

## Côte-d'Ivoire : *Les maîtres du balafon*

Quatre films de Hugo Zemp

Vincent Zanetti

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/834>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2002

Pagination : 232-235

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Vincent Zanetti, « Côte-d'Ivoire : *Les maîtres du balafon* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 15 | 2002, mis en ligne le 11 janvier 2012, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/834>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Tous droits réservés

---

# Côte-d'Ivoire : Les maîtres du balafon

Quatre films de Hugo Zemp<sup>1</sup>

Vincent Zanetti

---

## RÉFÉRENCE

Quatre films de Hugo Zemp

*Les maîtres du balafon (1/4) : Fêtes funéraires.* Images et enregistrements : Hugo Zemp. Paris, 2001. 1 vidéocassette VHS PAL, 80 minutes, production Sélénium Film.

*Les maîtres du balafon (2/4) : La joie de la jeunesse.* Images et enregistrements : Hugo Zemp. Paris, 2002. 1 vidéocassette VHS PAL, 70 minutes, production Sélénium.

*Les maîtres du balafon (3/4) : Le bois et la calebasse.* Images et enregistrements : Hugo Zemp. Paris, 2002. 1 vidéocassette VHS PAL, 50 minutes, production Sélénium Films.

*Les maîtres du balafon (4/4) : Ami, bonne arrivée.* Images et enregistrements : Hugo Zemp. Paris, 2002. 1 vidéocassette VHS PAL, 26 minutes, production Sélénium Films<sup>1</sup>.

- 1 Il y a dans le monde un certain nombre d'instruments qu'on peut sans hésitation qualifier d'emblématiques, tant ils sont représentatifs soit d'une ethnie, soit d'une nation dont l'identité s'est construite plus ou moins consciemment sur des bases culturelles. C'est, de façon évidente, le cas du balafon pentatonique des Sénoufo, important groupe ethnique géographiquement partagé entre le Burkina Faso, le Mali et la Côte-d'Ivoire. Cet instrument impressionnant — grand xylophone sur cadre, avec sous chaque lame un résonateur en calebasse — a des cousins dans les ethnies voisines : le « petit » balafon heptatonique des griots malinké, auquel il doit son nom français<sup>2</sup>, le balafon pentatonique des Bobo, à la gamme toute particulière et au sommier concave, ou encore celui des Lobi, pour ne parler que des plus proches parents. Mais son accordage, identique à celui des très anciennes et très respectées harpes-luths de la confrérie des chasseurs peuls, malinké, sénoufo et bambara du Wassolon, entre Mali et Guinée, de l'est du Burkina Faso et du nord de la Côte-d'Ivoire, l'a naturellement fait apprécier bien au-delà de son groupe ethnique d'origine. Il est d'ailleurs facilement assimilable même pour l'oreille du public

européen ou américain (les modèles tempérés pour être joués dans des musiques syncrétiques sur les scènes occidentales offrent, dans des échelles variables, des écarts du type do-ré-mi-sol-la-do). Bien des virtuoses du balafon sénoufo, dont l'art s'est épanoui en milieu urbain, notamment dans les cabarets où se vend la bière de mil, sont aujourd'hui Bobo, Bambara ou Malinké : ils habitent Sikasso ou Bobo Dioulasso et, s'ils s'expriment tous facilement en dioula, un dérivé du bambara, la langue sénoufo leur est souvent inconnue. Tous reconnaissent pourtant sans hésitation l'appartenance ethnique de leur instrument même si, dans le Kenedougou et le Baninko, au sud-ouest du Mali, Sénoufo, Bobo et Bambara vivent souvent en communautés étroites, au point qu'aujourd'hui les brassages culturels rendent parfois difficiles les recherches ethnomusicologiques. Tous savent aussi qu'il existe des régions privilégiées où les traditions sont restées très vivaces et où le balafon est demeuré attaché aux principaux rites de passages.

- 2 C'est précisément d'une de ces aires culturelles que traitent les quatre films de Hugo Zemp. Nous sommes dans la région de Korhogo, au nord de la Côte-d'Ivoire, en plein pays majoritairement et authentiquement sénoufo, à la découverte du rôle joué par le balafon dans les funérailles et lors de l'enterrement (1/4, *Fêtes funéraires*) ; à l'occasion des travaux collectifs dans les champs et des concours amicaux de labours, lors des cérémonies liées aux classes d'âge et à la société initiatique du *Poro*<sup>3</sup>, lors de la messe chez les catholiques et pendant les soirées dansantes des jeunes Sénoufo (2/4, *La joie de la jeunesse*). Là, lors des fêtes funéraires, à la différence de ce qui se fait au Mali et au Burkina Faso — où les balafonistes jouent par deux sur des instruments comptant de 19 à 23 lames, et le plus souvent assis, accompagnés par des joueurs de *bara*<sup>4</sup> ou de *kenkeni*<sup>5</sup> — les orchestres de balafons sont constitués par trois balafonistes jouant sur des instruments portables de plus petite taille (à 12 ou 13 lames), par un joueur d'une grosse timbale *dun* en bois, la « timbale pileuse » au timbre très grave, tendue d'une peau de vache alourdie par une pâte à base de caoutchouc fondu, et par plusieurs joueurs de petites timbales dites « preneuses », en bois également, mais tendues de peaux de chèvres.
- 3 Dans la pensée sénoufo, qui est restée profondément animiste, la mort d'une personne âgée n'est pas perçue comme un malheur qui frapperait la communauté, mais comme l'aboutissement inévitable de tout destin humain ou animal. C'est l'occasion d'une grande fête, dont l'organisation peut exiger parfois des mois, voire plus d'une année, en fonction de l'importance sociale du défunt et de la richesse de la famille. Avant même ces funérailles commémoratives, l'enterrement d'une personnalité importante ne se conçoit pas sans l'invitation des orchestres de balafons des villages voisins. Mais les instruments de ces orchestres ne sont évidemment pas accordés selon un étalon commun admis par tous : il en résulte des écarts parfois importants qui rendent la rencontre particulièrement surprenante et déroutante pour une oreille occidentale. En outre, chaque orchestre joue simultanément une mélodie différente, dont la signification, même en l'absence de paroles chantées, n'échappe à personne dans l'assemblée. Le tout donne une espèce de pâte sonore incroyablement forte et fascinante — le laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS au Musée de l'Homme, dont Hugo Zemp fait partie, la désigne sous le néologisme « polymusique » —, tellement prenante même que c'est l'expérience d'un tel événement qui a séduit Hugo Zemp lors de son premier séjour en Côte-d'Ivoire, agissant à long terme comme un véritable chemin de Damas.
- 4 Le premier mérite de l'ethnomusicologue-cinéaste est d'avoir su restituer dès le premier film toute la force de ce rassemblement musical, à partir de plusieurs funérailles filmées dans des villages différents mais où, à chaque fois, intervenaient les balafonistes, parfois

en réunions et en processions d'orchestres. Le quatrième volet, *Ami, bonne arrivée*, est d'ailleurs entièrement consacré à un événement de ce type : après avoir évoqué ses premiers voyages en Côte-d'Ivoire en 1958 et dans les années 1960 — c'est le seul film où l'on entend une voix *off*, en l'occurrence celle de Hugo Zemp lui-même, qui signe ici le plus volontairement personnel et subjectif de ces quatre chapitres — l'ethnomusicologue ne nous offre pas moins de dix-huit minutes ininterrompues de plan-séquence d'une fête funéraire, plongeant littéralement le spectateur dans la manifestation et le mettant d'emblée dans une position tout à fait privilégiée.

- 5 Fidèle aux principes qu'il enseigne lui-même depuis des années dans le cadre du CNRS, Hugo Zemp filme seul, à la fois caméraman et preneur de son, usant avec art d'une intelligente association de technique vidéo DV et de prise de son numérique, en privilégiant systématiquement la prise de vue en plan-séquence, selon le principe de la « caméra-mobile-en-marchant », le seul qui permette de « suivre les musiciens quand ils se déplacent pendant le jeu et d'explorer les actions et les interactions des exécutants (musiciens, danseurs) et du public » (Zemp 1992 : 107). Ne s'embarrassant d'aucun commentaire extérieur, il livre l'essentiel des fêtes présentées à travers une succession de moments choisis, tous suffisamment longs pour permettre au spectateur de se plonger véritablement dans la manifestation. Entre les différentes journées, en courts intermèdes permettant à la fois de reprendre son souffle et de mieux saisir le décor traditionnel, l'ethnomusicologue n'oublie pas d'offrir de superbes images, ici des huttes traditionnelles, là du repas des musiciens (« il nous filme même quand nous mangeons ? » s'interrogent les balafonistes), là encore des femmes s'attardant sur la tombe du défunt pour casser des tessons de poteries. Et surtout, dans les deux premiers films, il revient régulièrement à un personnage absolument essentiel, le maître balafoniste Nahoua Silouhé, son principal informateur.
- 6 Les explications que cet homme particulièrement attachant donne avec humour à l'assistant local de Hugo Zemp, M. Sikaman Soro, sont autant d'heureuses respirations dans le film. « Sans balafon, explique-t-il, il n'y a pas de joie ! » C'est par lui qu'on apprend, en toute simplicité, le nom et le rôle familial symbolique de chaque lame du balafon, les raisons de l'ordre bien particulier de la procession des musiciens (le moins bon des apprentis-accompagnateurs vient en dernier, derrière le soliste-patron, pour ne pas risquer *d'embrouiller* les autres), ainsi que l'existence de chants interprétés instrumentalement par les balafonistes, mais dont l'assistance reconnaît implicitement les paroles. Nahoua Silouhé évoque à ce propos deux répertoires, l'un destiné aux fêtes profanes et à l'accueil de personnalités extérieures à la communauté, l'autre destiné aux « vieux », c'est-à-dire aux aînés de la communauté et aux initiés. A partir d'un exemple précis — « Homme, tu te prends pour un homme fort ! » — que l'on retrouvera ensuite à plusieurs reprises dans le contexte des funérailles, tout au long du film, il montre comment le balafoniste peut découper les phrases pour créer des variations, lesquelles sont elles aussi directement compréhensibles pour tous les auditeurs sénoufo.
- 7 « Comme d'autres langues africaines, écrit Hugo Zemp, le sénoufo comporte des tons : chaque syllabe est prononcée sur une hauteur significative. En transportant musicalement ces hauteurs de syllabes et le rythme de la parole, les balafons parlent. » Certains mots français sont d'ailleurs repris par le balafon et finissent par mener leur vie propre : « dévaluation » devient ainsi « séfaliasion », sans que les enfants sachent très bien ce que cela veut dire, mais on en parle comme chez nous on évoque le déluge ou la seconde guerre mondiale. « Si on veut qu'il y ait une signification, explique un jeune

balafoniste, il y en aura une. Tout air a une signification, mais nous l'ignorons des fois. Si les filles veulent donner une signification à un air, elles inventent des paroles et les mettent sur une mélodie. Souvent, on joue sans connaître la signification, puis quelqu'un vient chanter les paroles. »

- 8 Plusieurs scènes émouvantes permettent de faire la connaissance de quelques masques, danseurs ou « bavards », à l'image du *yarajo*, tout à fait caractéristique avec sa besace, son fusil de chasse et sa voix de mirliton. Son intervention au milieu de la danse du *co'omo*, célébrée rituellement par la classe d'âge des adolescents, illustre particulièrement bien le rôle de régulateur social que peuvent aujourd'hui encore jouer les masques dans certaines régions d'Afrique de l'ouest, et spécialement chez les Sénoufo de Côte-d'Ivoire<sup>6</sup>. « Si tu veux que tes cadets t'écoutent, explique Nahoua Silouhé, il faut les faire souffrir ! » On se retrouve même, et c'est un privilège, près du *kpaala*<sup>7</sup>, l'abri de la société initiatique du *Poru*, dont le masque principal doit sortir d'un moment à l'autre du bois sacré pour effectuer la séparation du corps et de l'esprit du défunt. On ne le verra évidemment pas — seuls les initiés ont ce droit — mais on va déjà très loin et un certain suspense se fait même sentir, d'autant plus fort que Hugo Zemp sait admirablement placer le spectateur au milieu de l'action. A plusieurs reprises et parfois avec humour, les personnages du film font allusion à lui, à sa recherche, à sa participation aux cadeaux, à l'argent qu'il devra donner pour pouvoir filmer tel chanteur, si bien que, peu à peu, on prend pour soi les regards lancés au cinéaste et à sa caméra et on finit par s'identifier complètement à lui. Sa subjectivité pleinement assumée devient celle du spectateur, qui se laisse faire d'autant plus volontiers qu'on ne lui impose ni la voix d'un commentateur, ni le moindre jugement d'aucune sorte, seulement le regard et l'écoute privilégiés d'un chercheur particulièrement intégré et reconnu pour ce qu'il est : l'étranger, certes, mais aussi le témoin, l'interlocuteur qu'on respecte parce qu'il est venu de loin pour s'intéresser aux coutumes sénoufo.
- 9 Les troisième et quatrième films se distinguent un peu des premiers. Le dernier, nous l'avons vu, revêt un caractère plus subjectif et permet d'une façon assez émouvante au spectateur de partager l'expérience quasi initiatique qui a poussé Hugo Zemp à revenir chez les Sénoufo. *Le bois et la calebasse* retrace quant à lui toute la fabrication d'un balafon, depuis le sacrifice d'un poulet blanc aux génies de la brousse jusqu'à l'accordage des calebasses, en passant par la taille des lames et le montage du sommier, le tout sur le rythme incessant du pilon des femmes dans les mortiers. Plus austère que les autres, ce film-monographie ne peut toutefois que toucher les amoureux des instruments traditionnels, tout en permettant de bien saisir l'actualité de l'intérêt pour le balafon au sein de la jeunesse sénoufo.
- 10 Dépassant de loin l'ouvrage documentaire, Hugo Zemp signe là une oeuvre incontournable pour tout amateur de musiques traditionnelles d'Afrique de l'Ouest, chercheur, musicien ou mélomane, enseignant ou élève. Plusieurs amis musiciens traditionnels sénoufo, dont deux originaires de la région de Korhogo, l'ont regardé avec passion et émotion, reconnaissant les chants, les danses et parfois même tel ou tel musicien de l'une ou l'autre des fêtes. Ils se sont sentis honorés et fiers de cette reconnaissance intelligente de l'auteur. « Un film musical réussi devrait pouvoir intéresser le public le plus large (« tout public ») et en même temps apporter aux ethnomusicologues (« public spécialisé ») des éléments de connaissance, de réflexion et de pédagogie », écrivait Hugo Zemp il y a plus de dix ans déjà (1992 : 114). En ce sens, l'exercice est plus qu'une réussite ! Les jurys des concours internationaux ne s'y sont

d'ailleurs pas trompés, qui ont déjà attribué au premier film, *Fêtes funéraires*, le Prix Bart—k du meilleur film sur la musique (20<sup>e</sup> Bilan du Film Ethnographique, Paris, 2001) et le Prix pour le meilleur film sur les arts (15<sup>th</sup> Pärnu International Documentary and Visual Anthropology Film Festival, Estonie, 2001). Le second, *La joie de la jeunesse*, consacré aux musiques des labours et de diverses cérémonies et soirées de danses, a quant à lui obtenu le Prix Fatumbi (du nom africain de Pierre Verger) au 21<sup>e</sup> Bilan du Film Ethnographique (Paris, 2002).

## BIBLIOGRAPHIE

BOREL François, 1996, « De l'anthropologie de la musique à l'ethnomusicologie visuelle : entretien avec Hugo Zemp ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 9 : 289-304.

HUET Michel et Claude SAVARY, 1994, *Danses d'Afrique*. Editions du Chêne — Hachette Livre : 74-89.

ZEMP Hugo, 1992, « Quelles images pour la musique ? ». *Journal des anthropologues* 47/48 : 101-115.

## NOTES

1. Les quatre films sont disponibles en deux versions, anglaise et française. Distribution : Süpor Xao, 36 rue du Moulin de la Planche, 91140 Villebon-sur-Yvette (France), Suporxao@free.fr
2. Le mot balafon vient littéralement du substantif mandingue *bala*, qui désigne l'instrument, et du verbe *a fo*, qui dans la même langue signifie « parler » ou « chanter » : le joueur de balafon devient ainsi le *balafola*, celui qui fait parler le balafon. Le balafon des griots malinké est appelé *jeli balani*, le « petit balafon des griots ».
3. La structure sociale traditionnelle des Sénoufo est basée sur les classes d'âge, lesquelles s'établissent autour du rite initiatique du *Poro*, qui reconstitue tous les sept ans leur univers mythique. Cf. Huet et Savary 1994 : 75 sq.
4. Timbale faite d'une calebasse tendue d'une peau de chèvre, battue à mains nues.
5. Tambour de basse cylindrique tendu de part et d'autre de peaux de chèvre ou de vache, battu à l'aide d'une baguette droite ou en forme de canne.
6. *Les maîtres du balafon (2/4) : la joie de la jeunesse*.
7. *Les maîtres du balafon (1/4) : fêtes funéraires*.