LES CHANTS DU *KAFOUHO* ENTRE INITIATION ET TRANSMISSION GÉNÉRATIONNELLE CHEZ LES SÉNOUFOS DE CÔTE D'IVOIRE

Bassirima KONE
Maitre-Assistant en Ethnomusicologie
UFRICA, Université Félix Houphouët-Boigny
Abidjan
bassirimakone@gmail.com

En hommage à Monsieur Sielhey Seydou Coulibaly, ancien médiateur de la République de Côte d'Ivoire, chef de la famille Djassa à Korhogo et dépositaire des traditions sénoufo. Il fut l'un de nos interlocuteurs dans la conduite de ce travail qu'il n'a malheureusement pas eu le privilège de lire.

Résumé : Le *Kafouho* marque chez les Sénoufos de Côte d'Ivoire la fin de l'initiation au *Poro* et la sortie des *Tcholobélé* des bois sacrés. A cette occasion, de nombreuses activités festives sont menées dans les villages. Celles-ci se composent de chants, de danses et d'activités diverses opérées dans un décor théâtral subséquent à la formation reçue au bois sacré. Les chants exécutés par les initiés retracent les péripéties vécues durant les sept années de formation. Les thèmes abordés évoquent les souffrances endurées, les faits de vie, les joies et les peines des néophytes avec pour but ultime de célébrer la résilience et la réussite des heureux admis au Graal de la rude formation du *Poro*. Dans un style déclamatoire alliant l'*a cappella* à d'autres techniques traditionnelles du chant sénoufo, les initiés relatent les réalités du moment. Ainsi se déroulent et se perpétuent, depuis la nuit des temps, les cérémonies de *Kafouho* chez les Sénoufos.
Quels sont les mécaniques de transmission du savoir et du savoir-faire des chants du *Kafouho* chez les Sénoufos ? Quels enseignements ces cérémonies livrent-elles aux populations ? Quels liens peut-on établir entre cette cérémonie séculaire du *Kafouho* et la mentalité du Sénoufo moderne ? Cet article dans une démarche qualitative s'appuyant sur la méthode d'observation directe permet de comprendre un pan de la société sénoufo consacré à la transmission des chants du *Kafouho* de générations en générations.

Mots clés : *Kafouho*, *Poro*, initiation, chant, transmission générationnelle.

THE SONGS OF *KAFOUHO* BETWEEN INITIATION AND GENERATIONAL TRANSMISSION AMONG THE SENUFO OF CÔTE D'IVOIRE

Abstract: *Kafouho* marks the end of initiation into the *Poro* and the exit of the *Tcholobele* from the sacred woods among the Senufo of Côte d'Ivoire. On this occasion, many festive activities take place in the villages. These consist of songs, dances and various activities performed in a theatrical setting following the training received at the sacred grove. The songs performed by the initiates recount the events of the seven years of training. The themes evoke the sufferings endured, the facts of life, the joys and sorrows of the neophytes, with the ultimate aim of celebrating the resilience and success of those fortunate enough to be admitted to the Grail of the tough *Poro* training. In a declamatory style combining *a cappella* with other traditional Senufo singing techniques, the initiates

recount the realities of the moment. This is how the *Kafouho* ceremonies of the Senufo have been performed and perpetuated since the dawn of time.
How is the knowledge and know-how of the *Kafouho* songs transmitted among the Senufo? What lessons do these ceremonies teach the people? What links can be established between this age-old *Kafouho* ceremony and the mentality of the modern Senufo? This article uses a qualitative approach based on the method of direct observation to understand a part of Senufo society devoted to the transmission of *Kafouho* songs from generation to generation.

Key words: *Kafouho*, *Poro*, initiation, song, generational transmission.

Introduction

Avec une population estimée à environ 3,2 millions d'habitants (dont 1,7 million en Côte d'Ivoire soit 9,7% de la population ivoirienne et 1,5 million de personnes au Mali, Burkina Faso et Ghana)[1], les Sénoufos constituent l'un des plus grands groupes ethniques de l'Afrique de l'Ouest. Peuple transnational séparé par des frontières virtuelles héritées de la colonisation, on les trouve à cheval sur le sud du Mali (à partir de Sikasso), le sud du Burkina Faso (à partir de Bobo-Dioulasso), le nord du Ghana (autour de Sampa) et le nord de la Côte d'Ivoire (jusqu'à la ville de Katiola au centre de ce pays). Cet espace aussi grand que l'Allemagne (en taille - 357 592 km^2- et en forme) regroupe l'ensemble des sous-groupes de l'entité ethnique sénoufo. Cependant, en dépit des frontières qui les séparent et d'une inégale répartition sur l'espace qu'ils occupent (la densité démographique varie entre moins de 20 et 80 habitants au kilomètre carré), les Sénoufos forment un groupe ethnique assez homogène caractérisé par le partage de plusieurs traits culturels tels que la langue (le *syenar*), les patronymes, l'organisation et les pratiques sociales, culturelles et religieuses (Coulibaly, 1978 ; Ouattara, 1999).

Certaines de ces pratiques, le *poro* en l'occurrence, font de ce peuple l'un des plus conservateurs comme l'affirme M.J. Vendeix (Holas, 1963) qui qualifie la société sénoufo de réservée, car renfermée en raison de l'usage qu'elle fait du *poro*, une institution aussi vieille que la société elle-même. C'est pourtant grâce à cette institution que la société sénoufo parvient à transmettre de nombreuses pratiques du passé aux générations suivantes, tel que l'affirme B. Holas :

> Les institutions coutumières, de types initiatiques, continuent de perpétuer de génération en génération des notions essentielles de ce qu'il est convenu d'appeler *philosophie existentielle*, fondée sur le respect de l'autorité hiérarchique. C'est à un remarquable système éducatif, nommé *poro*, que reviennent les charges les plus lourdes de la tâche, malgré l'usure du temps (Holas, 1985, p.16).

Par quels moyens cette transmission se fit-elle ? En somme, comment des pratiques anciennes, voire ancestrales se transmettent-elles dans une société aussi conservatrice que celle des Sénoufos ? Comment cette société parvient-elle à conserver ses pratiques ancestrales malgré les menaces de la modernité, des changements de mentalités et des multiples brassages des peuples et des cultures qu'elle subit ? La présente étude pose comme hypothèse la probabilité que le *poro* puise sa dynamique

[1] Source : https://www.hauniversity.org/fr/Senoufos.shtml

régénératrice de son mode de fonctionnement intrinsèque qui repose en partie sur certains rites tels que le *Tchologo* dont le *kafouho* est une composante, et bien d'autres pratiques propres à l'institution. Il importe dès lors de savoir ce que renferment ces notions et quelles en sont les fondements dans la société sénoufo.

L'objectif de la présente étude est de déterminer le mode de transmission et de sauvegarde des pratiques et savoirs ancestraux chez les peuples de l'oralité. Les Sénoufos en tant que peuple conservateur pourraient ainsi constituer un terreau favorable à l'atteinte de cet objectif qui implique de « peindre la personnalité ethnique du Sénoufo afin de mieux cerner l'aspect mental d'où émergent les éléments de la créativité liturgique sur lesquels repose la société » (Holas, 1985, p.37). Le critère du nombre agissant en faveur des Sénoufos installés en Côte d'Ivoire justifie le choix de cette zone comme épicentre de la présente étude.

Une enquête de type qualitatif utilisant les techniques de l'observation directe, de l'entretien semi-dirigé et de l'entretien individuel a constitué la première phase de cette étude. L'exploration des sources orales recueillies confère à l'étude une dimension transdisciplinaire faisant appel à des outils empruntés à l'histoire, à l'anthropologie, à la sociologie et à l'ethnomusicologie. Quant à la deuxième phase, s'appuyant sur les sources écrites, elle a consisté en des fouilles documentaires et bibliographiques. La méthodologie adoptée convoque la systématique musicale (Arom et Khalfa, 1998) et l'hermenétique (Accaoui, 2011) comme approches analytiques.

L'architecture de l'étude repose sur un plan tripartite de type IMRAAD. Elle oriente en première partie sur la méthode et les généralités nécessaires à la bonne compréhension du sujet, expose ensuite les résultats récoltés avant de les discuter en troisième partie.

1. Aspects théoriques, méthodologiques et Généralités

1.1. Cadre théorique et méthodologique

Cette étude a eu pour cadre la ville de Korhogo, capitale politique et siège central des Sénoufos de la Côte d'Ivoire. Cette ville compte une quinzaine de bois sacrés en lien avec ceux de sept autres villages alentour. Ces bois sacrés célèbrent tous les sept ans, les sorties des néophytes appelés *Tcholobélé*. Ce sont, chaque fois, des occasions d'enrichissement culturel et spirituel autant pour les populations que pour les chercheurs. Aussi, pour mener cette étude, nous avons discuté avec des *Tcholobélé* (nouveaux comme anciens initiés) issus de différents bois sacrés, avec certains responsables de bois sacrés et avec des citoyens lambda.

La technique d'entretien de type compréhensif (Kaufmann, 2001) a été convoquée pour conduire les interrogatoires. Outil d'enquête de la recherche qualitative, « l'entretien de type compréhensif est une configuration interindividuelle où une personne sollicite la parole d'une autre à propos d'un sujet donné, en lui reconnaissant un droit à l'intersubjectivité, c'est-à-dire un droit à une subjectivité autonome » (Matthey, 2005). Dans un contexte comme celui du *poro* particulièrement marqué du sceau d'indicibilité, « la technique d'entretien utilisée laissait à l'interlocuteur la liberté de narrer ce qui lui semblait important sur le thème proposé [car elle est] souple, empreinte d'ouverture et d'empathie » (Bahi et Dakouri, 2008, p.110). Cette technique a le mérite de mettre l'enquêté à l'aise dans ses explications en raison de la loi d'omerta qui règne dans le

milieu traditionnel sénoufo, particulièrement dans celui du *poro*. Aussi n'avons-nous noté et retranscrit dans cette étude que ce qui nous est permis de divulguer.

Nous appuyant sur le cadre social dans lequel baignent les acteurs de notre étude, nous avons convoqué la sociocritique pour une analyse des textes issus des pièces chantées de notre corpus. Celui-ci regroupe deux chants de longues durées (1h pour l'un et 55 minutes pour l'autre). Les chanteurs (des psalmodieurs en réalité) viennent pour les uns, du village de Lawôlôkaha dans la sous-préfecture de Sinématiali et, pour les autres, du quartier Soba (*Kafoudal*) de la ville de Korhogo. Il est important de noter que l'un est issu du sous-groupe nafara et l'autre du sous-groupe tiembara, qui constituent les principaux sous-groupes (en nombre) de l'ethnie sénoufo en Côte d'Ivoire. L'analyse des chants du corpus s'est appuyée sur l'herméneutique en tant que technique de « médiation [tendant] à faire apparaître et à rendre intelligible dans le langage un sens qui ne se donne pas immédiatement » (Accaoui, 2011, p. 214). D'un point de vue purement musical, une analyse des pièces a permis d'appréhender les contenus sémantiques des expressions rencontrées dans la musique sénoufo à travers les chansons du *kafouho*. Notons également que cette étude a porté un regard analytique sur deux images issues de deux époques différentes (à plus d'un demi-siècle d'intervalle) essayant ainsi d'étayer la thèse de la transmission générationnelle par le biais du *kafouho*.

1.1 Généralités sur le peuple sénoufo et ses pratiques coutumières

1.1.1 Les Sénoufos : un peuple conservateur

Les Sénoufos de la Côte d'Ivoire sont constitués de plus d'une trentaine de sous-groupes dont les plus représentatifs sont les Tiembara (département de Korhogo), les Nafara (département de Komborodougou, Napié et Sinématiali), les Niarafolo (département de Ferkessedougou), les Fodonon (à Lataha, Waraniéné), les Kouflo (Dikodougou), les Tagbana (à Tafiré et Katiola) et les Djimini (à Dabakala). Peuple d'agriculteurs, sédentaires, très conservateurs et vivant presque en vase clos selon B. Holas, les Sénoufos forment une société fortement hiérarchisée contrôlée par un système gérontocratique elle-même régie par une organisation sociale rigoureuse. Celle-ci repose en grande partie sur le *poro* qui en fixe les règles de vie sociale. Malgré les influences extérieures, en partie dues aux religions importées (islam et christianisme) et à l'évolution rapide des sociétés traditionnelles africaines, les Sénoufos ont montré au cours des pires moments de ces influences, une réelle capacité d'adaptation et surtout « une forte aptitude d'assimilation, sans se départir pour autant, à l'égard des progrès techniques, d'une certaine méfiance, d'ailleurs explicable par leur mentalité innée de paysan » (Holas, 1985, p. 15). Cette mentalité les maintient à la fois attachés à la terre et à la spiritualité dans une forme de dualisme qui confère à la société tout son dynamisme. En effet, tout Sénoufo considéré dans cet espace de vie reste viscéralement attaché aux deux entités que sont la terre et le *poro*. Si l'un lui fournit des éléments nutritionnels indispensables à sa croissance, l'autre lui apporte la nourriture spirituelle non moins nécessaire à son épanouissement. Aussi, malgré les influences extérieures, ces deux entités maintiennent le Sénoufo dans une relative stabilité. C'est également en substance ce qui en fait un peuple conservateur, car sédentaire et fortement ancré dans son espace de vie depuis des millénaires comme l'atteste l'historien J.N. Loucou : « l'histoire ancienne des Sénoufos est marquée par la formation de l'ethnie à partir de la fin du Néolithique, le

développement des villages et d'un système de bois sacrés hiérarchisés qui remonterait probablement au deuxième millénaire avant notre ère » (1984, p. 21).

Considérés par cet historien et plusieurs autres, notamment Ouattara Tiona (1988) et Cissé N'Do (2005), comme originaires de l'espace qu'ils occupent actuellement, l'aspect conservateur de la société et du peuple sénoufo se comprend aisément.

Contrairement à la première entité (la terre) qui ne souffre d'aucune ambiguïté dans son essence, la seconde (le *poro*) nécessite une explication pour une meilleure connaissance afin de mieux en appréhender l'impact sur l'individu et son importance pour la société.

1.1.2 Le poro : pratique ancestrale des Sénoufos

Le *poro* chez les Sénoufos est une institution qui oscille entre la gestion de la société et la formation spirituelle de l'être. « Très riche en matière de symbolismes et de rites, le *poro* est lié à une organisation initiatique reposant sur les classes d'âge masculines »[2]. Il assure à l'individu une formation, voire une éducation, qui lui permet de se tenir en société. Organisme naguère « tout-puissant qui contrôlait à peu près tous les domaines d'action de l'individu et de la société » (Holas, 1985, p.17), le *poro*, bien qu'ayant perdu de l'influence dans certaines zones, demeure, aujourd'hui encore, un puissant outil indispensable à l'éducation du Sénoufo, notamment dans la zone centrale (Korhogo, Ferkessedougou, Boundiali, Ouangolo) où l'institution est toujours aussi forte.

Selon la cosmogonie sénoufo, Dieu (appelé *Koulotcholo*[3]) a créé l'homme inachevé puis lui a confié le *poro* pour parfaire son œuvre. Aussi les rites initiatiques du *poro* ont-ils pour but « de parachever la création du monde en transformant l'homme imparfait en homme parfait. Cette éducation vise à le façonner pour en faire un homme sociable » (M'Brah Kouakou Désiré, 2014, cité par Fofana K. p. 202). Le *poro* à travers son organisation interne pourrait donc être comparé à une « école de la vie » comportant plusieurs niveaux ou collèges. L'individu y acquiert à la fois des connaissances, une éducation et surtout une formation spirituelle qui a pour but de le façonner afin qu'il en ressorte avec un comportement dont il se départit rarement. Cette importante formation dans la vie du Sénoufo se fait dans les bois sacrés (*Sizang'*) et se subdivise en trois phases de sept ans chacune (soit un total de 21 ans) et s'achève par la cérémonie du *Kafouho*.

Quelles sont les différentes phases de l'initiation au *poro* chez les Sénoufos ?

1.1.3 Le rite d'initiation en pays sénoufo ou la longue marche vers le Kafouho[4] (les différentes phases du poro)

L'initiation à l'école du *poro* chez le Sénoufo commence dès l'âge de 5 ans pour s'achever entre 26 et 30 ans à l'âge adulte. Cette école comporte trois étapes dont chacune dure 7 ans. Au bout de 21 ans donc, l'on est supposé avoir fini la formation et l'initié est alors prêt à intégrer la société en tant qu'homme adulte et ayant voix de cité dans une assemblée. Les trois phases de l'initiation sont :

---

[2] https://www.universalis.fr/encyclopedie/senoufo

[3] Ce mot se compose littéralement de *Koulo*=ciel et de *Tchôlô*= femme. Aussi, pourrait-on en déduire que *Koulotcholo* signifie « la femme du ciel ». Dieu pourrait bien être une femme dans la spiritualité sénoufo.

[4] *Kafow'*, *Kafô* ou *Kafoh* sont différentes formes d'écriture du même mot, *Kafouho.*

- ***La phase primaire ou prénubile***

La phase primaire également dite « prénubile » est appelée *Kamourou* (chez les Nafara de Kogaha[5]) ou *pilakoro* (chez les Téénhouéré de Boundiali). Elle commence vers 5 ans avec la circoncision des jeunes garçons. Cette phase regroupe à la fois les garçons et les filles de la même tranche d'âge (5 à 7 ans). Fofana en ébauche quelques aspects :

> Chaque année, en août, les enfants nouvellement circoncis font la toute première initiation au bois sacré. Ils sont présentés au *konon*. C'est un masque protecteur de la communauté contre les sorciers et les esprits maléfiques. Chaque enfant mâle de la communauté lui est soumis, et ce, après sa circoncision avec un poulet. Dans cette communauté, l'enfant est identifié par le nom de sa mère. (Fofana, 2022, p. 203).

À cette occasion, les enfants se familiarisent avec les symboles de la philosophie initiatique du *poro*, apprennent la discipline, le maniement de la petite houe, et bien d'autres choses. Chants, danses et jeux meublent cette période. Une phase intermédiaire intervient entre 10 et 15 ans et regroupe garçons et filles pour un apprentissage de la vie en communauté qui dure deux à trois ans. Cette période est appelée *non'hou* chez les Nafara. La fin de cette première école est marquée par la cérémonie du *fari* chez les Téénhouéré. Cette activité consiste en une série d'enseignements au cours desquels « les aînés apprennent aux plus jeunes à guérir les piqûres de scorpions et de serpents, pour les préparer à toutes les éventualités…on leur montre les plantes médicinales les plus usuelles » (Fofana, 2022, p. 205). Ils y apprennent également à jouer des instruments de musique, à chanter des airs qui serviront à animer la cérémonie finale du *fari*.

> C'est seulement après ces préliminaires que les *pilakoro* peuvent fredonner leurs premiers chants. C'est toujours un vieil homme qui se charge de leur montrer le schéma du *fari* en général. Il leur enseigne seulement la mélodie traditionnelle, les transitions et les périodes de pause. Il explique également les techniques de danse et la maitrise du nombre de pas autorisés au *fari* (Fofana, 2022, p. 205).

Ainsi prend fin ce que l'on pourrait considérer comme le cycle primaire de l'enseignement du *poro*. Il est suivi, sans transition du cycle secondaire principalement caractérisé par la séparation des genres (garçons et filles) dans le processus de l'initiation.

- ***La phase intermédiaire ou Nonyôg'***

Le *Nonyôg'* chez les *Nafara* ou *porowo* (« *poro* blanc ») chez les Téénhouéré constitue la phase d'adolescence, sorte de trait d'union entre l'enfance et l'âge adulte. Cette phase a pour but d'initier à la vie en communauté en facilitant « l'intégration morale de l'individu dans la collectivité pour le bien de laquelle il lui faudra désormais supporter avec abnégation des sacrifices de sa personne » (Holas, 1957 : 150). Elle favorise ainsi son enculturation : il est initié aux rites funéraires à travers les pratiques d'ensevelissement, de construction d'édifices publics, d'apprentissage et d'exécution de chants et danses cérémonielles, d'approfondissement de sa spiritualité, de maîtrise des lois sociales, etc. De nombreux gestes et actes aujourd'hui enseignés aux néophytes se transmettent presque mécaniquement depuis des siècles, de génération en génération sous

[5] Kogaha ou Komborodougou est l'une des trois localités nafara de la région de Korhogo, les deux autres étant Napié et Sinématiali.

le regard vigilant des aînés (*porlèbélé*) et des anciens et sous l'autorité spirituelle des ancêtres eux-mêmes en parfaite symbiose avec l'être suprême qui est *Koulotcholo*. Toute cette organisation parfaitement pensée donne tout son sens au *poro* au point d'en faire une institution indispensable et indissociable de la société sénoufo.

- ***La phase ultime : le Tchologo***[6]

La dernière phase de l'initiation au *poro*, connue sous le nom de *Tchologo* ou *Tcholog'* est faite d'enseignements portant sur « la religion, la magie, les traditions totémiques et historiques, les lois coutumières, l'attitude qu'il convient d'observer à l'égard des différents membres de la collectivité, vieillards, hommes mûrs, aînés, femmes » (Labouret, 1941, p.121). Elle est, par ailleurs, physiquement très contraignante. Les initiés sont soumis à de véritables corvées constituant des épreuves à surmonter avec le risque élevé d'échecs, synonymes de honte et de déshonneur pour les familles concernées. Pendant cette phase, une langue secrète y est enseignée et l'initié en ressort avec un nom de baptême qui lui est propre et qui n'est donné à personne d'autre dans aucun autre bois sacré. Ces deux éléments (langue et nom) constituent une sorte de passeport qu'il utilisera partout où besoin sera, à la fois pour montrer son intégration à la communauté et s'ouvrir les portes de tous les autres bois sacrés du microcosme sénoufo. Les oublier l'exposerait à des situations de gêne pouvant aller de l'humiliation à l'indignation physique. Le grade ultime de *Tchologo* s'obtient à la fin de cette phase parachevée par le *Kafouho*.

2 Présentation des résultats

Les pratiques du *Tchologo* dans le *poro* perdurent depuis des générations et se transmettent à travers certains attributs qui en facilitent la pérennisation. Ces attributs se brodent autour de deux formes principales d'esthétiques qui dominent le mode de transmission du savoir chez les Sénoufos. Il s'agit de l'esthétique vestimentaire et de celui du chant que l'on retrouve dans les rites du *Kafouho*. Ces deux formes d'esthétique sont présentées à travers les résultats ci-après obtenus sur le terrain de nos investigations.

2.1 L'esthétique de l'accoutrement des tyolobélé dans le kafouho

La sortie des *tyolobélé* ne laisse personne indifférent tant ils sont remarquables par leur accoutrement (fait de non-vêtement). Hormis le cache-sexe, le torse nu, l'initié se pare de ses plus beaux bijoux qu'il porte aux mains et au cou. Il tient d'une main une queue de cheval tissée en signe de certificat et de l'autre une lance symbole de force. Les *tyolobélé* sont ainsi élus pour la défense et la protection de la communauté qui leur a tout enseigné à travers le *poro*. Ils sont coiffés de deux raies sur la tête allant du front à la nuque, laissant une longue touffe de cheveux au milieu. Ils portent également des boucles d'oreilles et autres parures, sont poudrés et munis d'une sacoche dans laquelle ils mettent les cauris et autres piécettes qu'on leur offre pour les encourager et les féliciter. Les figures 1 et 2 nous présentent la sortie des *Tyolobélé* le jour du *kafouho*, pendant deux époques séparées de plus de 60 ans.

[6] *Tchologo* désigne l'activité culturelle ; *Tyolo* ou *Tyolobile'* désigne l'inité ; *Tcholobélé* ou *Tyolobélé* (pluriel) désigne les initiés.

Figure 1 : Deux Tyolobélé le jour de leur kafouho (1955)

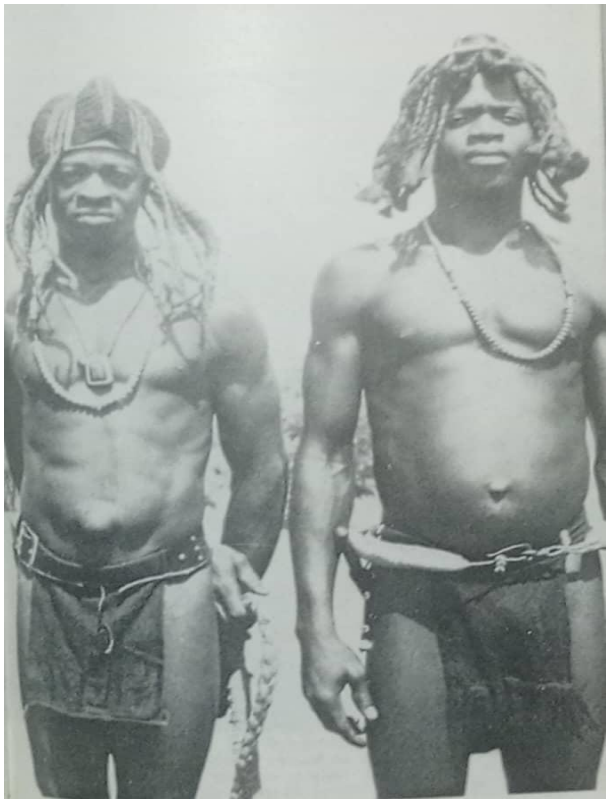


Figure 2 : des Tyolobélé le jour de leur kafouho (2021)

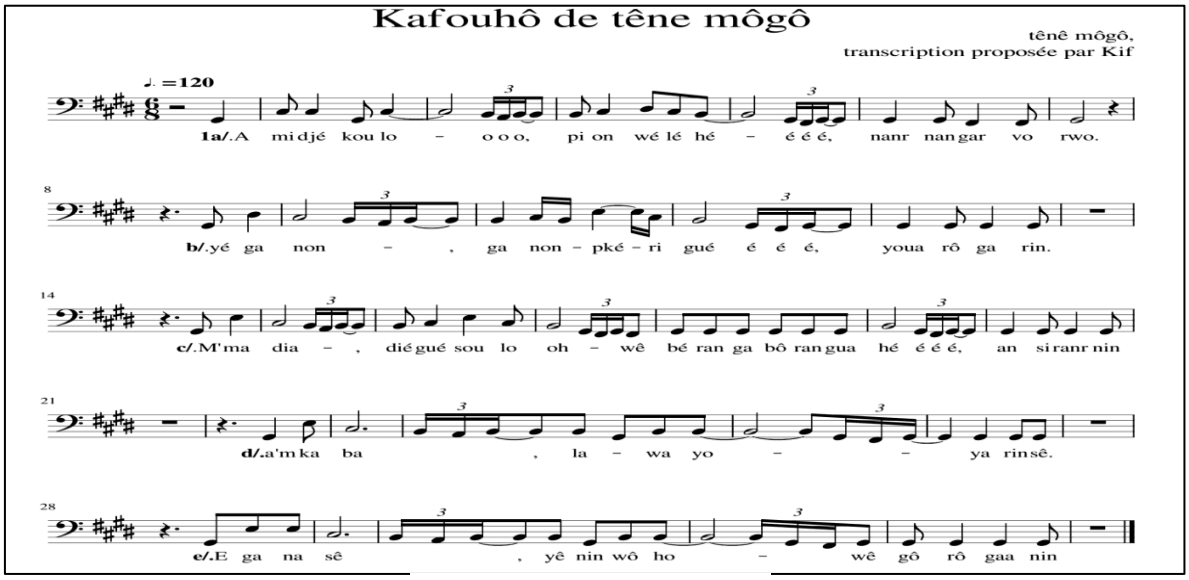
Source *:* notre étude

Pendant leur *kafouho*, les *tyolobélé* relatent durant toute une nuit et une journée entière le récit des sept années de formation, du premier au dernier jour. À travers des chants codés, ils évoquent des faits communautaires (la lignée des chefs de terre, de bois sacrés) et des faits individuels (leur généalogie, remercient leurs formateurs, etc.). C'est le lieu surtout d'évoquer les souffrances endurées pendant la formation. Ils chantent leurs joies et leurs peines, leurs regrets, leurs amertumes et tout ce qui les a marqués pendant ces 21 années passées au bois sacré. Nous présentons ici un court extrait d'un chant du *kafouho*, exécuté par Têne Môgô de Lawôlôkaha de la sous-préfecture de Sinématiali, département de Korhogo.

Traduction du chant en français

On m'a réveillé en pleine nuit
Me demandant d'aller faire une course
Je n'étais pas préparé à cela, mais on m'a exigé de le faire quand même :
Sortir en pleine nuit, traverser le cimetière pour aller faire la commission
C'est ce que le Nôgôkpéligui m'a ordonné de faire.
On ne discute pas les ordres du Nôgôkpéligui. Je n'y peux rien.
Une fois sur les lieux, je me rends compte qu'il s'agit de la case de mon propre père que je dois construire…

Figure 3 : un bout de la transcription sur partition du chant d'un initié



Transcription : notre étude

2.1.1 Analyse de la partition

Ce type de chant est exécuté *a cappella*, dépouillé de tout accompagnement, sans même battement de mains, parfois libre, mais toujours mesuré. Sa fonction qui est de déclamer les souffrances subies par l'initié au bois sacré justifie certainement ce caractère austère, dépouillé et sobre. Généralement langoureux, mélodieux., presque psalmodiés, les chants du *Kafouho* peuvent être classés dans la catégorie dite des chants litaniques, tels que décrits ici par Arom:

> Fondés sur des textes généralement monosyllabiques, les chants de type litanique sont construits sur des unités mélodiques le plus souvent très brèves et peu nombreuses : un chant moyen dépasse rarement quatre ou cinq unités mélodiques, qui, dans la conception européenne, pourraient correspondre à des vers. Les durées en sont, dans la plupart des cas, identiques, ce sont des périodes. De nombreux chants se contentent de deux unités mélodiques. (Arom, 2019, p.59).

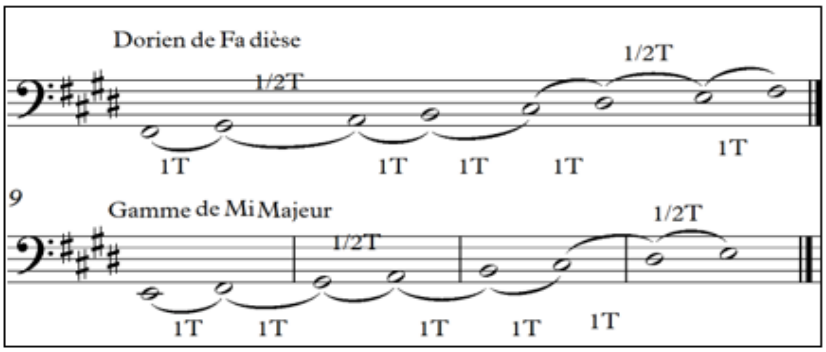
Nous pouvons déceler cinq unités mélodiques dans ce chant avec des durées de 6 et 7 mesures pour chacune d'elles. Ces unités sous lesquelles sont psalmodiées des syllabes se déclinent sous la forme croisée ABABA. Loin d'être figées, uniformes et répétitives, ces unités évoluent tant au niveau de la courbe mélodique que du rythme. Les cinq mélodies de ce chant se déclinent comme suit :

- Mélodie A : 7 mesures, commençant par une 4te juste (Sol# - Do#) et s'achevant par une seconde Majeure (Fa# - Sol#).
- Mélodie B : 6 mesures commençant par une 5te juste (Sol#-Ré#) et s'achevant à l'unisson sur la note de départ qui est Sol#.
- Mélodie C : 7 mesures, commençant par une 6te mineure (Sol#-Mi) et s'achevant à l'unisson sur la note de départ qui est Sol#.
- Mélodie D : 7 mesures, commençant par une 6te mineure (Sol#-Mi) et s'achevant à l'unisson sur la note de départ qui est Sol#.

- Mélodie E : identique à la mélodie D

Observation : Toutes les notes de départ et de fin de chacune de ces cinq mélodies sont identiques (Sol#). Cette mélodie est en gamme de Mi majeur même si l'éclatement des notes utilisées dans le chant nous fait penser au dorien de Fa# qui est une gamme mineure (voir figure 4). Par ailleurs, l'on observe un glissando le long du chant qui conduit à l'usage d'un Si# (sur la quinte de Mi), ce qui conduit par moment le psalmodieur à se retrouver en gamme de Do# mineur. Enfin, le chant de cet initié est une longue litanie faite de succession de plusieurs séquences identiques à celle présentée plus haut (sur la partition de la figure 3). La séquence transcrite ici (la première) n'est pas trop différente des autres, du moins, au niveau du matériau musical.

Figure 4 : Les gammes utilisées dans le chant du *Kafouho*



2.1.2 *Caractéristiques du chant*

Le chant du *Kafouho* est une monodie chantée par un individu seul. Quand bien même ils seraient deux ou plusieurs à le chanter (ce qui est extrêmement rare), la mélodie entendue est toujours une monodie bien que les chanteurs puissent avoir des timbres vocaux différents. Il n'existe pas d'exercice unique dans cette catégorie de chant puisque chaque psalmodieur évoque sa propre expérience. Cependant, la manière de chanter est unique. Les chants sont généralement syllabiques avec un son émis par syllabe, alterné par quelques passages mélismatiques (sur deux, trois, voire cinq notes). Ce style de chant est propre au *kafouho*, on ne le retrouve dans aucun autre genre musical dans le répertoire sénoufo. Le *tyolo* s'exprime de sa voix la plus claire, généralement celle de poitrine (cas du chant de cette étude), mais possiblement de la voix de tête ou de la voix de fausset. Le registre est grave, car la sémantique de la chanson est rarement gaie. La chanson transcrite dans le cadre de cette étude, correspond à une caractéristique des musiques africaines décrite par S. Arom comme reposant sur « la réitération variée, dans le cadre d'une périodicité rigoureuse, d'un matériau semblable […] avec une structure globale qui se présente comme un *ostinato à variations* » (Arom, 2019, p.377) justifiant ainsi du fonctionnement cyclique des musiques africaines.

Ce fonctionnement à l'échelle des musiques ne peut-il pas également s'étendre de façon diachronique à l'échelle des générations ? L'analyse de cette forme d'art séculaire sénoufo nous situera, au regard des résultats produits au niveau de l'esthétique vestimentaire et musicale du *kafouho*.

3 Analyse et discussion des résultats

L'analyse des éléments d'esthétique présentés par les résultats a pour but de montrer que ceux-ci contribuent au renforcement de la tradition tout en facilitant la transmission générationnelle du savoir chez les Sénoufos.

3.1 Le kafouho comme outil de pérennisation du poro

3.1.1 La pérennisation par le costume (la théâtralisation)

La cérémonie du *kafouho* peut être assimilée à un théâtre qui se déroule à ciel ouvert, dans un décor largement étendu à tout le village, avec pour acteurs les *Tyolobélé* et pour spectateurs les habitants du village. Outre la symbolique de la scène qui oscille entre le bois sacré et les cases du village, celle du vêtement (ou du non-vêtement) dans les rites des initiés au *poro* (*tyolobélé*) est également très prégnante. Alors qu'autrefois, ceux-ci n'étaient vêtus que d'un simple cache-sexe durant la période de la formation, les culottes sont aujourd'hui tolérées, bien qu'il leur reste interdit de se vêtir le torse, encore moins d'arborer un pantalon ou tout autre vêtement similaire. Aussi, « le costume des acteurs du rituel…est dans une dynamique sacro-profane du fait de sa particularité et fonctionne comme dans un spectacle théâtral » (Silué, 2022, p. 329). En effet, poursuit Silué, exécuter les rituels, torse nu avec un simple cache-sexe, signifie être costumé puisque « le torse nu étant aperçu au théâtre comme costume, il distingue a priori les acteurs des personnes ordinaires et fait un effet particulier sur le profane spectateur » (2022, p. 329). L'on pourrait alors renchérir avec Mauss qu'« entre présence et absence de vêtements, entre saletés et ablutions, entre cheveux et têtes rasées » (Mauss, 1968, p. 409), le non-port du costume est un costume.

Cette tradition perdure nonobstant les nombreuses tentations auxquelles sont de plus en plus soumis les jeunes candidats au *kafouho*. Cela s'explique, entre autres, par la symbolique que revêt le non-revêtement de l'individu en un jour si solennel pour lui. À ce sujet, Sielhey Coulibaly[7] affirme que : « l'humilité est une des principales vertus du Sénoufo, et naturellement, du nouvel initié. C'est donc la manifestation de cette humilité qui est traduite par l'accoutrement du *tyolo* le jour de sa sortie. »

3.1.2 La pérennisation par le chant

Le chant est un élément très important dans la matérialisation de la cérémonie du *Kafouho*. Chaque initié doit montrer la qualité de sa voix en relatant ses déboires dans le bois sacré. Au-delà de la qualité de la voix que l'on apprécie en récompensant l'initié, la manière de chanter le *kafouho* ne change jamais. Cette manière particulière qui, du reste, ne se retrouve dans aucune autre forme de musique du peuple, montre bien l'attachement à un type de chant découlant des enseignements faits d'humilité, de respect et de dépouillement de soi appris au bois sacré pendant la formation. Tout comme le bluesman, le chanteur du *kafouho* véhicule dans ses chansons une forme d'expressivité de ses difficultés. Bien que la production soit individuelle, le chant du *kafouho* glisse rapidement

[7] Enseignant d'histoire-géographie à la retraite, M. Sielhey Seydou Coulibaly était un grand érudit, un passionné de la tradition et un des plus grands dépositaires de l'héritage culturel sénoufo. Il est décédé le 13 novembre 2024, alors que nous écrivions cet article que nous lui dédions.

du psychologique au sociologique puisque « le chanteur [de *kafouho*] n'exprime pas seulement ses aspirations et ses frustrations individuelles, mais également les tribulations de tout un groupe social d'appartenance » (Granata, 2023, p.10). Cela confère un caractère sacré et réservé aux chants du *kafouho* assurant ainsi la transmission générationnelle par le fait que l'individu, tout en conservant la forme et les caractéristiques du chant n'est autorisé à y introduire que des paroles exprimant son expérience propre dans le strict respect de l'esprit du groupe dont il est issu.

3.2 Le Kafouho ou le saint Graal du Poro chez les Sénoufos

Le *Kafouho* qui marque la fin de l'initiation dans le bois sacré après 21 ans d'apprentissage et d'épreuves est comparable à la fête de génération dans plusieurs cultures africaine (chez les Akan, par exemple). Il se présente sous la forme d'une activité festive au cours de laquelle le nouvel initié est fier de retrouver les siens (parents et amis) et même toute la communauté, car il a conscience qu'il aurait pu ne jamais voir ce jour. Pour peu qu'il se souvienne de ses camarades de la promotion du *kamourou* (phase prénubile), il apprécie mieux la chance qu'il a d'être parmi les siens ce jour. Aussi témoigne-t-il de sa reconnaissance à toute la communauté à laquelle il est redevable et pour laquelle il se dévoue désormais corps et âme. La cérémonie de sortie, appelée *kafôkoun'*[8] consiste en de « grandioses festivités populaires au cours desquelles les promus improvisent des chants relatant leurs souffrances durant les sept ans de leur *tyolog'*, leur joie de se sentir citoyens à part entière et libérés des obligations astreignantes qui constituent le lot des *tyolo* » (Coulibaly, 1978, p. 103). Comme dans tout système d'enseignement, les meilleurs sont honorés. Le major de la promotion porte le nom de *tyokinihou*[9].

Activité socioculturelle de très haute importance dans la culture sénoufo, la cérémonie du *kafouho* permet, tous les sept ans de faire une sorte de rétrospection et de projection sur l'état de la société sénoufo. C'est le lieu de faire le point des personnes décédées et désormais inscrites au panthéon de la mémoire collective ; à l'inverse c'est également le lieu de connaitre celles qui prendront désormais la relève, ces nouveaux guerriers sur qui la société peut et doit compter pour la pérennité de la culture du peuple. Le *kafouho* est d'une telle importance qu'il pourrait être comparé au Graal que Backes présente comme un « symbole du salut spirituel, objet d'une quête dont le succès requiert de ceux qui l'entreprennent une pureté de cœur absolue » (1998, p.679). En effet, cette activité regorge d'éléments transversaux faisant appel au spirituel, à l'histoire, à la sociologie, à la culture et à l'esthétique du peuple sénoufo. Son accomplissement constitue une fierté pour l'individu et une grande joie pour la communauté. Aussi, tant qu'il y aura des naissances et des jeunes en âge de puberté dans la société sénoufo, tant que cette société sera hiérarchisée et rigoureusement tenue comme elle l'est en ce moment par le *poro*, le *kafouho* existera, de même que la manière de le chanter.

[8] « *Kafokoun'* : Mot composé de « kafô » qui signifie raie dans les cheveux, et « koun' » qui signifie couper. La cérémonie consiste donc à tracer deux raies quasi parallèles dans les cheveux, en allant du front à la nuque » Notes de Coulibaly (Sinali), *op. cit.* p.102

[9] Le meilleur, le major (*Tyo-lo* : la promotion et *kinihou* : le premier)

Conclusion

La musique est un outil de première importance qui assure aux peuples une garantie de pérennité de leur culture. Aussi par acquit de conscience ou non, les Sénoufos du groupe central résidant dans le septentrion ivoirien, à l'instar de bien d'autres peuples, œuvrent-il, à travers le *kafouho*, à la conservation et à la pérennité de leurs us et coutumes. Cette activité cyclique qui se déroule tous les sept ans est une occasion pour le peuple de réviser et renouveler ses principes de vie. En effet, bien plus qu'une activité culturelle, le *kafouho* représente la somme de tout ce que le Sénoufo prétend ou souhaite être dans la continuité de la création du dieu *koulotcholo* dont le *poro* est la matérialité sur terre. Aussi, les *tyolobélé* ou futurs initiés « font des réclusions de nuit comme de jour, loin dans la savane pour apprendre des prescriptions ancestrales et des interdits » (Fofana, p. 204). À l'issue de ces réclusions, les *Tyolobélé*, acteurs du *kafouho* sortent des bois sacrés avec une formation multidimensionnelle (spirituelle, éducative, sociétale, artistique) qui les préparent à affronter les réalités du monde. Cependant, au-delà des aspects secrets et non visibles de cette formation, il apparaît clairement, aux yeux de tous, deux éléments fondamentaux sur lesquels reposent les actions du *kafouho*. Il s'agit des esthétiques vestimentaires et musicales dont le chant occupe une bonne place. Ces deux éléments d'esthétique se transmettent depuis des générations dans la société sénoufo sans changements majeurs préservant ainsi la quintessence de leurs fondements.

La manière particulière de chanter le *kafouho* constitue sa principale caractéristique que l'on ne retrouve dans aucune autre musique du répertoire sénoufo. Et, contrairement à ce qu'affirme S. Arom à propos des musiques africaines, les chants du *kafouho* ne sont pas « que ''dansables'' » (Arom, 2019, p.48) ; bien au contraire, ils sont tout sauf cela, pour la simple raison que ces chants sont les fruits des souffrances subies par leurs auteurs. Ceux-ci, conscients que le processus de leur rigoureuse formation ne s'achève totalement que s'ils quittent la terre des hommes, produisent rarement une musique de joie, à fortiori une musique ''dansable''. Tout comme le blues, le *kafouhowoung*[10] est un chant empreint de « psychologisme, […] imprégné des souffrances et des états d'âme éprouvés par celui qui l'a produit » (Granata, 2023, p.10). Son auteur transcrit dans le chant toute sa souffrance et ses déboires. La souffrance étant un sentiment difficile à oublier et auquel reste soumis tout *tyolo*, elle se transmet donc aisément d'une génération à une autre, consolidant ainsi la pérennité des chants qui la sous-tendent.

Au surplus, les deux éléments d'esthétique du *kafouho* que sont l'accoutrement vestimentaire et le chant se positionnent comme des événements indispensables à l'équilibre social, ce qui justifie qu'ils ne subissent aucune transformation ni mutation majeure. Si la littérature est le véritable conservatoire des mythes et que, c'est par elle que nous connaissons le mythe, la musique s'affirme comme un outil essentiel de la transmission de ce mythe de génération en génération. Aussi peut-on admettre que la culture du *kafouho* et, plus largement celle du *poro*, représente le vecteur essentiel de la transmission et de la pérennisation des savoirs ancestraux chez les Sénoufos.

[10] Chant du *kafouho*

Bibliographie

AROM Simha, 2019, « Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie », volume 1 et 2, Éditions Delatour France.
BACKES Jean-Louis, 1998, « Le Graal », p. 675-687, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Brunel Pierre (dir.), Éditions du Rocher.
BAHI Aghi et DAKOURI Gadou, 2008, « Internet et enjeux de pouvoir dans le champ universitaire ivoirien », *Communication*, vol. 26/2, p.108-126.
CISSÉ N'do, 2005, *Les rites initiatiques chez les Sénoufo (Sud-Mali)*, Paris, L'Harmattan,
COULIBALY Sinali, 1978, *Le paysan sénoufo*, Abidjan, Dakar, NEA.
DELAFOSSE Maurice, 1908, « Le peuple Siéna ou Sénoufo », in *revue des études ethnographiques et sociologiques*, s.l
FANNY Losseni et TANO Pierre Kouakou, 2018, « Les rituels traditionnels africains en tant que fait de société : le tchologo, théâtre rituel, théâtre d'éducation et de socialisation en Côte d'Ivoire », in *Communication en Question*, nº10, Juin / Juillet, ISSN : 2306 – 5184, pp. 5072.
FOFANA Karim, 2022, « Initiation au poro et transmission de valeurs chez les Sénoufo Tenehouere (Boundiali, au nord de la Côte d'Ivoire) », *Journal of Research in Humanities and Social Science*, Volume 10, Issue 12, pp: 201-209.
GRANATA Vincent, 2023, « L'expressivité du blues : une construction de signification », pp.9-25, in Cahier d'ethnomusicologie, n°36, Éditions Infolio, Genève.
HOLAS Bohumil, 1956, « Fondements spirituels de la vie sociale sénoufo » in *Journal de la Société des Africanistes*, tome 26. pp. 12-14
HOLAS Bohumil, 1957, *Les Sénoufo (y compris les Manianka)*, Presses Universitaires de France
HOLAS Bohumil, 1985, *L'art sacré sénoufo*, Nouvelles Éditions Africaines, Abidjan.
KAUFMANN, Jean-Claude, 2001, *L'entretien compréhensif*, 2e édition, Paris, Nathan/HER.
LABOURET Henri, 1941, Paysans *d'Afrique occidentale*, Gallimard, Paris.
LOUCOU Jean-Noël, 1984, *Histoire de la Côte d'Ivoire, tome 1 : La formation des peuples*, Laballery et Cie.
MATTHEY Laurent, 2005, « Éthique, politique et esthétique du terrain : cinq figures de l'entretien compréhensif », *Cybergeo*, revue européenne de géographie, https://doi.org/10.4000/cybergeo.3426
MAUSS Marcel**,** 1968, *Œuvre 1, Les jonctions du sociale du sacré*, Édition de minuit, Paris.
OUATTARA Tiona Ferdinand, 1988, *La mémoire senufo : bois sacré, éducation et chefferie*, Association ARSAN, Paris.
OUATTARA Tiona Ferdinand, 1999, *Histoire des Fohobélé de Côte d'Ivoire : une population sénoufo inconnue*, Paris, Karthala
OUATTARA Tiona Ferdinand, 2007, Femmes et poro sénoufo, dans R*evue de la lettre et des sciences sociales de l'Université de l'Atlantique*, Abidjan-Côte d'Ivoire.
SILUE Gnénébelougon**,** 2022, Le Kpon, un rituel initiatique du feu chez les forgerons sénoufos : signalement d'une théâtralité sacro-profane, *Akofena*, n°006, Vol.1.