce cas comme une incapacité « à faire reconnaître la légitimité d'un choix [...] ». « L'artiste [...] n'est plus jugé [...] sur sa connaissance des normes de la

figuration et son habileté à les appliquer (ce qui est essentiellement affaire de formation), mais sur la réussite de ses actes¹⁴ ».

- 11 Chez les Samburu, le chant n'est pas perçu comme une activité artistique au sens propre du terme. Le soliste est souvent aussi une figure politique qui prend appui sur la maîtrise de certains canons esthétiques et sur la capacité de manier l'*ars oratoria* pour légitimer une autorité qui dépasse le domaine musical¹⁵. Dans les trois études de cas que nous analyserons ici, les notions de faute, d'erreur et d'échec ne peuvent pas toujours être appliquées à l'analyse de la performance en tant que catégories distinguées. Elles se superposent et semblent parfois converger dans un même dispositif d'évaluation de compétences considérées comme spécifiques à l'âge adulte et propres au processus de maturation qui, chez les hommes samburu, conduit à la circoncision puis au passage à l'état de Père. Un ratage technique répété (erreur) peut conduire à un « manque de réussite¹⁶ » dans la tentative d'occuper le rôle de soliste (échec) et être perçu comme étant investi d'une connotation morale (faute). C'est ainsi que le ratage musical peut porter atteinte à la crédibilité d'un individu ou cristalliser une représentation négative d'un groupe social.
- 12 Ces considérations ne se limitent clairement pas au contexte samburu. Comme le souligne Simon Frith, la mauvaise performance d'un musicien peut être attribuée tant à une faible préparation technique qu'à un manque de professionnalisme et de respect vis-à-vis de son auditoire. Dans ce cas :
- « [L]es arguments musicaux (qu'ils se rapportent à la production ou aux effets) remettent en question l'intention musicale. Ce sont des jugements sur les motivations des musiciens ; ils appellent à rendre compte des raisons pour lesquelles la musique sonne comme elle le fait. Ce sont donc des jugements sur l'attitude des performers vis-à-vis de leurs auditeurs ; ce sont des arguments de communication. La mauvaise musique est perçue comme une musique faite de mauvaise foi¹⁷ ».
- 13 Dans certains cas, donc, la qualité d'une performance peut être inscrite dans la dimension de la moralité. Mais si Frith attribue la « mauvaise foi » principalement aux erreurs causées par un manque de professionnalisme et de respect pour l'auditoire, chez les Samburu l'incompétence technique peut parfois être mise en relation avec une condition sociale controversée ou des comportements et des conduites discutables.

Les forgerons savent-ils chanter ? « Liminalité » sociale et échec musical

- 14 Revenons donc à la question que nous nous sommes posée plus haut : à quoi ressemble l'échec d'une performance musicale chez les Samburu ? À travers notre première étude de cas nous allons examiner les conditions sociales et relationnelles à l'origine d'une session musico-chorégraphique cérémonielle particulièrement malheureuse, marquée par une série d'inconvénients qui ont mis en évidence la marginalité des membres d'un secteur spécifique de la communauté samburu : les *lkunono*, les forgerons.

Étude de cas 1 : Fin du mois d'août 2015. À Lodujokwe, une grande unité territoriale du sud de la région Samburu, sont en cours les célébrations d'un mariage entre deux jeunes scolarisés, retournés dans leur terre natale pour légitimer leur union devant leur communauté d'origine. Tous les deux appartiennent au groupe des forgerons (*lkunono*). Les Samburu préfèrent, en règle générale, les unions exogamiques au niveau clanique, mais les forgerons ne peuvent chercher leur

conjoint qu'au sein d'autres familles de leur même catégorie¹⁸. Lors du deuxième et dernier jour de la cérémonie, le jeune époux se lève de bon matin pour mettre à mort le bœuf qu'il offrira aux personnes présentes au banquet du midi. Il est un ex-écolier et les techniques d'abattage du bétail lui sont complètement inconnues. Il n'a donc pas la moindre idée de comment transpercer le bœuf avec le couteau, à quel endroit ou avec combien de force. Après quelques instants d'hésitation, les hommes autour de lui décident de le faire à sa place. Il se limite à tenir la lame dans les mains et à la placer derrière la tête de l'animal, pour sauver les apparences. Cette approximation et ce manque de compétences semblent être le prélude des événements qui se produiront par la suite au cours de la cérémonie. Quelques heures plus tard, pendant le banquet dans la brousse, les jeunes circoncis du groupe des forgerons qui mettront en place la session musicale cérémonielle sont en train d'organiser leur performance. Ils se rendent vite compte d'un détail alarmant : « nous n'avons pas de soliste pour chanter *Mparinkoi*¹⁹ ! » « Comment ça ? Où est X ? Tu as essayé d'appeler Y ? Z n'avait pas dit qu'il allait venir ? ». Non, aucun des solistes les plus experts de Lodujokwe n'est là. « Pas de problème, je vais le faire », dit alors un jeune *Imurrani*, assez sûr de lui. Ses camarades se sentent réconfortés. Pas tous à vrai dire. Deux d'entre eux continuent à discuter et à chercher sur leur téléphone portable les contacts de possibles solistes. De toute évidence ils ne lui font pas complètement confiance.

Le moment d'entamer la session musico-chorégraphique qui suit le banquet arrive dans l'après-midi. Finalement aucun des solistes principaux de l'unité territoriale ne s'est rendu sur place. Le jeune circoncis qui s'était porté volontaire lance la première danse-chant, *Mparinkoi*. Un autre *Imurrani*, toujours du groupe des forgerons, décide de chanter avec lui. Les deux jeunes hommes, qui exécutent une phrase chantée à tour de rôle, font immédiatement preuve d'une préparation technique pour le moins approximative : leurs interventions sont toujours légèrement hors pulsation. Le chœur et les danseurs doivent régulièrement accélérer ou ralentir pour garder la coordination avec les solistes. Un Père doit intervenir pour éviter que le groupe de danseurs-chanteurs perde la concentration : « Bougez ! Recommencez ! ». Malgré ces incertitudes, l'exécution de *Mparinkoi* arrive, avec difficulté, à sa conclusion. La deuxième danse-chant de la trame musicale cérémonielle est *Lkukorr*, ce qui ne facilite pas la tâche des deux jeunes circoncis. Bien au contraire, sa partie chantée est parmi les plus complexes du répertoire samburu : les phrases de la partie soliste, longues et improvisées, donnent aux chanteurs experts la possibilité de développer des récits élaborés qui mettent en valeur toutes leurs compétences compositionnelles. Pour la même raison ce chant est un cauchemar pour les solistes les moins doués. Les deux *Imurrani* ne sont clairement pas en mesure de se mettre à la tête de l'exécution de *Lkukorr*. À nouveau ils chantent hors pulsation. Ils interviennent trop tôt ou trop tard par rapport à la réponse du chœur. Leurs camarades doivent s'arrêter puis recommencer pour retrouver la coordination. Ils se tournent vers les solistes avec des regards à mi-chemin entre la consternation et le reproche. À court d'imagination, un des deux solistes n'arrive plus à trouver les mots. Ses tentatives pour reprendre l'exécution du chant se terminent sans succès dans la frustration du chœur : « arrêtez ! », « ça ne va pas ! », « nous nous sommes comportés comme des imbéciles ! ». Un des Pères présents doit prendre le rôle de soliste afin que la session puisse continuer. Au soir, comme une vraie star, Lekula, le soliste le plus important de Lodujokwe, arrive enfin. La session se poursuit alors jusqu'à sa conclusion sans encombre. Le jour suivant je demande à Lekula comment il a été possible qu'une session musicale cérémonielle ait pu être ponctuée par un tel nombre d'erreurs et de dysfonctionnements. Sa réponse est lapidaire : « Bah, il s'agissait des forgerons ! ».

15 Chez nombre de peuples d'Afrique de l'Est, comme c'est le cas pour les Samburu, les forgerons occupent une position sociale que John Galaty a définie de « liminale²⁰ ». Leur

pouvoir exclusif de manier le fer doit (devait) être contrebalancé par l'exclusion d'une partie des activités de la communauté et par l'imposition d'une endogamie rigoureuse, parfois impossible à respecter, conduisant inexorablement vers une réduction de leur nombre²¹. À ce propos, Claude Meillassoux, en relation à ses travaux en Afrique de l'Ouest, a montré comment la « puissance économique potentielle [des forgerons est] neutralisée [...] par l'interdiction d'établir des rapports matrimoniaux avec les autres catégories sociales²² ». Par ailleurs, écrit Galaty à propos des Maasai, les forgerons « sont perçus par les pasteurs comme produisant la plus puissante et la plus mystérieuse de toutes les substances, le fer, par une forme de travail dégradant, qui contraste avec la pratique de l'élevage²³ ». Selon les témoignages recueillis à ce sujet par Sidney Kasfir chez les Samburu, ces derniers considéraient le charbon utilisé par les forgerons comme une substance dangereuse pour les vaches, pouvant causer leur mort à l'instar d'une malédiction²⁴. Cette marginalité sociale et économique – qui persiste encore de nos jours malgré le déclin de la production traditionnelle d'instruments en fer – est vraisemblablement à l'origine de l'épisode relaté. Chez les Samburu, les forgerons ne sont généralement pas connus pour être des mauvais chanteurs. Le commentaire du soliste principal de Lodujokwe ne porte donc pas sur des considérations de type exclusivement musical. Lekula fait plutôt allusion à la condition d'exceptionnalité et d'isolement dans laquelle les membres du groupe des forgerons se trouvent en domaine cérémoniel. Aucun des solistes de renom (à l'exception de Lekula lui-même) n'a voulu participer à leur session musicale. Les forgerons, toujours peu nombreux au sein de leur communauté, n'avaient pas le choix : ils ne pouvaient mettre en place la session de danse-chant de leur cérémonie de mariage qu'avec les seuls solistes présents sur place : deux jeunes circoncis de leur groupe qui n'avaient pas les compétences pour jouer ce rôle. L'échec de leur performance est donc le fruit d'un cadre socio-musical complexe où il est impossible de séparer l'incompétence de la marginalité. En effet ces deux catégories semblent, dans ce cas, se reproduire mutuellement : la condition d'isolement des forgerons a été une des causes principales d'une exécution musicale décevante et, en même temps, la qualité médiocre de leurs solistes a contribué à reproduire une image de « liminalité » sociale de ce groupe. Leur performance ratée a ainsi renforcé les dynamiques d'exclusion desquelles ils font l'objet et reproduit une image délétère d'altérité.

- 16 Ce récit nous fournit également des indications sur la façon dont les Samburu conceptualisent les notions d'« incompétence » et de « compétence » dans le chant soliste. Les deux jeunes forgerons ne disposaient pas du savoir-faire nécessaire pour imposer une pulsation régulière à l'exécution musicale. Comme résultat, les membres du chœur se devaient d'accélérer le tempo pour rattraper les phrases des solistes ou, au contraire, de le ralentir excessivement. Un des deux solistes, en outre, s'est retrouvé à court de mots et a dû se réfugier dans l'exécution de syllabes non-signifiantes jusqu'au moment où les membres du chœur ont décidé de s'arrêter complètement pour interrompre son supplice.
- 17 L'échec musical est, le plus souvent, une conséquence des erreurs des solistes en raison du nombre élevé de compétences techniques qu'il faut maîtriser pour exercer ce rôle²⁵. Un bon soliste, pour les Samburu, sait articuler clairement ses mots pour rendre sa narration intelligible. Son émission vocale est uniforme du point de vue du timbre. La longueur des sons en correspondance des voyelles doit être homogène. Des sons longs ne doivent pas s'alterner à des sons trop courts. Le soliste doit savoir contrôler le

registre de son exécution car le chœur devra s'y adapter. S'il chante dans un registre trop aigu ou trop grave, les membres du chœur seront obligés de le suivre. Pour la même raison, il devrait contrôler le volume et l'intensité de son émission vocale. En ce qui concerne les textes chantés, le bon soliste est en mesure de composer pour son auditoire des récits longs et cohérents en limitant les répétitions, le recours aux phrases stéréotypées et aux syllabes non-signifiantes²⁶. La « vitesse computationnelle » (pour utiliser une expression de Denis Laborde²⁷) qu'il a acquise au fil des années lui permet d'enchaîner sans hésitation des phrases improvisées combinées avec des formules textuelles préexistantes. Au contraire, le chanteur inexpérimenté fait un usage extensif des phrases stéréotypées, a une capacité limitée d'improviser une narration chantée et peut répéter les mêmes énoncés parfois trois fois de suite. Dans ces cas, ses camarades l'interrompent pour prendre sa place. Les solistes les plus doués, en revanche, peuvent chanter de manière quasi ininterrompue et monopoliser une session musicale. Pour éviter l'éventualité de dysfonctionnements performatifs, donc, le rôle de soliste doit être confié à des individus spécialisés ayant affronté un entraînement qui les a mis à l'épreuve en tant que chanteurs et en tant qu'hommes.

Le chemin du mauvais chanteur : entre marginalité et culpabilité

- 18 La « course » au rôle de soliste est ouverte dans un premier temps à tous les membres du groupe des non-circoncis. Chaque garçon, s'il le souhaite, peut se mesurer avec le chant soliste dès lors qu'il commence à maîtriser les textes chantés les plus simples des *Imurran*. Les plus jeunes sont clairement pénalisés en raison de leur manque d'expérience mais, même parmi les plus âgés, la compétition est tellement rude que la plupart d'entre eux abandonnent au fil des années qui précèdent leur initiation. Les hiérarchies musicales d'une bande locale de non-circoncis commencent à se consolider relativement tôt, plusieurs années avant que la promotion générationnelle des garçons soit inaugurée. Toutefois, les antagonismes entre solistes ou l'affiliation de nouveaux membres au sein de la bande peuvent parfois bousculer des équilibres qui semblaient consolidés. Le groupe avec lequel j'ai travaillé dans l'unité territoriale de Simalé, sur le mont Nyiro, à l'extrême nord du Samburu County, était composé d'un nombre variable de membres (entre dix et vingt individus). En 2013, quand j'ai commencé à suivre leurs parcours musicaux et personnels, ils avaient entre dix et treize ans. Certains garçons commençaient à maîtriser le répertoire des *Imurran* avec une telle compétence que les *Imurran* eux-mêmes, auxquels je demandais de commenter mes enregistrements, en étaient surpris et perturbés. Trois solistes (que j'appellerai Moityé, Lemiyon et Saruni, de l'âge d'environ 11-13 ans) semblaient avoir déjà acquis une certaine autorité musicale : ils dominaient les sessions nocturnes et chantaient sans interruptions pendant des longues minutes chacun, sans que personne n'ose les interrompre. Parfois leurs camarades prenaient la conduction du chant pour essayer de rompre leur monopole (et aussi, plus simplement, pour s'amuser et être au centre de l'attention). La qualité de ces solistes, de quelque sorte, « secondaires », variait selon les individus : certains garçons montraient des capacités très avancées mais aucun désir particulier d'entrer dans une compétition. D'autres, tout en faisant des efforts pour égaler l'expertise musicale des solistes les plus doués de leur bande, n'arrivaient pas à

convaincre leurs camarades, qui se moquaient parfois publiquement de leur incompétence. Voici l'histoire de l'un d'entre eux.

Étude de cas 2 : Lotiwon (un pseudonyme) avait en 2013 onze ou douze ans. Il passait la plupart de ses journées au pâturage avec le bétail de sa famille et le soir se réunissait avec les membres de sa bande pour chanter et danser. Depuis quelque temps il avait décidé de se tailler une place parmi les solistes de Simalé. Pendant plusieurs mois, cette année-là, je l'avais vu prendre régulièrement la conduction du chant, au point que j'avais commencé à croire qu'il aurait pu égaler, tôt ou tard, ses camarades Moityé, Saruni ou Lemiyon. Pourtant, à ce stade précoce, « quantité » n'est pas toujours synonyme de « qualité », comme, au contraire, c'est le cas chez les hommes initiés. Ses camarades avaient une mauvaise considération de lui en tant que chanteur, mais pas seulement. Il ne connaissait pas suffisamment les textes des *Imurran* et parfois il devait s'interrompre pour retrouver la mémoire. Dans certains cas, il n'arrivait pas à chanter sur la pulsation et le chœur perdait sa coordination avec lui. Ses camarades commencèrent à se moquer de lui, à dire explicitement qu'il ne savait pas chanter. Lotiwon cessa d'abord de s'exhiber en tant que soliste. Puis il renonça complètement à participer aux sessions musicales. Certains garçons s'étaient mis à l'attaquer sur le plan personnel : « Ce n'est pas quelqu'un de bien ! Il fume du tabac en cachette ! ». C'était vrai et cette habitude, couplée à ses difficultés en domaine musical, était perçue comme le signe évident d'une incapacité à se conformer aux codes de comportement de son statut d'âge. Les Pères se mirent à le punir régulièrement en raison de ses mauvaises habitudes liées à sa consommation de tabac et à sa désobéissance, ce qui ne faisait qu'aggraver son isolement. Son image de jeune garçon « marginal » avait ainsi commencé à s'affirmer dans sa communauté. Il avait peut-être pensé utiliser le chant pour consolider sa position au sein de son groupe, comme l'avait fait Saruni. Ce dernier était presque un inconnu quand, en 2013, il s'était installé à Simalé chez sa tante. Son talent musical et sa connaissance approfondie des répertoires des *Imurran* et des non-circoncis – qui le rendait souvent indispensable pour l'exécution de certains chants – lui avaient permis de gravir rapidement les hiérarchies de la bande de non-circoncis de son unité territoriale d'adoption. Pour Lotiwon, cette stratégie n'avait pas marché et son engagement dans la pratique musicale avait peut-être même affaibli son réseau de relations au sein de sa bande, en fournissant à ses camarades une excuse pour l'attaquer sur le plan moral dans un climat de compétition entre solistes.

Pendant plusieurs années, je n'ai vu Lotiwon que dans de rares occasions. Il avait pris ses distances de Simalé et des membres de son statut d'âge. En juin 2018, peu avant l'inauguration de la nouvelle promotion générationnelle, tous les non-circoncis qui allaient y être intégrés avaient été convoqués officiellement par les Pères pour une série d'assemblées formelles en préparation de la cérémonie. Les Pères avaient deux priorités : d'abord, instruire leurs cadets à propos du passage d'importance capitale qui les attendait. Ensuite, repérer les *Ikerekeji*, les garçons non-circoncis qui avaient eu des relations sexuelles avec des femmes mariées, une violation extrêmement grave des règles du système d'âges, comparable presque à un inceste. Il fallait les empêcher par tout moyen de « contaminer », par leur présence, l'espace rituel de la cérémonie d'ouverture de la nouvelle promotion. Les Pères devaient pousser les garçons à avouer. Ils les fustigeaient, les menaçaient, les obligeaient à rester assis sous le soleil brûlant. Finalement les garçons se rendirent aux pressions de leurs aînés et confessèrent. Oui, il y avait bien un *Ikerekeji*²⁸ parmi eux : c'était Lotiwon. Il avait été le premier à être livré par ses camarades. Non seulement il avait eu des relations sexuelles avec une femme mariée, mais il avait commencé à boire de l'alcool et à mâcher du khat avec des jeunes Pères d'un village proche. Tout cela, avant même sa circoncision. Encore une fois, il montrait son profond décalage par rapport aux règles de comportement associées à son statut. Il fut obligé d'admettre sa culpabilité devant le conseil des Pères et ses camarades. Une punition exemplaire l'attendait. Il ne pourrait pas participer à la cérémonie

d'ouverture de sa promotion générationnelle et, un an après, il serait circoncis sans parrains et partenaires rituels. Seul, à la marge de son groupe de pairs, comme il l'avait été depuis son enfance. Aujourd'hui, il est un jeune circoncis, mais il refuse d'enduire ses cheveux d'ocre rouge comme ses camarades. Il s'habille comme un Père, consomme régulièrement de l'alcool et cohabite déjà avec une concubine malgré son jeune âge. N'ayant jamais trouvé sa place au sein de son groupe de pairs, il a finalement décidé de s'affranchir des classements masculins du système social de sa communauté.

- 19 L'échec musical que nous venons de décrire ne relève pas d'une inattention momentanée ou d'une négligence contextuelle. Il s'est étalé sur une période de plusieurs mois (peut-être plus). Tout comme dans l'exemple de la session musicale ratée des forgerons de Lodujokwe, l'incompétence dans le chant soliste est ici l'expression perceptible d'une condition ambiguë d'un point de vue relationnel et statutaire²⁹. Les performances de Lotiwon n'étaient pas de mauvaise qualité seulement à cause de ses lacunes en domaine musical. Ses difficultés dans le chant soliste ne peuvent pas non plus être imputables à une absence innée de compétences, le talent étant une qualité socialement construite. La « capacité de performance », nous explique Manuel Schotté, « est un produit des relations entre les pairs qui assignent à chacun une position et un espace des possibles³⁰ ». Lotiwon n'est pas arrivé à (ou il n'a pas pu) créer autour de lui un réseau de liens interpersonnels solides lui permettant de s'améliorer dans la pratique musicale et, surtout, de trouver un soutien chez ses camarades dans les moments de difficulté. De surcroît, il a montré ne pas avoir une perception claire de ses limites, une preuve ultérieure, aux yeux de son entourage, d'une personnalité controversée. Sa tentative d'acquérir du prestige au sein de son groupe par l'engagement dans le chant soliste a produit un résultat opposé à celui qu'il cherchait : ses carences sont devenues évidentes et, avec elles, sa difficulté à intégrer un parcours de maturation partagé avec les membres de son statut d'âge. Du point de vue de ses pairs, Letiwon s'est rendu coupable de ce qu'Erving Goffman a appelé « péché social capital³¹ », « le péché de se définir en fonction d'un statut alors que l'on ne possède pas les qualifications qu'un détenteur de ce statut est censé posséder », un processus qui peut conduire à l'autodestruction du soi³². Par ailleurs, son classement durable dans une position subalterne en contexte musical peut avoir contribué à entraîner un « processus d'intériorisation des limites » qui l'a dissuadé « peu à peu d'élargir ses compétences³³ » et de s'engager vis-à-vis des activités de son groupe d'âge et même de ses règles de comportement.
- 20 La pratique musicale est souvent un espace de production de hiérarchies. Chez les Samburu, l'inhabileté dans ce domaine peut être un obstacle pour les individus qui aspirent à jouer un rôle politique d'envergure. Tous les hommes les plus influents ne sont pas toujours des solistes de premier rang, mais il est très commun que les chanteurs principaux d'une unité territoriale soient aussi les individus les plus écoutés dans les assemblées. L'association entre chant soliste et maîtrise du langage est, selon les Samburu eux-mêmes, à l'origine de cette conjonction entre savoir-faire musical et autorité politique³⁴. Il arrive alors que certains jeunes représentants des non-circoncis, nommés en raison de leurs qualités morales et de la confiance des Pères mais pas particulièrement brillants dans la pratique musicale, s'engagent dans le chant soliste avant leur initiation pour mettre en valeur leurs capacités oratoires et légitimer ainsi leur position de leaders. En effet, comme le montre Pierre Bourdieu, le capital de popularité et de « bonne réputation » que certains individus parviennent à traduire en capital politique « est souvent le produit de la reconversion d'un capital de notoriété

accumulé sur d'autres terrains³⁵ ». En l'occurrence ce terrain est celui du chant soliste. La démarche entreprise par Lotiwon n'a donc, en soi, rien d'exceptionnel ou d'extravagant. Toutefois, dans son cas, sa tentative d'acquérir du prestige au sein de son groupe par le chant a échoué à cause d'une préparation musicale insuffisante et d'un réseau relationnel fragile affaibli par un manque tout aussi manifeste d'autorité et de crédibilité personnelle.

La scolarisation comme cause de marginalité et d'incompétence musicale

- 21 Les raisons qui peuvent conduire à des erreurs ou à un échec dans la pratique du chant soliste, comme nous l'avons vu, sont multiples et peuvent parfois trouver leur justification dans des dynamiques de marginalisation et/ou de déviation du parcours de maturation ordinaire dessiné par le système d'âge. L'abandon de la filière d'éducation pastorale et l'inscription à l'école sont, de nos jours, un des exemples les plus communs de ce phénomène multifactoriel d'exclusion³⁶. Les *lkirdai* (les personnes scolarisées, ou plus précisément « ceux qui s'habillent de manière embrouillée », c'est-à-dire « à l'occidentale ») sont perçus comme des individus qui ne se conforment pas complètement aux catégories statutaires locales. Les femmes scolarisées ne portent pas de parures et il est donc parfois impossible d'établir leur statut d'initiées, de mariées ou de célibataires. Les hommes n'acquièrent que des connaissances superficielles de leur territoire et des techniques d'élevage des bovins et des petits ruminants et suivent rarement leurs camarades dans leurs razzias de bétail. Jusque très récemment, la participation des écoliers aux performances musicales « traditionnelles » était fortement (et parfois violemment) découragée par les instituteurs, qui les considéraient comme un obstacle pour leur formation. L'exclusion des premières phases d'apprentissage musical chez les enfants a des conséquences à long terme. Même les garçons qui, après quelques années de scolarisation, retournent s'occuper du bétail de leur famille et recommencent à chanter et danser avec leurs camarades non-circoncis, tout en ayant encore la possibilité de développer les capacités de base pour participer activement aux sessions musicales, ne seront jamais en mesure, dans la plupart des cas, de monter au rang de solistes.

Étude de cas 3 : En 2014, Lekuram (un pseudonyme) a environ dix ans et fréquente une des écoles du mont Nyiro depuis quatre ans. Il n'est pas un étudiant particulièrement doué et chaque jour il attend avec impatience de pouvoir se libérer de son uniforme scolaire pour partir au pâturage s'occuper des chèvres et des moutons de sa grand-mère. Ses parents ont pourtant décidé que ce sera son frère cadet qui deviendra un *lmurrani la nkaŋ*, un jeune circoncis « au foyer », instruit selon le système éducatif pastoral. Lekuram devra contribuer aux revenus de sa famille à travers un travail salarié après avoir obtenu un baccalauréat. Bien que sa vie soit, dans les faits, en équilibre parfait entre pastoralisme et scolarisation, pour les non-circoncis de son unité territoriale, il est un *lkirdai* et doit rester aux marges de leurs activités. En tant que *lkirdai*, il n'est pas capable, à leurs yeux, ni de s'occuper du bétail ni de chanter (peu importe si cela est vrai ou pas). En ce qui concerne la pratique musicale, ils ne se trompent pas : Lekuram n'a effectivement pu développer aucune expérience dans le chant soliste. Tant qu'il reste dans sa hutte avec sa grand-mère pendant les sessions musicales nocturnes de ses camarades, son manque de compétences ne peut pas affecter leurs performances. Pourtant, un soir il décide de rejoindre les autres non-circoncis et de chanter avec eux : il veut essayer d'occuper le rôle de soliste, au moins pour une

fois. Les sessions musicales, même chez les garçons non-circoncis, doivent être prises très au sérieux et personne n'est prêt à accepter des débordements caricaturaux et des blagues. Apparemment Lekuram ne s'en soucie pas. Il commence à exécuter les mélodies vocales d'un chant féminin chrétien au sein du chœur et cause une première interruption de la performance. Il trouve tout cela fort amusant et rit à gorge déployée. Le chant reprend. Lekuram interrompt à nouveau Lemiyon, un des solistes principaux de son groupe, pour prendre sa place. Le répertoire textuel des jeunes circoncis et des non-circoncis lui est presque complètement inconnu, mais pendant quelques secondes il occupe le rôle de soliste en déstabilisant l'atmosphère formelle que ses camarades ont essayé d'imposer à leur session musicale. Il chante des phrases qui n'ont aucun lien avec les narrations des jeunes circoncis auquel les garçons veulent s'inspirer : « *Supa le nkamisi. Le nkamisi mara!* », « Salut ceux [qui portent] les jupes. Ceux [qui portent] les jupes à pois ! ». Il se moque ouvertement des autres non-circoncis en comparant leurs pagnes aux jupes des femmes. Lemiyon le pointe du doigt pour lui faire comprendre que sa patience est en train d'atteindre ses limites, puis il lui couvre la bouche avec la main, le jette par terre et, avec un autre garçon, le soulève par les jambes et les épaules pour l'amener loin du groupe des danseurs. Lekuram crie et essaie de se dégager alors que les autres rient en chœur. La session recommence ainsi avec la solennité qui la caractérisait avant qu'un *lkirdai* ne vienne la perturber.

Figure 1



Lekuram (au centre) interrompt Lemiyon pour occuper le rôle de soliste en exécutant des phrases de plaisanterie. Ce dernier le pointe du doigt pour lui signifier sa contrariété avant de l'éloigner du groupe des chanteurs.

Capture d'écran de vidéo en vision nocturne. G. Marmone, Mont Nyiro 2014.

- 22 La pratique du chant soliste se fonde sur un processus d'apprentissage dans lequel chaque phase est fondamentale et ne peut pas être éludée. C'est pour cette raison que, selon les Samburu, les *lkirdai* « ne savent pas chanter ». Cette condition, par ailleurs, apparaît comme irréversible. La scolarisation leur a empêché, pendant une phase cruciale de leur maturation, d'acquérir les savoir-faire – ou, pour le dire avec Lucy Suchman et Denis Laborde, d'« incorporer les habiletés³⁷ » – nécessaires pour maîtriser les impératifs techniques et les automatismes du chant soliste. L'entraînement perdu pendant l'enfance et la préadolescence ne peut plus être récupéré. Dans notre exemple, Lekuram montre son refus d'intégrer les codes de conduite que la pratique musicale impose selon les contextes et les âges de la vie. Ses provocations et ses moqueries

obligent ses amis à interrompre leur session. L'échec momentané de cette performance musico-chorégraphique reproduit et justifie, dans ce cas comme dans les deux précédents, des dynamiques d'isolement qui trouvent leur légitimation dans l'association entre acquisition d'habileté dans le chant, qualités morales et parcours de maturation vers l'âge adulte.

- 23 S'il est sans doute possible que le jugement de la performance d'un individu marginal ou d'un *lkirdai* puisse être influencé négativement par sa condition sociale plus que par ses compétences, dans les trois exemples que nous avons analysés dans cet article on observe des cas objectifs de dysfonctionnement dans le domaine de la pratique musicale. Mon but n'est donc pas d'examiner la façon dont la marginalité d'un soliste conditionne l'appréciation de ses compétences. Le déficit de préparation musicale et l'extranéité à un dispositif de soutien qui pallie certaines carences techniques peuvent être le produit d'une intégration défectueuse dans un système de socialisation et de construction statutaire partagé. C'est dans cette optique que l'image d'un mauvais chanteur se superpose parfois à celle de la « mauvaise personne ».

Conclusion

- 24 Les sessions de chant et de danse (surtout en contexte cérémoniel) sont des activités que les Samburu prennent extrêmement au sérieux. Les faux pas, après un certain âge, ne sont plus tolérés. Leurs causes et leurs effets peuvent aller au-delà du domaine purement musical en faisant apparaître des contradictions intrinsèques à l'ordre social. Toutes les études de cas présentées dans cet article font émerger un élément récurrent : les dérapages dans le chant soliste sont le plus souvent associés à une forme d'irrégularité ou d'anomalie dans le processus de socialisation d'un individu ou dans le positionnement d'un groupe particulier au sein de la communauté. Les protagonistes d'un échec musical ne sont pas seulement des mauvais chanteurs. Un garçon ou un homme qui exhibe son impéritie dans un contexte formel (comme une session de danse-chant) révèle des carences dans sa capacité d'interpréter et d'intégrer les valeurs et l'ethos de sa catégorie d'âge de référence. Il apparaît, en effet, en décalage par rapport au processus d'ontogénèse auquel le reste de sa communauté est en train de se conformer.
- 25 « Ce qui apparaît comme un jugement sur la musique », écrit Simon Frith, « est un jugement sur quelque chose d'autre, les institutions sociales ou le comportement social pour lesquels la musique agit simplement comme un signe³⁸ ». Le cas des Samburu montre que la musique, et les jugements qui concernent la qualité de son exécution, n'agissent pas seulement comme des signes de dynamiques sociales qui se déroulent ailleurs. L'échec dans la pratique musicale peut, dans certaines circonstances, exercer une influence sur les classements hiérarchiques du système d'âges et produire, renforcer ou justifier des logiques d'exclusion. Si, comme le dit Edward Schieffelin, l'autorité acquise par la performance n'est pas forcément éphémère et peut donc se réverbérer au-delà de son cadre d'origine³⁹, il semble aussi vrai, à la lumière des données exposées ici, que la *perte* de crédibilité provoquée par l'échec d'une performance musicale peut elle aussi ne pas être momentanée, surtout quand elle est utilisée comme argument pour discréditer des individus ou des ensembles de personnes avec l'objectif d'exercer sur ceux-ci une forme de domination. Dans le cas de Lotiwon, ce dispositif se met en route – et cela n'est pas un hasard – dans une phase cruciale du

processus de construction de l'autorité chez les hommes samburu : la préadolescence, quand les garçons commencent à négocier entre pairs la place qu'ils occuperont au sein de leur communauté après la circoncision. L'échec de Lotiwon participe à la définition de sa masculinité dans une projection vers le futur qui, pour le dire avec Michael Herzfeld, l'oblige à montrer non seulement qu'il peut être un « homme bon », mais surtout et aussi qu'il est « bon à être un homme⁴⁰ ». Ce défi le laisse perdue. Lotiwon devient d'abord un garçon marginal, qui adopte des comportements incompatibles avec son statut d'âge, puis, dans sa descente, il en vient à être catégorisé comme *lkerekeŋ*, contaminé et contamineur, mis à l'écart de la cérémonie d'ouverture de sa propre promotion générationnelle. Sa condition n'est pas sans rappeler celle des forgerons, eux aussi contaminés et « liminaux », eux aussi allés au-delà de leurs capacités musicales : l'imperfection de leur performance et l'absence de solistes compétents renforcent la perception de leur isolement. Les protagonistes cités occupent tous une position marginale par rapport à certains aspects de la vie communautaire : Lotiwon n'arrive pas à se conformer au parcours masculin de maturation et se livre à des comportements jugés dégradants ; Lekuram n'a pas rejoint le système d'éducation local et est perçu par ses pairs comme inapte à accomplir les activités essentielles de son statut d'âge ; les forgerons entretiennent une relation ambiguë avec l'économie pastorale dans une société de pasteurs⁴¹. Leurs erreurs et leurs échecs musicaux (subis ou induits), d'une manière ou d'une autre, sont toujours mis en relation avec leur « exceptionnalité », ce qui donne à leurs performances ratées un caractère moral. Comme l'a écrit à ce propos Erving Goffman :

« En leur qualité de performers, les individus seront soucieux de maintenir l'impression qu'ils sont à la hauteur des nombreuses normes selon lesquelles eux-mêmes et leurs produits sont jugés. Parce que ces normes sont si nombreuses et si répandues, les individus qui sont des performers vivent plus que nous pourrions le penser dans un monde moral⁴² ».

- 26 Ce « monde moral » dans lequel vivent les *performers* (les solistes dans notre cas), est le fruit d'un cadre normatif qui relie le domaine de l'expression musicale à des catégories politiques, rituelles et économiques. C'est bien à cause de cette moralisation de la performance que, chez les Samburu, l'erreur musicale peut non seulement être causée par un échec relationnel, mais, dans le sens inverse, peut aussi contribuer à sa reproduction. Le processus d'ontogénèse des hommes et des femmes implique une introjection des règles propres au savoir-faire musical car elles se fondent sur les mêmes normes qui dominent la coexistence des membres de cette communauté de pasteurs ainsi que son système de pouvoir.

BIBLIOGRAPHIE

BESSON Florian et Catherine KIKUCHI, « L'Erreur, l'échec, la faute : introduction », *Questes*, n° 30, octobre 2015, p. 13-31.

BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions Fayard, 1991 [1982], p. 423.

- FRITH Simon, "What is Bad Music?", in WASHBURNE Christopher and Maiken DERNO (eds), *Bad Music. The Music We Love to Hate*, New York & London, Routledge, 2004, p. 11-26.
- GABAIL Laurent, « Comment dansent les institutions : Classes d'âge et rapports de sexe chez les Bassari de Guinée », *Journal des africanistes*, Varia, 81-1, 2011, p. 9-33.
- GALATY John, "Pollution and Pastoral Antipraxis: The Issue of Maasai Inequality", *American Ethnologist*, vol. 6, n° 4, 1979, p. 803-816.
- GOFFMAN Erving, "On Cooling the Mark Out. Some Aspects of Adaptation to Failure", *Psychiatry*, vol. 15, n° 4, 1952, p. 451-463.
- GOFFMAN Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, University of Edinburgh Social Science Research Centre, 1956, p. 162.
- HEINICH Nathalie, « Personnes, objets, situations : trois variations sociologiques sur la nature juridique des phénomènes artistiques », in LIBOIS Boris et Alain STROWEL (eds), *Profils de la création*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1997, p. 250.
- HERZFELD Michael, *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 336.
- HOLTZMAN Jon, "Politics and Gastropolitics: Gender and the Power of Food in Two African Pastoralist Societies", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 8, n° 2, 2002, p. 259-278.
- KASFIR Sidney, *African Art and the Colonial Encounter*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, p. 408.
- LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne, Elkar, 2005, p. 349.
- LESOROGOL Carolyn, "Education, Capabilities, and Sexuality among Samburu Women in Kenya", *Anthropological Quarterly*, vol. 81, n° 3, 2008, p. 551-577.
- MARMONE Giordano, « The power of youth. Musical practice and the construction of authority among the Samburu (Kenya) », *Ateliers d'Anthropologie*, n° 47, *Jeunes en question(s). Onze études de cas en Afrique*, 2020, <https://journals.openedition.org/ateliers/12728?lang=fr>, consulté le 31 janvier 2022.
- MARMONE Giordano, « Temporalités rivales et panne rituelle. Anatomie de l'échec d'une grande cérémonie masculine chez les Samburu (Kenya) », *L'Homme*, n° 237, 2021, p. 15-44.
- MARSEGLIA Maila, MARMONE Giordano et Alice RIZZI, « Quand les femmes fabriquent la masculinité. Pouvoir féminin et construction sociale chez les Samburu du Kenya : une question d'observateur », *L'Autre. Cliniques, cultures et sociétés*, vol. 19, n° 3, 2018, p. 323-331.
- MEILLASSOUX Claude, « Essai d'interprétation du phénomène économique dans les sociétés traditionnelles d'autosubsistance », *Cahiers d'études africaines*, vol. 1, n° 4, 1960, p. 38-67.
- MEIU George Paul, *Ethno-erotic Economies. Sexuality, Money, and Belonging in Kenya*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017, p. 315.
- PEATRIK Anne-Marie, *La vie à pas contés. Génération, Âge et Société dans les Hautes Terres du Kenya (Meru Tugania-Igembe)*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 1999, p. 573.
- PEATRIK Anne-Marie, « L'océan des âges », *L'Homme*, vol. 167-168, *Passage à l'âge d'homme*, 2003, p. 7-24.

PEATRIK Anne-Marie, « Pour une anthropologie des jeunes en Afrique », *Ateliers d'Anthropologie*, n° 47, Jeunes en question(s). Onze études de cas en Afrique, 2020, <https://journals.openedition.org/ateliers/12114>, consulté le 31 janvier 2022.

SCHIEFFELIN Edward, "On Failure and Performance. Throwing the Medium Out of the Seance", in LADERMAN Carol and Marina ROSEMAN (eds), *The Performance of Healing*, New York, London, 1996, p. 59-89.

SCHOTTE Manuel, *La construction du « talent ». Sociologie de la domination des coureurs marocains*, Paris, Éditions Raisons d'Agir, 2012, p. 249.

SPENCER Paul, "Dance and the Cosmology of Confidence", in PARKIN David, CAPLAN Lionel and Humphrey FISHER (eds), *The politics of Cultural Performance*, Oxford, Berghahn Books, 1996, p. 181-197.

SUCHMAN Lucy, « Plans d'action », *Raisons pratiques*, n° 1, 1990, p. 149-170.

TORNAY Serge, « Statut Individuel et Émergence de l'Homme Exemplaire dans une Société sans Chef », in *Singularités. Les voies d'émergence individuelle*, Textes pour Éric De Dampierre, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (Nanterre), Paris, Plon, 1989, p. 49-63.

TORNAY Serge, *Les Fusils jaunes. Génération et politique en Pays Nyangatom (Éthiopie)*. Nanterre, Société d'Ethnologie, 2001, p. 363.

NOTES

1. Dans cet article nous nous intéresserons aux ratages musicaux et à la marginalité sociale chez les hommes. Bien que les femmes puissent elles aussi commettre des erreurs dans leurs performances chorégraphico-musicales, les répercussions et les possibles raisons de leurs ratages ont été plus difficiles à étudier. Les raisons d'une telle différence peuvent être liées à certaines caractéristiques spécifiques des répertoires et des classements sociaux féminins. Les femmes adultes initiées exécutent généralement des chants à texte fixe. L'improvisation textuelle, qui expose davantage les solistes aux imprécisions et aux erreurs, est un attribut structurel des répertoires des jeunes filles non-initiées. Or, pour un ethnologue homme et adulte, les possibilités d'accès aux discussions et aux différentes formes d'antagonisme qui occupent les espaces privés de filles d'environ 11-15 ans sont assez réduites, en raison de la séparation genrée des pratiques. En outre – et cela est assez remarquable – en plus de dix ans de recherche, je n'ai jamais assisté à une session musicale mise en échec par les erreurs d'une fille soliste.

2. SCHIEFFELIN Edward, "On Failure and Performance. Throwing the Medium Out of the Seance", in LADERMAN Carol & Marina ROSEMAN (eds), *The Performance of Healing*, New York, London, 1996, p. 59-89.

3. MEIU George Paul, *Ethno-erotic Economies. Sexuality, Money, and Belonging in Kenya*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017, p. 315.

4. MARMONE Giordano, « Temporalités rivales et panne rituelle. Anatomie de l'échec d'une grande cérémonie masculine chez les Samburu (Kenya) », *L'Homme*, n° 237 (janvier-mars), 2021, p. 15-44.

5. PEATRIK Anne-Marie, « L'océan des âges », *L'Homme*, vol. 167-168, Passage à l'âge d'homme, 2003, p. 7-24 ; PEATRIK Anne-Marie, « Pour une anthropologie des jeunes en Afrique », *Ateliers d'Anthropologie*, vol. 47, Jeunes en question(s). Onze études de cas en Afrique, 2020, <https://journals.openedition.org/ateliers/12114>, consulté le 31 janvier 2022.
6. Avec le mot « Pères » en majuscule je fais référence aux membres du statut d'âge des *lpayani* ou « anciens ». En langue samburu, le terme « *lpayani* » (où on retrouve la racine « *pa* », présente dans d'autres langues de la famille nilo-saharienne [TORNAY Serge, *Les Fusils jaunes. Génération et politique en pays nyangatom (Éthiopie)*. Nanterre, Société d'Ethnologie, 2001, p. 363]) évoque la notion de paternité sur le plan statutaire plus que parentale. Il est donc nécessaire d'opérer une distinction graphique entre les « Pères », au sens de membres du statut d'âge des anciens, et les « pères » au sens de la filiation entre deux individus.
7. Elles sont associées dans un premier temps à la promotion générationnelle des jeunes circoncis. Après le mariage, elles rejoignent celle de leurs maris. L'initiation de leurs fils aînés à l'état de jeunes circoncis leur confère une grande autorité au sein de leur communauté.
8. MARSEGLIA Maila *et al.*, « Quand les femmes fabriquent la masculinité. Pouvoir féminin et construction sociale chez les Samburu du Kenya : une question d'observateur », *L'Autre. Cliniques, cultures et sociétés*, vol. 19, n° 3, 2018, p. 323-331.
9. HOLTZMAN Jon, "Politics and Gastropolitics: Gender and the Power of Food in Two African Pastoralist Societies", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 8, n° 2, 2002, p. 259-278.
10. SPENCER Paul, "Dance and the Cosmology of Confidence", in PARKIN David, CAPLAN Lionel et Humphrey FISHER (eds), *The Politics of Cultural Performance*, Oxford, Berghahn Books, 1996, p. 181-197.
11. La mise en place de sessions musico-chorégraphiques, chez les Samburu, peut avoir lieu en contexte cérémoniel mais aussi pour simple divertissement.
12. TORNAY Serge, « Statut Individuel et Émergence de l'Homme Exemplaire dans une Société sans Chef », in *Singularités. Les voies d'émergence individuelle*, Textes pour Éric De Dampierre, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (Nanterre), Paris, Plon, 1989, p. 49-63.
13. BESSON Florian et Catherine KIKUCHI, « L'Erreur, l'échec, la faute : introduction », *Questes*, n° 30, 2015, p. 13-31.
14. HEINICH Nathalie, « Personnes, objets, situations : trois variations sociologiques sur la nature juridique des phénomènes artistiques », in LIBOIS Boris et Alain STROWEL (eds), *Profils de la création*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1997, p. 250.
15. MARMONE Giordano, « The power of youth. Musical practice and the construction of authority among the Samburu (Kenya) », *Ateliers d'Anthropologie*, n° 47, Jeunes en question(s). Onze études de cas en Afrique, 2020, <https://journals.openedition.org/ateliers/12728?lang=fr>, consulté le 31 janvier 2022.
16. BESSON Florian et Catherine KIKUCHI, « L'Erreur, l'échec, la faute : introduction », *Questes*, n° 30, 2015, p. 13-31.

17. FRITH Simon, "What is Bad Music?", in WASHBURNE Christopher and Maiken DERNO (eds), *Bad Music. The Music We Love to Hate*, New York and London, Routledge, 2004, p. 11-26, ma traduction.
18. PEATRIK Anne-Marie, *La vie à pas contés. Génération, Âge et Société dans les Hautes Terres du Kenya (Meru Tugania-Igembe)*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 1999, p. 573. L'autre exception est constituée par le clan Lmasula, dont les membres ont le droit de pratiquer une exogamie tant clanique que sous-clanique. Ils peuvent se marier au sein de leur clan avec des hommes ou des femmes en provenance de sous-clans différents du leur.
19. Une des danses-chants les plus anciennes du répertoire samburu, exécutée à l'ouverture des sessions musicales cérémonielles.
20. GALATY John, "Pollution and Pastoral Antipraxis: The Issue of Maasai Inequality", *American Ethnologist*, vol. 6, n° 4, 1979, p. 803-816.
21. PEATRIK Anne-Marie, *La vie à pas contés. Génération, Âge et Société dans les Hautes Terres du Kenya (Meru Tugania-Igembe)*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 1999, p. 573 ; Kasfir 2007.
22. MEILLASSOUX Claude, « Essai d'interprétation du phénomène économique dans les sociétés traditionnelles d'autosubsistance », *Cahiers d'études africaines*, vol. 1, n° 4, 1960, p. 38-67.
23. GALATY John, "Pollution and Pastoral Antipraxis: The Issue of Maasai Inequality", *American Ethnologist*, vol. 6, n° 4, 1979, p. 803-816, ma traduction.
24. KASFIR Sidney, *African Art and the Colonial Encounter*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, p. 408.
25. Il est toutefois possible que la qualité d'une performance musicale soit conditionnée par des erreurs imputables au chœur. En effet, quand ses membres sont trop jeunes et inexpérimentés, il arrive que les solistes se plaignent parfois de la faible qualité de l'accompagnement vocal.
26. Les récits chantés des solistes portent le plus souvent sur la narration des raids de bétail que les jeunes circoncis mettent en place contre les autres populations pastorales du nord du Kenya. Toutefois les thèmes des chants, à travers l'improvisation, peuvent varier d'un soliste à l'autre. Certains préfèrent parler des événements marquants qui ont eu lieu dans leur unité territoriale ou faire les éloges de personnes ou de familles présentes lors de leur performance.
27. LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne, Elkar, 2005, p. 349.
28. Singulier de *lkerekeji*.
29. Voir GABAIL Laurent, « Comment dansent les institutions : Classes d'âge et rapports de sexe chez les Bassari de Guinée », *Journal des africanistes*, Varia, 81-1, 2011, p. 9-33.
30. SCHOTTE Manuel, *La construction du « talent ». Sociologie de la domination des coureurs marocains*, Paris, Éditions Raisons d'Agir, 2012, p. 249.
31. *Cardinal social sin*.
32. GOFFMAN Erving, "On Cooling the Mark Out. Some Aspects of Adaptation to Failure", *Psychiatry*, vol. 15, n° 4, 1952, p. 451-463, ma traduction.
33. Olivier Schwartz, cité en Schotté 2012 : 171.

34. MARMONE Giordano, « The power of youth. Musical practice and the construction of authority among the Samburu (Kenya) », *Ateliers d'Anthropologie*, n° 47, Jeunes en question(s). Onze études de cas en Afrique, 2020, <https://journals.openedition.org/ateliers/12728?lang=fr>, consulté le 31 janvier 2022.
35. BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions Fayard, 1991 [1982], p. 423.
36. LESOROGOL Carolyn, "Education, Capabilities, and Sexuality among Samburu Women in Kenya", *Anthropological Quarterly*, vol. 81, n° 3, 2008, p. 551-577.
37. SUCHMAN Lucy, « Plans d'action », *Raisons pratiques*, vol. 1, 1990, p. 149-170 ; LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Bayonne, Elkar, 2005, p. 349.
38. FRITH Simon, "What is Bad Music?", in WASHBURNE Christopher and Maiken DERNO (eds), *Bad Music. The Music We Love to Hate*, New York & London, Routledge, 2004, p. 11-26, ma traduction.
39. SCHIEFFELIN Edward, "On Failure and Performance. Throwing the Medium Out of the Seance", in LADERMAN Carol and Marina ROSEMAN (eds), *The Performance of Healing*, New York, London, 1996, p. 59-89.
40. HERZFELD Michael, *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 336.
41. KASFIR Sidney, *African Art and the Colonial Encounter*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, p. 408.
42. GOFFMAN Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, University of Edinburgh Social Science Research Centre, 1956, p. 162, ma traduction.

RÉSUMÉS

Chez les Samburu, pasteurs semi-nomades du Kenya septentrional, la précision exécutive dans la pratique musicale et chorégraphique est considérée comme une caractéristique distinctive de l'âge adulte. Les sessions musicales ratées et tout événement qui déstabilise le bon déroulement d'une performance musicale et dansée ne sont donc pas toujours vécus comme des simples accidents. Des compétences insuffisantes dans le domaine musical sont parfois perçues par les Samburu comme la conséquence d'un faible réseau relationnel, de qualités morales opaques ou d'un processus de socialisation irrégulier. L'incapacité à interagir musicalement avec ses pairs (à suivre le rythme, connaître les réponses du chœur, moduler le ton de la voix, etc.) ou des erreurs trop fréquentes peuvent conduire à (ou être le signe de) une marginalisation sociale qui affecte profondément le parcours de vie des individus même après leur passage à l'âge adulte. Chez les Samburu la pratique du chant soliste peut contribuer à légitimer l'autorité individuelle mais, si non suffisamment maîtrisée, peut également justifier des logiques d'exclusion. À travers trois études de cas, mon objectif, dans cet article, est de montrer comment l'incompétence et l'échec musical peuvent influencer la fabrication des statuts sociaux et politiques masculins dans cette communauté de pasteurs d'Afrique de l'Est.

Among the pastoral Samburu of northern Kenya, performing precision in music and dance is considered a defining characteristic of adulthood. Therefore, failed musical sessions and any event that destabilizes the proper flow of a musical/choreographic performance may not be considered as mere accidents. Inadequate musical skills are sometimes perceived by the Samburu as a consequence of a weak relational network, opaque moral qualities or an irregular process of socialisation. The inability to interact musically with peers (to follow the rhythm, to know the responses of the chorus, to modulate the tone of the voice, etc.) or frequent mistakes can lead to (or be a sign of) a social marginalization that profoundly affects the life course of individuals even after they become adults. Among the Samburu, the practice of solo singing can contribute to the legitimacy of individual authority but, if not sufficiently mastered, it can also justify dynamics of exclusion. Through three case studies, my aim in this paper is to show how musical incompetence and failure can influence the making of male social and political statuses in this East African pastoral community.

INDEX

Keywords : failure, performance, music, incompetence, marginalization, Samburu, Kenya

Mots-clés : échec, performance, musique, incompétence, marginalisation, Samburu, Kenya

AUTEUR

GIORDANO MARMONE

Giordano Marmone est anthropologue et ethnomusicologue. Son travail de recherche porte sur le rôle des pratiques musicales et des nouveaux instruments de communication numérique dans la construction des statuts politiques et des systèmes sociaux des populations pastorales d'Afrique de l'Est. Dans ses publications il s'est occupé également de théorie du rituel et de conflit. Sa thèse de doctorat a été récompensée en 2018 par la mention du prix de thèse du musée du quai Branly-Jacques Chirac. En 2020-2021 il a été Postdoctoral Fellow de la Fondation Fyssen au Department of Afroamerican and African Studies de l'University of Michigan. Il est actuellement ATER au Département d'anthropologie de l'Université Paris Nanterre.