

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Paroles de balafon

Hugo Zemp et Sikaman Soro



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24930>

DOI : 10.4000/lhomme.24930

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 313-331

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Hugo Zemp et Sikaman Soro, « Paroles de balafon », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24930> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.24930>

Paroles de balafon

Hugo Zemp

avec la collaboration de Sikaman Soro

LES SYSTÈMES de substitution de la musique à la parole – dont les plus connus sont les langages tambourinés et sifflés – ont depuis longtemps attiré l'attention des voyageurs, explorateurs, administrateurs coloniaux, missionnaires, ethnologues, linguistes et ethnomusicologues. Dans cette même revue (Zemp & Kaufmann 1969), j'en ai cité les deux grandes catégories définies par Stern : le « système de réduction¹ », qui conserve une certaine ressemblance avec la langue naturelle, en premier lieu par les tons et le rythme de l'énonciation ; et « l'idéogramme lexical », qui symbolise directement un concept sans référence à la structure phonématique de la langue. D'après ce que l'on savait dans les années 1960, le premier système était surtout répandu en Afrique subsaharienne, et le second en Mélanésie. En gros, cette répartition est toujours valable. Cependant, j'ai pu démontrer depuis que les deux systèmes pouvaient coexister en Mélanésie, notamment dans les rythmes des tambours à fente chez les 'Aré'aré des Îles Salomon (Zemp 1997).

Dans leur ouvrage en deux tomes sur les *Speech Surrogates*, Sebeok et Umiker-Sebeok (1976) réunissent soixante-quatorze articles, dont quarante-et-un entières

1. J'avais traduit l'expression originale anglaise « *abridgement system* » par « système d'abréviation ». Je remercie Bernard Lortat-Jacob d'avoir attiré mon attention sur le fait que le terme d'« abréviation » était mal choisi. Le Robert & Collins propose différentes acceptions, parmi lesquelles « réduction » semble la plus proche de l'idée de Stern. En effet, il y a « réduction » des qualités phonématiques de la langue lorsque seulement les tons et la durée des syllabes sont représentés.

Les données ethnomusicologiques et linguistiques ont été recueillies chez les Sénoufo de Côte-d'Ivoire grâce à la collaboration efficace et dévouée de Sikaman Soro, balafoniste et assistant de recherche, au cours de deux missions (de décembre 1998 à février 1999, et en octobre 1999) financées par le CNRS dans le cadre du Laboratoire d'ethnomusicologie (UMR 7486). Sikaman Soro a continué régulièrement à collaborer, en envoyant par lettres des précisions de différents ordres, notamment linguistiques. Les analyses comparatives, les transcriptions musicales, la conception et la rédaction de l'article sont de Hugo Zemp. Les exemples musicaux représentés sur des schémas, ainsi que les entretiens cités, sont extraits des films 1 et 2 (voir filmographie). Les transcriptions en sénoufo ont été ici composées en caractères romains.

CHANTER PLUTÔT QUE PARLER ?

rement consacrés à l'Afrique, et cinq articles généraux y faisant référence. Sauf erreur de ma part, trois auteurs seulement mentionnent en passant le xylophone : à propos des Jabo du Liberia (Herzog 1976 : 566), des Idoma du Nigeria (Armstrong 1976 : 868 et 875), puis sans préciser les régions africaines (Nketia 1976 : 826). Il est vrai que le sous-titre de l'ouvrage est *Drum and Whistle Systems*, mais d'autres instruments comme des cloches, des trompes, des flûtes et également des cordophones sont souvent cités. L'absence de références précises au xylophone s'explique sans doute par le fait que le jeu de cet instrument est moins pratiqué comme substitut musical de la parole et que, moins immédiatement spectaculaire que le « télégraphe de brousse » (des tambours parlants transmettant des messages sur de longues distances), il a plus rarement été le sujet d'interrogations concernant des rapports éventuels avec la langue naturelle.

Le xylophone à résonateurs, appelé en français « balafon »², est un instrument emblématique des Sénoufo de Côte-d'Ivoire. Ce n'est pas pour rien que les Ivoiriens appellent leur Nord « le pays des balafons »³. Les Kafibélé, un sous-groupe du vaste conglomérat des sociétés sénoufo⁴, distinguent sept types d'orchestres dans lesquels les balafons sont combinés avec différents autres instruments de musique. Chaque type d'orchestre porte un nom particulier et joue dans des circonstances précises. Dans chaque orchestre, les balafonistes jouent des airs dotés de significations linguistiques spécifiques.

Interpréter des paroles

Oumar Coulibaly pour les Sénoufo des sous-groupes Tiebara et Nafara, et Till Förster pour les Sénoufo Kafibélé, sont les premiers auteurs à avoir attiré l'attention sur les rapports entre la musique de balafon et le langage :

« Une pièce de musique de j ɛ g ɛ l ɛ [balafon] est avant tout une parole traduite sur l'instrument, [...] il n'existe pas de pièce sans texte [...]. C'est pourquoi, quand on veut composer une pièce de j ɛ g ɛ l ɛ on commence d'abord par trouver l'élément littéraire : le texte, c'est-à-dire *la parole qu'on veut transmettre* [souligné dans le texte]. [...]

2. Le mot « balafon » désigne en français et en anglais le xylophone à résonateurs d'Afrique occidentale (et quelquefois même d'Afrique centrale). Il vient du malinké *balafon*, « xylophone/parler », c'est-à-dire « faire parler le xylophone », autrement dit « jouer du xylophone ». Le mot apparaît dès la fin du XVII^e siècle dans des publications de voyageurs français pour désigner le xylophoniste ou le xylophone (Charry 2000 : 363, 365). Les Sénoufo, qui parlent le sénar, une langue de la famille voltaïque ou gur (et non mandé), ont leurs propres termes qui diffèrent selon les dialectes.

Le sénar comporte trois tons sémantiques et grammaticaux, ainsi que des glides. Certains des auteurs qui les transcrivent notent tous les tons, un trait horizontal marquant le ton moyen ; d'autres ne notent que le ton grave et le ton aigu avec des accents du même nom. La mission baptiste de Korhogo ne met pas d'accent sur les syllabes ayant le même ton que la syllabe précédente, ni sur la première syllabe si elle a un ton moyen. Pour éviter la confusion avec des mots dont les tons sont inconnus, j'ai uniformisé la notation en indiquant le ton moyen par un trait horizontal au-dessus de la voyelle.

3. Cf. trois récits sénoufo sur l'origine du balafon (Zemp 1976).

4. La littérature ethnographique sur les Sénoufo s'est enrichie depuis la publication de la bibliographie de Pierre Boutin et Jean Jamin (1977). Mes nouvelles enquêtes sur le terrain ont surtout profité des travaux de Till Förster (1987, 1997) qui sont parmi les plus récents et les plus approfondis sur les Sénoufo et concernent par surcroît le sous-groupe des Kafibélé dont la musique de balafon est l'objet de mes recherches.

la mise en musique de la langue est basée sur les tons et la structure rythmique du langage [...] » (Coulibaly 1982 : 43).

« Jouer du xylophone se dit en langue sénoufo “tenir un discours” (s y ɛ̃ ɛ̃ r ɛ̃ j ɔ̃). Un phénomène caractéristique à tous les ensembles de xylophones est la mise en musique de la langue, consistant à suivre les hauteurs tonales des syllabes de la langue parlée, qui chez les Sénoufo sont porteuses de signification. Par ce moyen, *il est possible de transmettre dans une certaine mesure des textes qui ne sont pas chantés* [souligné par nous] » (Förster 1987 : 29).

On pourrait ajouter que les balafons « chantent », puisque les airs sont appelés j è η ṽ ḡ ɔ̃, « chants de balafon », ce qui montre l'importance du contenu verbal. Examinons d'abord une courte phrase telle qu'elle fut prononcée par le maître balafoniste Nahoua Silué :

« wà à ò pā nā wò lò má »
quelqu'un (p.i.)⁵ arriver ici nous chez
 « En voici un qui vient d'arriver chez nous ! »

La structure tonémique par syllabe est : bas, bas, moyen, haut, bas, bas, haut ; l'intonation de la phrase parlée est représentée sur le sonagramme ci-dessous (Fig. 1).



Figure 1. Sonagramme des fondamentales (partiels 1) de la phrase : “En voici un qui vient d'arriver chez nous”, parlée deux fois par Nahoua Silué (CD # 37).

Avant de le jouer sur le balafon, Nahoua expliqua :

« Tout air de balafon [η ṽ ḡ ɔ̃, littéralement “chant”] a vraiment une signification. À ce propos, je peux parler de ceux pour la déclaration d'un décès. Je peux expliquer la signification de certains. Parce que, si nous, les joueurs de balafon, nous allons nous asseoir dans un lieu pour faire la conversation amicale, nous plaisantons beaucoup. Tout air de balafon a une signification chez nous. Quand le décès doit être déclaré et qu'on appelle les tireurs de coups de fusil, si c'est un vieux et que les tambours du p o r o sont frappés, alors nous jouons en disant ce que les morts sont en train de dire : “En voici un qui vient d'arriver chez nous !” »⁶.

5. (p.i.) : marqueur du passé immédiat.

6. La traduction est ici restituée dans son intégralité, alors qu'elle a dû être abrégée dans le film.

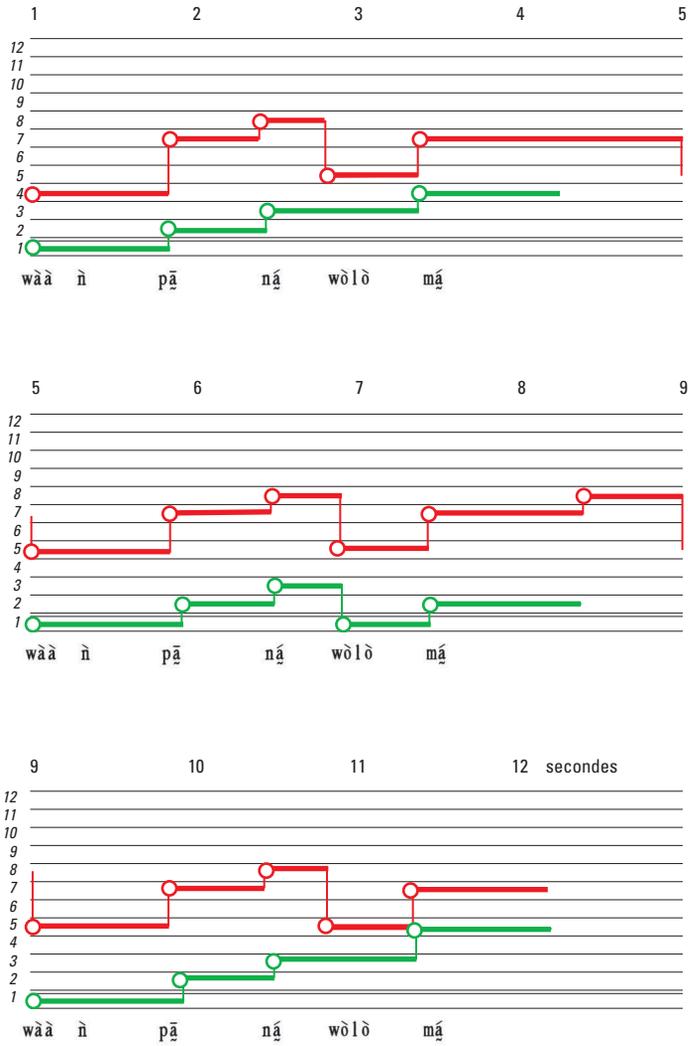


Figure 2. Transcription graphique du jeu de la phrase “En voici un qui vient d’arriver chez nous”, jouée trois fois de suite par Nahoua Silué.

Système de transcription utilisé

Les balafons sénoufo ont une échelle équipentaphonique, caractérisée par cinq degrés équidistants à l'octave. Il n'est pas possible de représenter sur une portée musicale classique de cinq lignes une musique dont l'échelle est équipentaphonique. Devant cette difficulté, Gerhard Kubik, pour les xylophones de l'Ouganda, a juxtaposé une notation chiffrée à la notation classique sur portée, corrigeant ainsi cette dernière (1994 : chap. IV, éd. originale 1969). Pour les balafons sénoufo, Ciompi (1989) a proposé la solution d'une transcription sur une portée de quatre lignes, chaque ligne et chaque interligne correspondant au son d'une lame. Tiago de Oliveira Pinto (1987), qui a fait des transcriptions dans la notice du disque de Till Förster [disque 4], a choisi une transcription graphique où chaque lame est représentée par une ligne horizontale, chaque frappe étant marquée par un point, et des lignes verticales régulières indiquant la pulsation.

Pour ma part, j'ai conçu une transcription graphique permettant de visualiser à la fois la disposition des lames du balafon, l'impact des frappes et leur résonance, le jeu des deux mains et le mouvement mélodique. Pour faire ce graphique, je suis parti d'un sonagramme dont j'ai redessiné les fondamentales (harmoniques 1), en égalisant la distance entre chaque son (le sonagramme a une échelle logarithmique). En observant et en écoutant des extraits vidéo au ralenti et image par image, avec du son synchrone grâce au logiciel de montage Final Cut Pro, j'ai pu attribuer avec certitude chaque frappe à la main gauche ou à la droite⁷.

Sur mes graphiques, les lames sont délimitées par de fines lignes horizontales ; un espace entre les lames 1 et 2 rappelle que l'intervalle entre les deux sons est deux fois plus large que les autres intervalles, comme si une lame de l'échelle complète manquait. À gauche du graphique est inscrite la numérotation des lames, de 1 (son le plus grave du balafon) à 12 (lame la plus aiguë). La couleur verte désigne le jeu de la main gauche, la rouge celui de la main droite. Les ronds indiquent l'impact de la frappe ; les traits horizontaux épais figurent la résonance, qui est en réalité plus longue, mais est raccourcie sur le schéma pour faciliter la lisibilité du mouvement mélodique représenté par des traits fins verticaux. La pulsation n'est pas marquée pour deux raisons : afin d'éviter de surcharger le schéma et de rendre plus visibles les mouvements mélodiques par rapport aux tons linguistiques ; et parce que les exemples sonores sont joués en solo, sans les frappes régulières des balafons d'accompagnement donnant la référence de la pulsation.

7. Déjà en 1965, Gerhard Kubik a utilisé l'analyse image par image d'un film 8 mm muet (!) pour faire la transcription d'une musique de xylophone. Les logiciels modernes de montage virtuel sont tout de même plus confortables et permettent une vérification plus sûre.

Le schéma de la figure 2 reproduit le jeu de la phrase : « En voici un qui vient d'arriver chez nous », jouée trois fois sans interruption par Nahoua Silué [CD # 37]. La frappe de la main droite (dessinée en rouge) dans le registre aigu suit le schéma tonémique de la phrase ; on remarque que le mot *má*, au ton haut, à la fin de la phrase, est frappé sur la lame 7 comme le mot *pā* au ton moyen. Ce qui compte, ce n'est pas la hauteur absolue, mais relative. Ici, de toute façon, le mot *má* est joué sur un son plus haut que le mot précédent au ton bas. Cependant, en observant le sonagramme de la phrase parlée (figure 1), on s'aperçoit qu'en fin de phrase, le ton haut de *má* est également prononcé sur une hauteur correspondant au ton moyen de *pā*. Il est bien connu des linguistes que l'intonation de la phrase modifie le schéma tonémique sémantique et grammatical. On pourrait donc dire qu'en jouant ces mots sur le balafon, Nahoua Silué suit fidèlement le schéma tonémique et l'intonation de la phrase. Lors de la seconde exécutions, la main gauche suit ce même contour mélodique à l'octave inférieure. Ce doublement à l'octave se lit bien sur le schéma : les lames 1 et 5, 2 et 7, 3 et 8 sont frappées simultanément, en homorythmie. Dans la première et la troisième exécution, la main gauche ne redescend pas en bas pour le mot *wòlò*, mais continue la montée par palier. Il y a donc ici une variante de jeu.

D'autres versions de paroles avec le même air, le même nombre de syllabes et les mêmes tons linguistiques existent, dont la première semble la plus répandue et correspond probablement à la version d'origine :

wàà ò tō ná wòlò má
quelqu'un (p.i.) tomber ici nous chez
 « En voici un qui vient de tomber chez nous ! »
 (C'est-à-dire que l'un des nôtres vient de mourir.)

wè ò kã ná gbègè má
celui-ci (p.i.) donner ici catafalque chez
 « Celui-ci (ou celle-ci) est donné(e) pour le catafalque. »
 (Une personne est morte et doit être étendue sur le lit mortuaire.)

kù ò yīē ló 'àl a wó ?
défunt (p.i.) être autres pour
 « Le défunt était-il [seulement] pour les autres ? »
 (La réponse sous-entendue est non, puisque tout le monde doit mourir.)

wò ò nã bá gòlò kpó
nous (p.i.) arriver pour poulet tuer
 « Nous venons d'arriver pour tuer un poulet. »
 (Le temps est arrivé pour nous de sacrifier un poulet.)

Comme dans le cas des langages tambourinés, il ne suffit pas de parler la langue pour comprendre sans ambiguïté le sens des paroles sous-jacentes. Le choix de l'interprétation des paroles par l'auditeur est orienté en fonction du contexte d'exécution. Ainsi, lors d'une soirée de danse des jeunes, aucune danseuse n'imaginerait les paroles de balafon ci-dessus, strictement réservées à un enterrement. Par contre, lors de funérailles, le balafoniste soliste peut jouer des paroles pour louer les cultivateurs, si le défunt (ou un descendant) était un champion de labour dans sa jeunesse. Il peut également entonner des airs « pour faire danser les femmes ». Les funérailles laissent beaucoup de possibilités d'interprétation, à la fois aux musiciens dans le choix des pièces, et aux auditeurs et danseurs dans leur manière de comprendre la signification des airs instrumentaux⁸.

Oumar Coulibaly (1982) a transcrit, traduit et annoté une vingtaine de textes qu'il a classés selon la nature de la diffusion (villageoise, régionale), la destination (vieux, jeunes), la circonstance (funérailles, labour, divertissement), le thème (mort, louange, morale, fait historique, relation amoureuse). Il relate qu'à la fête de l'Indépendance en 1997, dans la ville de Korhogo, une compétition fut organisée entre une vingtaine d'orchestres de *j e g e l e*. Le vainqueur a réussi à enchaîner quatre-vingt-deux pièces sans interruption, chaque pièce ne devant pas excéder deux minutes. Il est évident qu'une situation aussi artificielle ne permet pas d'évaluer l'étendue du répertoire d'un orchestre particulier, et encore moins le répertoire total de la musique d'un type d'orchestre, parce que beaucoup de pièces sont liées à un lieu, que les chants reviennent à la mémoire des musiciens en jouant dans des circonstances déterminées, et que certaines pièces liées aux funérailles et surtout à la mort d'un balafoniste ne peuvent être exécutées que lors des cérémonies.

Dans un article récent, Marianne Lemaire (1999) a publié la traduction annotée d'une soixantaine d'airs de labour enregistrés « hors-contexte », les Sénoufo du sous-groupe Tiebara ne faisant plus de concours de labour. Sans faire référence à ses prédécesseurs Oumar Coulibaly (1982), Till Förster (1987) et Philippe Ciompi (1989), elle constate qu'« [...] aucun cultivateur n'ignore quelle courte phrase verbale faire correspondre à chaque phrase musicale entonnée par les xylophonistes » (Lemaire 1999 : 36). Elle ajoute cependant, en note : « Il suffit en effet d'une seule énonciation préalable de la phrase verbale pour que les cultivateurs puissent la restituer à l'écoute de la phrase musicale qui suit le même schéma tonal ». Autrement dit, s'il n'y a pas une énonciation préalable de la phrase parlée, les paroles ne sont pas forcément comprises par tous. Le problème est que, pendant le jeu « en contexte », les musiciens ne prononcent pas les paroles qu'ils frappent sur le balafon et que, quand il y a un chanteur, il chante des paroles qui n'ont souvent rien à voir avec les paroles du balafon.

8. Cf. les vingt-cinq pièces de balafon dont les paroles sont en sous-titres dans le film 1.

Composer un air ou de nouvelles paroles

320

Le balafoniste qui veut composer un nouvel air a généralement des paroles en tête. Composer un air de balafon se dit *kò*, littéralement « couper »⁹ un chant. Nahoua Silué a expliqué comment et pourquoi il a fait sa première composition lorsqu'il était encore enfant. Comme sa mère était malade, il ne s'amusait pas beaucoup avec les autres enfants, mais jouait surtout du balafon. Afin de la réconforter en lui montrant son adresse, il a composé un air avec le nom de sa mère et son propre nom : « Nahoua, fils de Pefungojomon, tu maîtrises vraiment le balafon ».

Certains airs liés aux cérémonies funéraires (annonce d'un décès, enveloppement du mort dans des tissus, enterrement proprement dit) sont considérés comme étant très anciens (ce qui n'empêche pas les musiciens de jouer des variations) ; chaque village, et même chaque quartier dans un grand village, en possède sa propre version. En revanche, les airs pour faire danser les femmes et les jeunes filles lors des veillées funéraires ou lors de soirées de danse informelles sont soumis à des modes éphémères. Till Förster (1987 : 26-28) a décrit comment de nombreux chants de ronde (*dò's rì*) des jeunes filles sont intégrés dans le répertoire des orchestres de balafons et harpes (*bòlò rì*), soit que les balafonistes empruntent aux rondes des mélodies qui leur plaisent, soit que des jeunes filles demandent explicitement au soliste d'inclure un chant de *dò's rì* dans son répertoire. Certains textes de ces chants reflètent les préoccupations des jeunes filles à propos de leurs amis et des contraintes du mariage arrangé par les parents qui mettra fin à leur liberté de choix.

Il arrive aussi que des jeunes filles composent un chant spécialement pour un orchestre de balafons. Ainsi, les danseuses de l'orchestre *bòlò rì* du village Kanoroba ont composé deux chants en l'honneur du balafoniste soliste : *Yenneman n'aime pas qu'on dise qu'un autre [balafoniste] le surpasse*, et *Yenneman, si tu veux, prends-en une !*

Les danseuses chantent en alternant avec l'orchestre, surtout lorsque toute la troupe se déplace. Les musiciens reprennent aussi quelquefois des airs de balafon qu'ils ont entendus ailleurs, en ignorant les paroles. Le balafoniste Yenneman a répondu à quelques questions de Sikaman Soro à ce sujet :

- Les airs que vous jouez ont-ils des significations ?
- Si l'on veut jouer un air qui a une signification, il en aura une. Tu sais que tout air a une signification, mais nous l'ignorons des fois.
- Vous, les balafonistes, ne connaissez pas la signification, bien que les jeunes filles chantent pour vous ?
- Chaque air a sa façon d'être joué. Quand on joue et que l'on veut qu'il y ait une signification, si les femmes veulent donner une signification, alors elles composent [« coupent »] des paroles pour les mettre sur l'air. Souvent vous êtes en train de jouer

9. Les Mandinka de Sénégal ont quatre termes correspondant à la notion de « composer », dont un, *kuntu*, est également traduit par « couper » (Charry 2000 : 310).



Photo 1. Lors d'une veillée funéraire, Nahoua Silué (premier plan) joue dans son orchestre (à gauche grande timbale).



Photo 2. Lors d'un concours de labour, Nahoua Silué encourage les laboureurs avec des paroles jouées sur son balafon.

et vous ne savez même pas qu'il y a une signification. Puis quelqu'un vient chanter à vos côtés pour vous montrer la signification.

Nahoua Silué, le maître balafoniste de Nafoun, ne dit pas autre chose :

- Les airs que vous jouez ont-ils tous des paroles qui peuvent être dites ?
- Ils n'ont pas tous des paroles, mais beaucoup en ont.
- Beaucoup ont des paroles ?
- Beaucoup ont des paroles. En tout cas, beaucoup ont des paroles chez nous. Il arrive que tu joues un air dont tu penses qu'il n'en a pas ; tu le joues complètement, alors que pour toi il n'a pas de paroles, eh bien, tu vas voir un jeune passer à côté de toi en train de les chanter. C'est lui qui te les apprendra. Pourtant tu n'avais jamais pensé cet air de cette façon. En principe, tout air a des paroles.

Mettre de nouvelles paroles sur une mélodie est un procédé courant qui permet de rappeler en quelques mots un événement local, de remplacer le nom d'une personne connue localement par le nom d'une autre et en quelque sorte d'actualiser ainsi l'air dans une autre région ou pour une autre circonstance.

Variations et improvisations

Un bon soliste ne se contente pas de répéter la phrase musicale principale d'un air sans en varier les paroles, sinon il aura vite perdu tous les danseurs et surtout les danseuses, qui suivront alors un autre orchestre. La compétition règne et le meilleur balafoniste attire derrière son orchestre le plus grand nombre de danseuses. Ne dit-on pas du répertoire des soirées de danse informelles, comme de celui des veillées funéraires, qu'il s'agit du « balafon pour les femmes » (cēkpōyì) ?

Même si on demande à un soliste de répéter une simple phrase, il ne la jouera pas deux fois de la même façon. L'un des airs de balafon souvent interprétés lors des funérailles pour honorer les descendants du défunt ou de la défunte était à l'origine un air pour honorer les jeunes hommes lors des concours amicaux de labour :

ɲàʒ wàà m̄ m̄íǵ nū m̄ɪyē yínǵ nāyɪlɪpééwà
homme (limitatif) tu aussi toi-même considérer homme fort, brave
 « Homme, tu te prends pour un homme fort »¹⁰.

La figure 3 juxtapose des sonagrammes de la phrase parlée et chantée d'abord par Sikaman Soro, puis par Nahoua Silué [CD # 38]. Après avoir joué cette phrase la première fois au balafon, Nahoua en a repris sans interruption le début. À la demande de Sikaman, il a répété ensuite cette seule phrase (figure 4).

10. Till Förster (1964) traduit le même chant en allemand : « Du hältst dich [jetzt] für einen grossen Burschen », retraduit dans la notice du disque en français par « [Maintenant], tu te prends pour un gars fort ». Cependant, les traductions allemande et française comportent une connotation négative absente en sénar puisqu'il s'agit à l'origine de louer un excellent laboureur qui gagne un concours de houement. Peut-être la traduction : « Homme, tu peux maintenant te considérer comme un homme fort ! » serait-elle plus proche du sens sénoufo, ou « Homme, tu es maintenant considéré comme faisant partie des hommes forts ! »

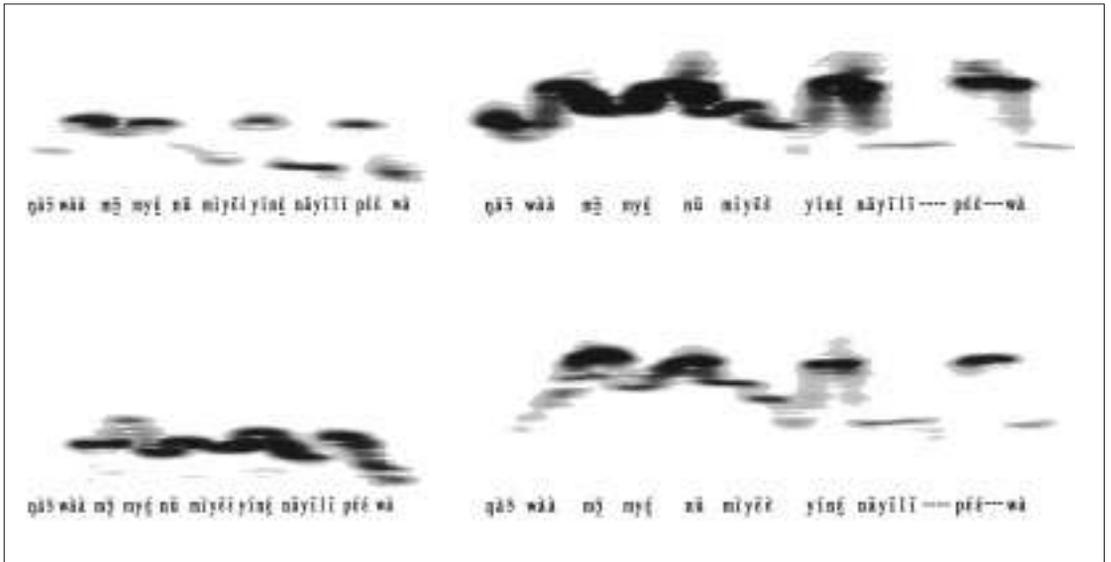


Figure 3. Sonagrammes des fondamentales (partiels I) de la phrase :“Homme, tu te prends pour un homme fort”; en haut, parlée et chantée par Sikaman Soro ; en bas, parlée et chantée par Nahoua Silué [CD # 38].

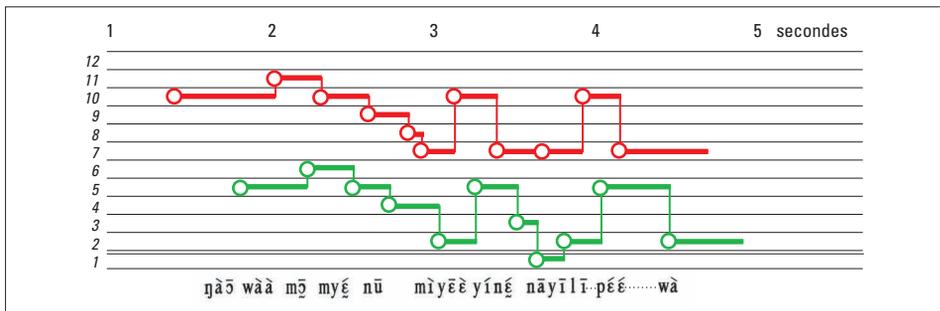


Figure 4. Transcription graphique du jeu de la phrase “Homme, tu te prends pour un homme fort”, jouée par Nahoua Silué.

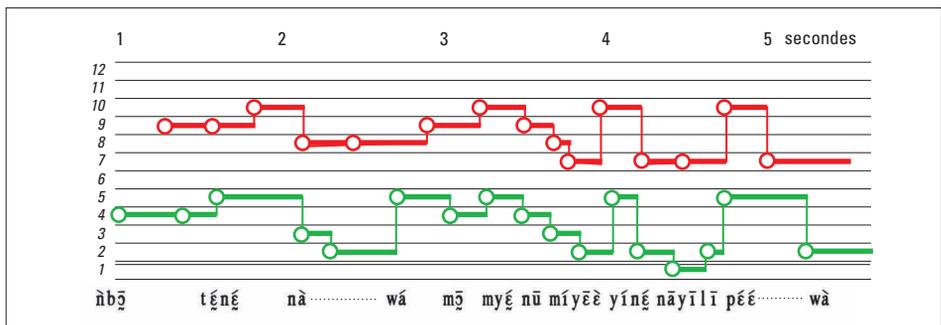


Figure 5. Transcription graphique du jeu de la phrase “Nahoua, fils de Nibontennin, tu te prends pour un homme fort”, jouée par Nahoua Silué.

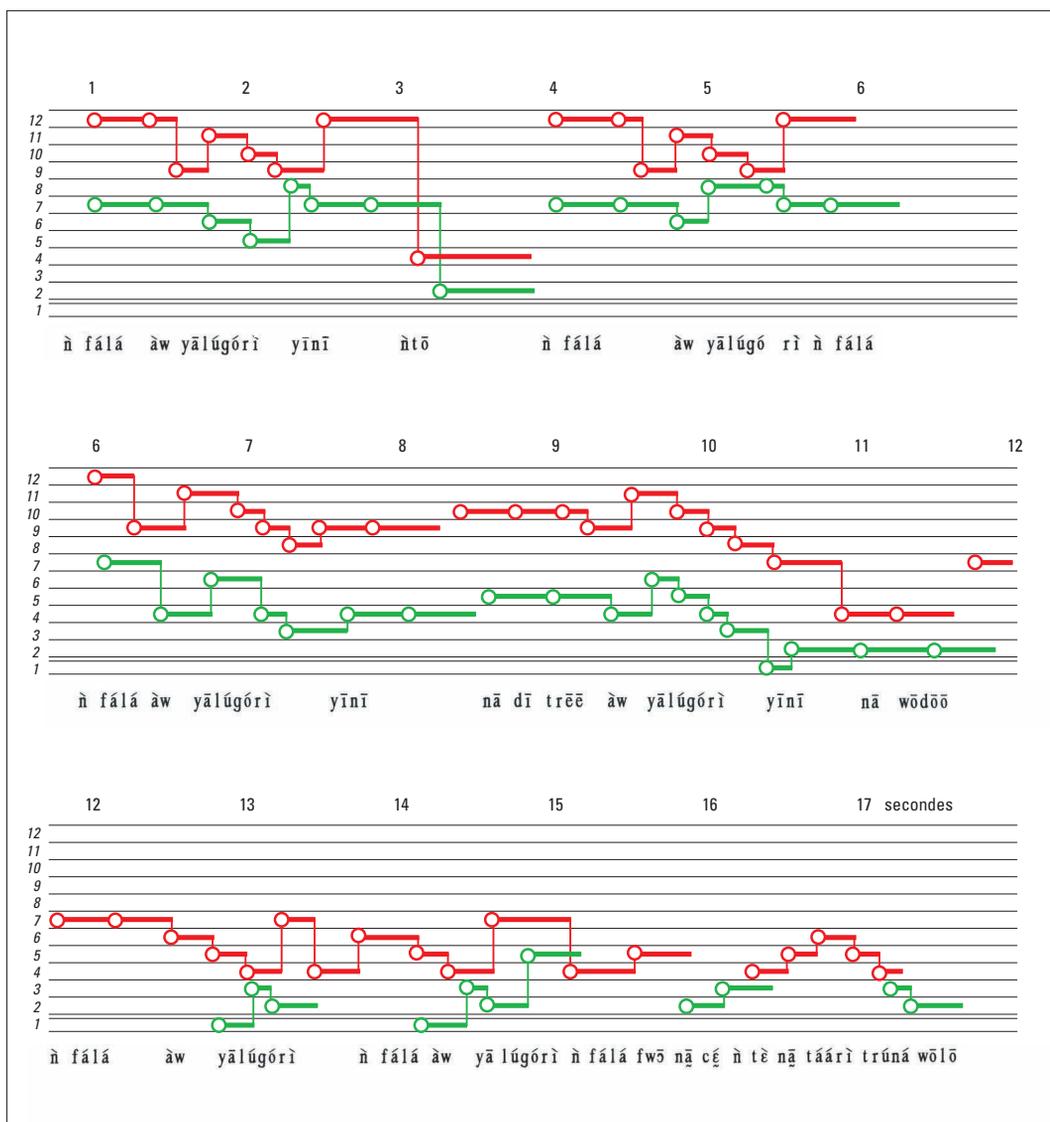
Dans un autre passage de l'entretien, non retenu dans le montage final du film, Nahoua Silué disait que pour s'amuser, il ajoutait parfois son propre nom et le nom de sa mère Pefungojomon ou de son père Nibotennen (figure 5).

En comparant les deux figures, on aperçoit le même contour mélodique, avec dans la figure 4 un décalage rythmique systématique des parallèles d'octaves (les lames 5-10, 6-11, 4-9, etc.), alors que la figure 5 montre que le jeu de cette variante est plus homorythmique. Encore une fois, il ne faut pas s'attendre à ce que chacun des trois tons corresponde chaque fois à une même lame : le balafon a douze lames et non pas trois. L'interprétation musicale de la langue naturelle laisse une certaine liberté au balafoniste.

Un balafoniste soliste ne se contente pas de répéter des paroles de très nombreuses fois avant d'enchaîner un autre air, à moins que la répétition même ait un but, par exemple celui d'honorer quelqu'un lors d'un concours de labour ou lors de funérailles. Ainsi, lorsque le soliste de l'orchestre de balafons de Taléré s'est agenouillé devant moi et a joué « Homme, tu te prends pour un homme fort ! », il a répété douze fois ces paroles avec des variantes minimales, interrompues seulement par quelques frappes dans le registre grave [CD # 38, à partir de 1'10].

Les bons musiciens font des variations, ajoutent des intermèdes improvisés, tout en retrouvant ensuite la parole initiale en accord avec les ostinatos des balafonistes accompagnateurs. Lors d'un entretien filmé, Nahoua Silué a varié les paroles « Homme, tu es considéré comme un homme fort » [CD # 38, 0'27] en mettant une fois son propre nom (« Nahoua, fils de Pefungojomon, tu es considéré comme un homme fort »), puis a improvisé une partie sans référence explicite aux paroles [à partir de 0'43], avant de reprendre la variation des paroles [à 0'59]. Les musiciens sont libres de sélectionner certains mots de la phrase, de les enchaîner autrement, ou de s'en écarter complètement.

Lors d'un entretien sur les paroles de balafon, un auditeur demanda spontanément à Nahoua Silué un air difficile, permettant de juger de la maîtrise d'un balafoniste venu d'un autre village. Nahoua a ri et a joué pendant quarante-cinq secondes, sans annoncer les paroles, un air appartenant au répertoire de labour, exécuté lors du buttage collectif dans les champs d'ignames : « Sonan a travaillé. Ses habits ont glissé et sont tombés. Il n'a pas voulu s'arrêter. »



Figures 6 a, b, c. Transcription graphique des premières 17 secondes de variations autour des paroles de “Sonan a travaillé...”, jouées par Nahoua Silué.

Les figures 6a, 6b et 6c transcrivent les dix-sept premières secondes. La main gauche débute sur la lame 7, la « lame-qui-sépare » [CD # 39], celle qui « sépare » le registre grave, dans lequel on joue essentiellement les paroles, du registre aigu confié à l'accompagnement, qu'il s'agisse du jeu ostinato des balafonistes accompagnateurs ou du jeu de la main droite du soliste qui accompagne la partie jouée avec la gauche. Un balafoniste soliste est jugé sur la mobilité de sa main gauche qui ne va qu'exceptionnellement plus haut (par exemple, la lame 8 dans la figure 6a). En fait, les balafonistes accompagnateurs peuvent aller plus bas que la lame 7 sans toucher toutefois les trois ou quatre lames les plus graves, et la main droite du

soliste peut rester dans la moitié grave du clavier et contribuer à jouer les paroles (figure 6c). L'importance de la moitié grave est illustrée par un parallèle que font les musiciens entre les sept premières lames et les initiés du *poro*, la société des hommes. La moitié aiguë du clavier représente les non-initiés, ceux qui ne connaissent encore rien, qui n'ont pas droit à la parole lors des réunions publiques.

Personne n'est censé essayer de comprendre toutes les paroles, toutes les bribes de phrases de ces variations. Cependant, à l'écoute de l'enregistrement, Nahoua Silué a attribué des paroles à la totalité de sa démonstration (les temps indiqués au début des lignes se réfèrent à la plage # 39 du CD encarté) :

- 0'00" a travaillé, ses habits ont glissé et sont tombés
- 0'03" a travaillé, ses habits, a travaillé
- 0'06" a travaillé, ses habits ont glissé
- 0'08" en train de l'écraser [la terre], ses habits ont glissé et sont tombés un à un
- 0'12" a travaillé, ses habits
- 0'14" a travaillé, ses habits, a travaillé jusqu'à pousser des cris
- 0'15" vraiment en train de creuser la terre, en train de l'enlever complètement
- 0'17" vraiment en train de creuser la terre, en train de l'enlever partout
- 0'21" vraiment en train de la creuser, en train de l'enlever partout
- 0'23" vraiment en train de travailler avec les os [avec force]
- 0'24" tel qu'il travaille avec les os
- 0'25" tel qu'il travaille avec les os
- 0'27" Ah! Sonan a travaillé!
- 0'28" Ah! Sonan a travaillé!
- 0'30" Ah! Sonan a travaillé!
- 0'31" vous tous, regardez!
- 0'32" ou bien serait-il alors un grand lion?
- 0'34" tel qu'il travaille, on dirait que
- 0'36" on dirait un grand lion
- 0'37" on dirait que
- 0'38" on dirait un grand lion
- 0'41" vous tous, regardez!
- 0'42" serait-il alors un grand lion?

Après coup, et en jugeant d'après sa propre expérience de balafoniste, Sikaman Soro estima peu vraisemblable que Nahoua Silué ait véritablement voulu jouer ces paroles, mais qu'il avait de joué les variations qui lui plaisaient et leur avait attribué par la suite, à l'écoute de l'enregistrement, les paroles qui lui venaient à l'esprit.

En regardant la transcription schématique (figures 6a-c), on peut constater la richesse de l'invention musicale qui se renouvelle sans cesse. Aucun segment de trois à quatre secondes n'est identique à un autre. Dans le contexte orchestral, le soliste joue des fragments de plusieurs secondes, séparés par de courtes interruptions, et place ces fragments par rapport aux ostinatos des balafons accompagnateurs. Au début de sa démonstration en solo (figure 6a et b), Nahoua Silué a

séparé les trois premiers segments, mais, ne disposant ni de l'ostinato des balafons accompagnateurs ni des rythmes des timbales, il a joué ensuite lui-même une pulsation continue.

Lors d'un concours amical de labour, à la fin de la saison des pluies suivante, Nahoua a longuement joué l'air de Sonan. Il commençait alors le premier fragment de la phrase, comme dans la figure 6a, mais continuait aussitôt avec d'autres variations (CD # 39, à partir de 49"). Les laboureurs enfonçant leurs grandes houes pour faire des buttes n'ont certainement pas le temps de suivre, phrase par phrase, les variations, et même s'ils en avaient le loisir, ils ne pourraient pas comprendre toutes les bribes de paroles que le musicien enchaîne. Ils reconnaissent l'air principal au titre « Sonan a travaillé » faisant partie du répertoire agricole qui donne de la force et de la joie aux laboureurs.

Pour le balafoniste, ce qui compte, c'est le plaisir du jeu, d'éviter par des variantes incessantes la monotonie, de faire une musique toujours intéressante pour les participants – qu'ils soient laboureurs comme dans cet air, ou danseurs et danseuses dans d'autres répertoires – et pour les auditeurs-spectateurs. En effet, ils sont toujours nombreux aussi bien lors des travaux collectifs aux champs que lors des danses au village.

À l'occasion des funérailles, avant de commencer à jouer, les musiciens de l'orchestre se regroupent – les balafonistes vérifient le son des lames et la bonne réponse des mirlitons, les tambourinaires chauffent la peau de leurs timbales pour la tendre –, le balafoniste soliste joue généralement tout seul un prélude informel. Même de loin, les familiers des orchestres reconnaissent le soliste à son jeu qui constitue en quelque sorte sa signature, ce prélude s'appelle *jé di ɔ́ ɔ́*. Avec ce mot composé de la racine *jé*, « balafon », et *di ɔ́ ɔ́*, « langue dioula », les musiciens font un rapprochement entre le prélude sans base textuelle et l'élocution des Dioula qui, selon les paysans kafibélé, parlent vite et ne disent pas toujours des choses importantes. Un autre terme utilisé est *jé za a ri*, le second lexème *za a ri* signifiant « parcourir », « rejoindre » ; ainsi, après le parcours de ce prélude, le soliste rejoint l'air principal.

Paroles de balafon, langages tambourinés

En lisant *Drumming in Akan Communities* de Joseph H. Nketia, on ne peut qu'être frappé par les similitudes entre le jeu des tambours ghanéen et la musique des balafons sénoufo. Résumons ici certaines descriptions. Joseph H. Nketia (1963 : 17 *sq.*) distingue trois modes de tambourinage : le *signal mode*, le *speech mode*, et le *dance mode*. Le premier est caractérisé par des rythmes courts, répétitifs, d'une seule hauteur de son et sans rapport avec la langue naturelle. Le *speech mode* se distingue par des groupes de rythmes séparés par des pauses et frappés sur deux hauteurs de son. Le *dance mode* est fondé sur une régularité de la pulsation, jouée sur des instruments secondaires, comme les tambours d'accompagnement, les paroles étant frappées par le *master drummer*. Les tambours donnant les sons les plus graves sont les *master drums*, alors que

les tambours aux sons plus aigus fournissent un fond musical (Nketia 1963 : 27). Le *speech mode* partage avec d'autres modes de tambourinage la base musicale ; beaucoup de tambourinaires apprennent d'abord des rythmes, et seulement plus tard les paroles. La combinaison des tons et des rythmes, la frappe de rythmes non traduits en paroles, la répétition et d'autres aspects stylistiques doivent être maniés par le *master drummer* pour augmenter l'intérêt musical (*ibid.* : 29). L'utilisation des textes comme base des rythmes de tambours permet une certaine flexibilité dans l'utilisation des modes de tambourinage, surtout pour les danses. Tant qu'il y a un fond musical, le *master drummer* peut passer du *dance mode* au *speech mode*, ou donner des instructions aux tambourinaires, saluer ou louer des danseurs, ou citer un proverbe si la situation le demande. Pour l'auditeur, il semble plus important d'apprécier la musique des tambours et de faire des mouvements corporels appropriés que de traduire les paroles jouées sur les instruments, bien que le plaisir que procurent le tambourinage et la profondeur de la réponse soit augmenté avec la compréhension des textes (*ibid.* : 49).

Tous ces traits cités sont également caractéristiques du jeu des balafons sénoufo, sauf le *signal mode*, qui n'existe que dans la frappe des tambours. En remplaçant les mots *master drummer* et « musique des tambours » par « balafoniste soliste » et « musique des balafons », on obtient une description très proche de celle proposée dans notre article.

Dans son mémoire de maîtrise concernant la musique des balafons $\text{k}\text{p}\text{o}\text{y}\text{e}$ des Sénoufo Tiebara, Philippe Ciompi (1983 : 171-172) arrive pourtant à une conclusion négative quant à la comparaison avec les langages tambourinés. Mais ses arguments reposent sur une conception trop restrictive des langages tambourinés. On peut résumer ses arguments en quatre points :

- 1) la polyphonie empêche l'identification d'un parcours mélodique avec les tons de la langue ;
- 2) les phrases du soliste n'ont pas la flexibilité temporelle du parlé, car elles sont assujetties au schéma des cycles et de la pulsation ;
- 3) il y a de nombreuses différences entre les tons linguistiques et les formules musicales ;
- 4) le fait que la plupart des pièces sont limitées à une ou deux phrases va contre l'idée d'une démarche primaire d'information langagière.

Philippe Ciompi propose l'hypothèse selon laquelle les pièces du $\text{k}\text{p}\text{o}\text{y}\text{e}$ seraient simplement des versions instrumentales de chants dont les textes peuvent être reconnus par les Sénoufo, comme un auditeur européen peut se rappeler les paroles associées à un chant joué sur un instrument de musique, s'il a connu ce chant auparavant.

Mes analyses me permettent d'affirmer, pour ma part, que :

- 1) dans la pratique, l'identification des paroles (pour ceux qui les connaissent) ne pose pas de problèmes, car celles-ci sont essentiellement jouées par le soliste comme dans un orchestre de tambours akan ;

2) la flexibilité temporelle pour imiter le débit du langage parlé n'est pas une exigence, pas plus que dans les orchestres de tambours akan ou dans les ensembles de cloches baoulé¹¹;

3) les différences par rapport aux tons linguistiques existent également dans les langages tambourinés, comme elles sont fréquentes dans les mélodies chantées en Afrique (Wängler 1983) ;

4) beaucoup de paroles des airs de balafons ne sont jamais chantées. Ce ne sont pas des ethnomusicologues risquant de surévaluer l'importance de la musique, mais des sémioticiens qui écrivent : « The superimposition of musical structures upon verbal ones – most notably in instrumental surrogates – not only increases the intelligibility of messages but may serve certain aesthetic goals as well. (Sebeok & Umriker-Sebeok 1975 : XX). »



Il ne fait aucun doute que le jeu de balafon des Sénoufo fait partie du « système de réduction » (*abridgement system*) des substituts de la parole, évoqué au début de cet article. On peut cependant considérer que certains airs fonctionnent secondairement comme « idéogrammes lexicaux ». Lors du tournage d'un concours de labour, le champion déposa sa houe dès les premiers sons d'un air et vint danser devant l'orchestre en portant une sculpture d'oiseau, protectrice des laboureurs. Sur un autre air, deux garçons coururent chercher des branches feuillues pour danser. Les paroles n'étaient connues ni des jeunes balafonistes, ni des jeunes cultivateurs, mais la signification des chants fut immédiatement identifiée.

En enquêtant chez les Tiebara et les Nafara, deux sous-groupes sénoufo voisins, Oumar Coulibaly a constaté que les Nafara utilisent plutôt un tempo lent en accord avec leur façon posée de parler, en articulant bien, alors que les Tiebara parlent d'une manière plus vive et jouent avec un tempo plus rapide. Cette différence est reconnue par les auditeurs dont certains préfèrent la manière tiebara, d'autres la manière nafara. Oumar Coulibaly cite un homme tiebara qui apprécie particulièrement « la poésie, le calme, l'articulation, la précision » du jeu de balafon des Nafara (1982 : 93-94).

On voit que la relation entre la langue naturelle et le jeu du balafon va plus loin que la simple imitation, ou plutôt transposition, des tonèmes et de la durée des syllabes longues et brèves. Les balafonistes sénoufo ne font pas que reproduire des énoncés linguistiques : ils les produisent tout en faisant de la musique. Les airs de balafons, avec leurs paroles sous-jacentes, mettent en jeu les interactions de la communication, la créativité artistique et le plaisir esthétique. Ils procurent un sentiment de joie aux musiciens et à tous ceux qui participent à l'événement.

11. Dans un trio de cloches baoulé, la cloche au son le plus aigu fournit un ostinato rythmique, les deux cloches jouant des proverbes sur deux hauteurs de son suivent strictement la pulsation. Dans un autre enregistrement du même disque, le *master drummer* alterne des phrases sur le *speech mode* frappées en solo avec des phrases en *dance mode* jouées sur le fond musical des tambours d'accompagnement [disque 2, B 6 et 7].

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme

1961 *Word List Tyembara-English*. Korhogo, Mission baptiste [ronéotypé].

Armstrong, Robert G.

1976 « Talking Instruments in West Africa », in Thomas A. Sebeok & Donna-Jean Umiker-Sebeok, eds, *Speech Surrogates : Drum and Whistle Systems*. La Haye, Mouton : 865-877 [2 vol.].

Boutin, Pierre & Jean Jamin

1976 « Essai de bibliographie sur les sociétés sénoufo », *Journal des Africanistes* 47 (1) : 165-185.

Charry, Éric

2000 *Mande Music*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press.

Ciampi, Philippe

1989 *Die Xylophonmusik des Kpoye bei den Senufo der Elfenbeinküste*. Berlin, Freie Universität Berlin, mémoire de maîtrise.

Coulibaly, Oumar

1982 *Un instrument, une musique, des musiciens : les jèg èlè des Sénoufo de Korhogo (Côte-d'Ivoire)*. Mémoire d'ethnomusicologie, Université François Rabelais, Tours.

Förster, Till

1987 Notice du disque *Musik der Senufo, Elfenbeinküste*. Museum Collection Berlin MC4. [En allemand & français.]

1997 *Zerissene Entfaltung : Alltag, Ritual und künstlerische Ausdrucksformen im Norden der Côte-d'Ivoire*. Köln, Rüdiger Köppe Verlag.

Herzog, George

1976 « Drum-signaling in a West African Tribe », in Thomas A. Sebeok & Donna-Jean Umiker-Sebeok, eds, *Speech Surrogates : Drum and Whistle Systems*. La Haye, Mouton : 553-573.

Kubik, Gerhard

1965 « Transcription of Mangwilo Xylophone Music from Film Strips », *African Music* 3(4) : 35-51.

1994 [1994] *Theory of African Music*, I. Wilhelmshaven, Florient Noetzel

Lemaire, Marianne

1999 « Chants de l'agon, chants du labeur : travail, musique et rivalité en pays sénoufo (Côte-d'Ivoire) », *Journal des Africanistes* 69 (2) : 35-65.

Nketia, Joseph H.

1963 *Drumming in Akan Communities of Ghana*. Legon-Toronto, University of Ghana/Thomas Nelson.

1976 « Surrogate Languages in Africa », in Thomas A. Sebeok & Donna-Jean Umiker-Sebeok, eds, *Speech Surrogates ...* : 825-864.

Oliveiro Pinto, Tiago de

1987 « Remarques analytiques au sujet de la musique » in Till Förster, notice du disque *Musik der Senufo, Elfenbeinküste*. Museum Collection Berlin MC4. [En allemand & français.]

Sebeok, Thomas A. & Donna-Jean Umiker-Sebeok, eds

1976 *Speech Surrogates : Drum and Whistle Systems*. La Haye, Mouton [2 vol.].

Wängler, Hans-Heinrich

1983 « Ueber Beziehungen zwischen gesprochenen und gesungenen Tonhöhen in afrikanischen Tonsprachen », in Arthur Simon, ed., *Musik in Afrika*. Berlin, Museum für Völkerkunde : 58-65.

Zemp, Hugo

1976 « L'origine des instruments de musique - 10 récits sénoufo (Afrique occidentale) », *The World of Music* 18 (3) : 3-25.

1997 « Composer et interpréter des rythmes : musique et langage tambouriné chez les 'Aré'aré », *Cahiers de musiques traditionnelles* 10 : 191-235.

Zemp, Hugo & Christian Kaufmann

1969 « Pour une transcription automatique des langages tambourinés mélanésiens », *L'Homme* 9 (2) : 38-88.

FILMOGRAPHIE

Les Maîtres du balafon. Série documentaire de Hugo Zemp. Production Sélénium Films. Distribution Süpor XAO, 36, rue du Moulin de la Planche, 91140 Villebon-sur-Yvette. <suporxao@free.fr>.

[1] *Fêtes funéraires*. 80 minutes. Version anglaise : *Funeral Festivities*. 2001.

[2] *La Joie de la jeunesse*. 70 minutes. Version anglaise : *The Joy of Youth*. 2002.

[3] *Le Bois et la calebasse*. 47 minutes. Version anglaise : *The Wood and the Calabash*. 2002.

[4] *Ami, bonne arrivée !* Version anglaise : *Friend, well come !* 27 minutes. 2002.

DISCOGRAPHIE

[1] *La Musique des Sénoufo*. 30 cm/33 t. Enregistrements et notice de H. Zemp. Collection Unesco - Anthologie de la musique africaine 8. Bärenreiter-Musicaphon BM 30L 2038.

[2] *Percussions de Côte-d'Ivoire*. 30 cm/33 t. Enregistrements et notice de H. Zemp. Disques Alvarès C 488.

[3] *Côte-d'Ivoire : chants et danses de Boundiali*. 30 cm/33 t. Enregistrements et notice de P. Augier, P. Dagri, A. Yapou. ACCT et Ministère des Affaires Culturelles de Côte-d'Ivoire, ACTT 18211.

[4] *Musik der Senuso, Elfenbeinküste*. 2 x 30 cm/33 t. Enregistrements et notice de T. Förster. Museum Collection Berlin MC4.

[5] *Côte-d'Ivoire, Sénoufo. Musique des funérailles fodonon*. CD. Enregistrements et notice de M. de Lannoy. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CNR 274838.

[6] Parcours musical en Afrique : pages 5 à 9 du CD encarté dans le numéro spécial du *Journal des Africanistes*. Enregistrements de Marianne Lemaire (cf. référence bibliographique).

Hugo Zemp, *Paroles de Balafon*. — À la différence des « langages tambourinés » qui ont fait l'objet de nombreux travaux, peu d'études ont été consacrées aux rapports langue/musique des xylophones en général, et des balafons d'Afrique occidentale en particulier. Cet article, consacré aux balafons chez les Sénoufo Kafibélé de Côte-d'Ivoire, met en relation des graphiques du jeu instrumental avec des spectrogrammes d'énoncés parlés et chantés. Dans les deux cas, ils sont munis de transcriptions phonématiques et tonémiques. On démontre que les procédés de composition et de variations sont fondés sur le rythme et les tons de la langue naturelle.

Hugo Zemp, *The African Xylophone's Words*. — Unlike the oft studied « drum languages », little research has been devoted to the relations between language and music in the case of xylophones in general and western African balafons in particular. This study of the xylophones used by the Senufo Kafibele in the Ivory Coast compares graphics of playing the instrument with spectrograms of spoken and sung utterances; and provides phonematic and tonemic transcriptions of both. The procedures of composition and variations are shown to be based on the spoken language's rhythm and tones.