

La problématique de l'apprentissage des chants de cultures différentes : le cas du chant sénoufo

The problem of learning songs from different cultures : the case of senoufo singing

Ouologo Jonathan OUATTARA
Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody / Côte d'Ivoire
jodossong@yahoo.fr

Reçu: 20/04/2023, **Accepté:** 15/04/2023, **Publié:** 01/06/ 2023

Résumé :

Dans l'univers de la musique, il n'est pas rare de rencontrer des personnes qui s'intéressent et exécutent des chants de cultures différentes. Si ces chants acquièrent souvent des succès populaires, ceux-ci suscitent parfois la critique des natifs de la culture d'origine. En réalité, tous les peuples du monde se singularisent par leur expression culturelle. De ce fait, il est judicieux, lorsque l'on exploite des éléments d'une aire musicale étrangère, de tenir compte des valeurs esthétiques de ce peuple. C'est au regard de cela que cette problématique a retenu notre attention. Il sera question de révéler certaines difficultés liées à l'apprentissage de chants de cultures différentes. Cette étude portant sur le chant sénoufo, présente les bonnes pratiques musicales ainsi que les méthodes susceptibles d'aider à de meilleures interprétations et exécutions de chants issus de cultures différentes.

Mots-clés : Côte d'Ivoire – apprentissage - chants - cultures différentes - Sénoufo.

Abstract :

In the world of music, it is not uncommon to meet people who are interested in and perform songs from different cultures. If these songs often acquire popular successes, these sometimes arouse criticism from the natives of the culture of origin. In reality, all the peoples of the world are distinguished by their cultural expression. Therefore, it is wise, when using elements of a foreign musical area, to take into account the aesthetic values of this people. This is why this issue caught our attention. It will be a question of revealing certain difficulties related to learning songs from different cultures. This study on Senoufo singing presents good musical practices as well as methods likely to help better interpretations and performances of songs from different cultures.

Keywords : Ivory Coast – learning – songs - different cultures - Senoufo.

Syenrì Nyungbɔɔɔ :

La problématique de l'apprentissage des chants de cultures différentes : le cas du chant sénoufo

Kònʒonri tùlugo ni, syèenne saʒa i sòngi bàā syéenfeleya ɲúnuyo ɲúu. Larigèle kele ni ɲúnuyi bee i tàán ni wóó syèenne saʒa déne, kàjáa syéenfeleyi bee a wóó gbǎn tɛɛle nyaa ɲùganmi na. Kanyèena dulunyanw syéenfeleye myen n wàli n làʒa yiyee nà n yeɛ ni bee kerigele kànmi ni. Gee bee na, sáni syoon i syéenfelega ɲúnugo ɲúu, ki n yeɛ wii beele bee ɲùganma càni bi filige n yeɛ ni be kànmi ni. Kèrigele bee wolo a wele kee pye wolo caali nyúngo. Wolo cáali ni, wolo i sòngí bi syéenfeleyi ɲúnuyo tama bi yeɛ ni kee kafɔrɔgèle ni. Wolo ɲúnuyi tamana si i syee sénanri kabanʒa nà. Gee bee a sénanri ɲúnuyo ɲùganma filige bi tɛen jàngó bi syéenbèle dèeme bee gbǎn syéenfeleya ɲúnuyo ɲùganma nà.

Cáali Syéenkangboloyo : Kódivariwi – tamana – ɲúnuyi - syéenfeleyi kànma, Sénanbèle.

Pour citer cet article :

OUATTARA, Ouologo Jonathan,(2023) , La problématique de l'apprentissage des chants de cultures différentes : le cas du chant sénoufo, Numéro Varia, Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels [En ligne], 1(1),316-337. Disponible sur le lien : <http://univ-dbkm.dz/openjournalsys/index.php/CDLC>

Pour citer le numéro :

BRAHMI, Souad, FELLAH, Anissa et SOLTANI, El-Mehdi, (2023), Numéro Varia Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels [En ligne], 1(1),413p. Disponible sur le lien : <http://univ-dbkm.dz/openjournalsys/index.php/CDLC>



Introduction

La mondialisation a entraîné une interaction entre les différentes régions et populations de l'univers. L'on assiste à une intensification des échanges dans divers domaines ; c'est le cas en économie, en politique et en culture. La mondialisation culturelle quant à elle, a suscité un intérêt croissant des populations pour les cultures étrangères. En Côte d'Ivoire, l'on a enregistré, dans le début des années 90, une collaboration musicale et une interprétation en langue sénoufo du chant « yayé demain » par les artistes chanteurs ivoiriens Frédéric Ehui Meikway, originaire de Bassam et Monique Séka, originaire du pays Akyé. Ce fut une belle collaboration et un duo à succès même si le premier a pour domaine de prédilection l'exploitation des rythmes musicaux du Sud-Est de la Côte d'Ivoire avec le « Zoblazo » dont il est l'initiateur ; un style qu'il décline tout au long de sa carrière. Monique Séka, quant à elle, s'inscrit dans le style musical akyé. Ce cas est légion dans la musique. Cependant, même s'ils sont nombreux à bénéficier de forte audience, certaines questions, relatives à l'authenticité des productions musicales exploitant les aires culturelles étrangères, subsistent à l'esprit. Cela a déjà constitué la préoccupation de certains auteurs en Côte d'Ivoire. Ainsi l'un d'eux a attiré notre attention sur une situation qu'il a vécue à l'Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC). Dans cet établissement artistique où l'on enseigne entre autres la pratique instrumentale, il a constaté un dysfonctionnement et une anomalie à ce niveau. Pour lui, en effet :

Il existe des xylophones destinés à l'apprentissage des étudiants. Mais, contrairement aux xylophones les plus répandus en Côte d'Ivoire qui sont soit pentatoniques, soit heptatoniques, c'est plutôt des xylophones conçus selon le modèle de la gamme tempérée occidentale qui sont enseignés. La conséquence, c'est que lorsque nous avons demandé à un balafoniste traditionnel d'en jouer, à peine a-t-il touché les lames, qu'il s'est arrêté, arguant que l'instrument n'est pas de chez lui. Par ailleurs, quand les étudiants jouent sur ces xylophones des airs populaires connus dans les répertoires de certains peuples ivoiriens, on note un écart esthétique énorme et le jeu manque de saveur. (Hien, 2011 :121).

Un second auteur décrit une situation similaire lorsqu'il affirme, en ces termes :

Membre de l'ensemble polyphonique de l'INSAAC, nous avons exécuté, au Palais des Congrès de l'Hôtel Ivoire, à la demande du Président Félix Houphouët-Boigny, et à l'intention de Noirs-Américains à la recherche de leurs racines, un répertoire de chants traditionnels qui nous a valu ovations et félicitations de la part des

La problématique de l'apprentissage des chants de cultures différentes : le cas du chant sénoufo

plus hautes autorités de l'Etat et du public, courroux et désapprobations de chanteuses baoulé venues expressément du village pour les circonstances. Ces dernières nous ont reprochés d'avoir dénaturé certains chants parce qu'ils ne respectaient pas le profil tonal alors que l'harmonisation répondait aux normes occidentales du chant donné et de la basse donnée enseignée à l'école. (Goran, 2011 :101)

Ces deux auteurs posent ainsi la problématique de la mauvaise exécution ou interprétation d'éléments culturels des autres peuples. S'inscrivant dans la même veine, nous nous intéressons spécifiquement à l'exécution des chants sénoufo par des non natifs. C'est ce qui nous conduit à réfléchir sur la question : la problématique de l'apprentissage des chants de cultures différentes : le cas du chant sénoufo. Autour de cette préoccupation, se tisse un ensemble de questions qui s'articulent comme suit : Quelle est l'approche méthodologique qui soutient cette étude ? Comment se présentent les résultats de cette étude ? Quelles sont les recommandations pour une meilleure exécution des chants issus de cultures différentes ?

Ce faisceau de questions tel qu'articulé constitue la problématique de cette étude. Alors, pour traiter le sujet relatif aux dispositions et bonnes pratiques dans l'exécution de chant sénoufo par des non natifs, nous nous appuyons sur une expérience vécue lors d'une recherche menée en 2013 dans la ville de Korhogo, localité sénoufo, située au nord de la Côte d'Ivoire. En effet, nous avons fait la connaissance d'une jeune américaine venue apprendre la culture sénoufo pendant cette période. S'essayant à l'exécution des chants sénoufo, la grande difficulté était qu'elle les chantait en restant toujours dans la gamme diatonique ou dans le profil tonal occidental. Nous avons compris dès lors la situation d'inconfort dans laquelle le natif d'une culture peut se trouver après l'audition d'une œuvre qui ne respecte pas les règles esthétiques de sa culture. L'hypothèse de cette étude se construit, d'une part, autour de la méconnaissance du profil tonal et linguistique sénoufo qui conduit à une mauvaise exécution des chants par les non natifs. D'autre part, elle prend en compte les stratégies qui facilitent la bonne exécution du chant sénoufo. Pour une meilleure approche de cette étude dont l'objectif est de montrer les difficultés liées à l'exécution du chant sénoufo et les stratégies qui conviennent pour une meilleure exécution, trois axes ont été identifiés, à savoir :

- La méthodologie ;
- Les résultats ;
- La discussion des résultats.

1. Méthodologie

Menée au cours de l'année universitaire 2021-2022, notre étude a porté sur un échantillon de cent (100) personnes, composées de professeurs d'éducation musicale et d'étudiants de Licence 3, Master 1 et Master 2 en Musique et musicologie, au département des Arts de l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan. Sous diverses formes, ces personnes ont été soumises à un corpus comprenant deux chants. Différentes méthodes ont été utilisées pour permettre l'exécution des chants par notre échantillon. Il s'agit de l'audition d'œuvres, le déchiffrage de partitions rendu possible grâce à la transcription musicale et phonétique des chants. Pour ce qui est de l'audition, elle a porté sur l'écoute des chants de notre corpus enregistré sur support audio. L'écoute qui a duré une semaine avait pour objectif, l'apprentissage de ces différents chants à partir de ce procédé.

Nous avons ensuite procédé à la transcription musicale des chants. Nous nous sommes spécifiquement intéressés à la mélodie car :

La notation de la mélodie concerne la dimension de hauteur des événements sonores, se composant de signes de note (émission d'un son) et de signes de silence (arrêt du son). Ces divers signes se disposent dans un espace de notation permettant de graduer les différentes hauteurs relatives des notes entre elles sur un axe vertical. Les hauteurs absolues (réelles) sont ensuite définies par le signe de clef. La hauteur est la caractéristique principale des notes permettant de les comparer et de les organiser en fonction de la valeur de ces différentes hauteurs, créant ainsi des structures ou des lignes mélodiques (c'est-à-dire des suites d'intervalles de hauteurs). (Tostivint, 2016 :5)

En outre, à la transcription mélodique des deux chants composant notre corpus, nous avons ajouté la transcription phonétique du texte de chant qui est une méthode de transcription plus ou moins formalisée des sons d'une ou plusieurs langues. En effet, la phonétique s'intéresse aux sons en tant qu'unités physiologiques. Cette transcription rend normalement une approximation de la prononciation standard de la langue. Elle utilise de nombreux signes auxiliaires qu'on appelle signes diacritiques. La langue sénoufo, comme de nombreuses langues africaines, est une langue tonale. En clair, l'on remarquera très souvent, qu'un même mot ou une même voyelle peut être utilisé avec différents tons, selon l'idée que l'on veut rendre. Ces signes auxiliaires sont à la base de ces différences de prononciation. Kientz (1979), Laughren (1973) et Rongier (1933) font partie des nombreux chercheurs à s'intéresser et à enseigner la transcription de la

La problématique de l'apprentissage des chants de cultures différentes : le cas du chant sénoufo

langue sénoufo. En somme, ces méthodes ont été retenues pour la transcription des mélodies et des textes de chants de cette étude dont une représentation graphique des partitions est indiquée ci-dessous :

Chant N°1 : Transcription musicale de *dánga kùzú we*

♩ = 100 Texte et mélodie: SORO Sehelo

eʔe dan - ga kuʔ - u we_ si mə yi - ε ma

ko - lo - cɔ - lɔ syɛɛnr n joo_ yɔɔ

waa gaa wi toow wi faʔ - ar dan - ga kuʔ - u we_ si mə yi - ε ma

(Source : S. Soro, 2003, production discographique Radio Sinäi)

Texte de chant

eʔe dánga kùzú we sí mə yie má
Kolocɔɔ syɛɛnrì n joo yɔɔ
Waa gáa ni wi tóowì faʔar
Dánga kùzú we sí mə yie má

Traduction

Voici la mort causée par la malédiction devant toi
La parole de Dieu dit :
Celui qui humilie son père
Voici la mort causée par la malédiction devant toi

Chant N°2 : Transcription musicale de *júguw syó syɔn na*

♩ = 90

Texte et mélodie : SORO Kobon

eze ye we - le ju - guw syo syon na ga can pye ya - a - mi be ye

4 ju - gu - wi ga can pye mo na ni mo fa - li - wi yaz - a wi fo - ro ye

6 we - le ju - guw syo syon na ga can pye ya - a - mi ben ye

(Source : K. Soro, 2012, production discographique Radio Sinai)

Texte de chant

eze ye wele júguw syó syon na gá can pye yáami ben ye
Júguwi gá can pye mo na ní mo fáliwi yaza wi foro
Ye wele júguw só syon na gá can pye yáami ben ye yo

Traduction

Regardez, le plus grand problème de l'homme c'est la maladie
Lorsqu'on a un problème, notre souhait est d'avoir au moins la force de
travailler

Regardez, le plus grand problème de l'homme c'est la maladie

L'apprentissage des chants, ici, se fait à partir de partitions. Celles-ci ont été exécutées par trente (30) trente personnes choisies dans notre échantillon d'étude. Il s'est agi, tout d'abord, pour ces personnes de procéder au déchiffrement. En outre, le troisième niveau de cette étude a consisté à soumettre quarante (40) personnes constituant le reste de notre échantillon, à l'audition des chants et aux partitions (représentation graphique) pour la durée d'une semaine. Nous leur avons, au préalable donné des instructions d'ordre phonétique pour la lecture du texte de chant. Au terme du temps imparti, c'est-à-dire à l'issue des sept (7) jours, nous avons évalué le niveau d'exécution ou de performance des chants du corpus par les différentes composantes de l'échantillon. Pour ce faire, nous avons eu recours à la méthode analytique, plus spécifiquement la méthode comparative qui permet « d'identifier et d'examiner les ressemblances et les

différences qui peuvent exister entre les données de la recherche ». (Adigran, 2018 :52). En qualité d'enseignant et grâce à l'observation participante, l'analyse des données nous conduit à la structuration des résultats.

2. Résultats

Les résultats de cette étude sont représentés en fonction des trois composantes de notre échantillon d'étude : les personnes soumises à l'audition d'œuvres, celles ayant reçu la partition du chant et celles du troisième groupe qui a reçu tous les éléments précédents.

2.1. Au niveau de l'audition des chants

Dans cette partie, nous avons décidé d'évaluer uniquement la maîtrise de la mélodie et des paroles du chant. Ces deux éléments, même s'ils fonctionnent en harmonie avec d'autres facteurs tout aussi importants, constituent ce qu'il y a de fondamental dans l'apprentissage d'un chant. La maîtrise de la mélodie implique aussi un volet rythmique. En effet, le rythme représente l'exécution des notes dans le temps, leur durée et leurs différents espacements. Cela implique donc la maîtrise de la mesure¹, des figures de notes et formules rythmiques. Le rythme, c'est aussi la façon dont la musique est systématiquement divisée en battements, se répétant en un nombre de fois spécifique à l'intérieur d'une mesure, à une vitesse ou un tempo compris de façon collective par des exécutants ou des musiciens. Ceux-ci jouent en connexion les uns avec les autres. La mélodie, quant à elle, représente une suite de notes, et pour être plus précis, elle est définie par des intervalles entre ces différentes notes. La mélodie et le rythme, dans l'exécution d'un chant, sont donc indissociables.

Sur les trente (30) personnes, en ce qui concerne l'aspect mélodique du chant, seulement six (6) ont réagi de façon moyennement satisfaisante, soit 20 % de l'effectif. Pour les paroles du chant, nous enregistrons une (1) seule personne comme valeur de satisfaction, soit 3,33 % de l'effectif. On enregistre donc une difficile intégration et assimilation de la mélodie et des paroles des deux chants de notre corpus. Au niveau de la mélodie, les exécutants ont du mal à chanter juste les différents intervalles. Le facteur

¹ La division d'un morceau en parties égales.

rythmique n'en demeure pas moins un élément de difficulté. En ce qui concerne les paroles, l'on note des problèmes dans les prononciations. Les exécutants se sont juste contentés de faire des onomatopées,² en lieu et place des paroles des chants.

2.2. Au niveau du déchiffrement des partitions

Ce volet de notre travail a consisté à déchiffrer les partitions que nous avons transcrites. Il s'est agi, en outre, d'évaluer la justesse de la mélodie et des paroles. Au niveau de la mélodie, sur les trente (30) personnes, seulement sept (7) présentent un niveau moyen, soit 23,33 % de l'effectif. La difficulté pour ces personnes s'est située au niveau du tempo³ et du manque de justesse dans l'exécution de certains intervalles. Les chants ont été exécutés à un tempo en déphasage avec les indications métronomiques⁴ qui sont de cent (100) à la noire pour la partition *dánga kùzú we* et de quatre-vingt-dix (90) à la noire pour celle de *júguw syó syón na*. On note à certains endroits une mauvaise exécution d'intervalles qui altèrent l'authenticité de la mélodie. L'on enregistre aussi un niveau satisfaisant pour vingt-trois (23) personnes, soit 76,66 % de l'effectif. Ces personnes ont intégralement déchiffré les partitions, en étant conformes aux différentes prescriptions.

Au niveau des paroles des chants, l'on note un taux de réussite moyen de 43,33 %, soit treize (13) personnes sur les trente (30) de l'effectif. Pour ces personnes, certains éléments essentiels ont été mal exécutés. Il s'agit de certains phonèmes représentés comme suit :

[C] : tch

[?] : h

[j] : dj

[g] : g

[ɛ] : ê

[u] : ou

[ɔ] : ô

L'on remarque que ceux-ci sont suivis de leur prononciation. La mauvaise prononciation de ces phonèmes altère le sens du mot. Outre ces difficultés,

² Processus permettant la création de mots dont le signifiant est étroitement lié à la perception acoustique des sons émis par des êtres animés ou des objets.

³ En musique, le tempo est la vitesse à laquelle le musicien ou l'exécutant d'un morceau va jouer la musique.

⁴ L'indication métronomique indiquent la vitesse de la musique en battements par minute ou bpm. Une valeur de 60 bpm par exemple, équivaut à un battement par seconde. La musique sera donc rapide s'il y a plus de battements par minute.

l'on parvient à saisir moyennement le sens des mots en général. Les autres personnes de l'effectif, quant à elles, ont exécuté les textes de chants sans parvenir à se rendre audibles. En d'autres termes, il n'a pas été possible de saisir le sens des mots des textes de chants dans leur ensemble.

2.3. L'orientation phonétique, l'écoute active et le déchiffrage

Dans cette partie, il a été question de soumettre le reste de notre échantillon, c'est-à-dire les quarante (40) personnes à différents exercices. Ces personnes ont bénéficié d'exercices sur des règles phonétiques de la langue sénoufo, spécifiquement sur la prononciation des mots des différents textes de chants. Il a été possible au cours de cette activité de lire intégralement ces textes de chants. Notons que cette orientation phonétique s'est faite avant l'audition des chants et le déchiffrage de la mélodie des chants. Ici, nous enregistrons un taux de réussite individuel à plus de 95 %. Nous avons ensuite constitué cet échantillon de quarante (40) personnes en quatre (4) groupes. La pratique collective a été très satisfaisante. Tous ces groupes ont exécuté les différents chants du corpus de façon audible. Le sens des mots et la compréhension des textes étaient perceptibles. L'on enregistre néanmoins quelques difficultés liées aux facteurs esthétiques musicales du chant sénoufo. Il s'agit des techniques vocales utilisées par les compositeurs de ces chants qui ont été exécutés sans tenir compte de celles-ci, occultant ainsi les émotions qu'on peut ressentir en écoutant la version originale.

3. Discussion

À travers ces résultats, nous découvrons différents niveaux de réussite des exercices auxquels notre échantillon d'étude a été soumis. Pour expliquer cette situation, nous avons eu recours à la psychologie cognitive de la musique qui s'intéresse à « l'étude de la perception, de l'attention et de la mémoire ». (Zenatti, 1994 :50). Dans le cadre de cette étude qui s'intéresse à l'exécution de chants, notre exposé s'est inspiré de travaux sur la perception et la mémoire. Nous avons utilisé aussi des ressources de la psychologie sociale et de l'ethnomusicologie pour un apport d'éléments susceptibles d'assurer une plus grande performance dans l'exécution ou l'interprétation du chant sénoufo.

3.1. L'audition des chants

Dans cette première étape de notre travail, l'on a remarqué ici qu'un faible taux de personnes a réussi l'exercice qui lui était demandé, à savoir exécuter les chants à partir de l'écoute. Ainsi, avons-nous expliqué la mauvaise exécution des chants du corpus à partir de divers facteurs liés essentiellement à la perception et la mémoire. La mémoire est la fonction qui nous permet d'intégrer, conserver et restituer des informations pour interagir avec notre environnement. Elle rassemble les savoir-faire, les connaissances, les souvenirs. La mémoire est aussi indispensable à la réflexion et à la projection de chacun dans le futur. Nous en avons plusieurs mais la mémoire sémantique et la mémoire perceptive, qui existent à long terme, nous ont intéressé spécifiquement. Ces systèmes de mémoire peuvent être mis à contribution dans l'apprentissage d'une musique.

La mémoire sémantique «est le système mnésique par lequel l'individu stocke ses connaissances générales : connaissances actuelles sur le monde, définitions de concepts abstraits, etc ». (Ait Ramdane et Chahed, 2019 :4). Lorsqu'il est possible à un sujet ou une personne d'identifier des extraits musicaux connus, nous recourons à la mémoire sémantique musicale ou épisodique. En effet, la mémoire sémantique musicale contient « tout le matériel musical préalablement mémorisé sans accès au contexte d'acquisition ». (Platel et Groussard, 2010 :62). Elle comprend aussi le « sentiment de familiarité » (Platel et Groussard, 2010 :63). Ici, l'auditeur d'une œuvre musicale, même s'il se fait une représentation mentale de la musique sous la forme d'un air à fredonner, peut ignorer l'auteur, le titre et peut-être les paroles du chant.

Dans le cadre de cette étude, il est donc clair que nous sommes en présence de personnes qui ignorent ces compositions musicales. Elles ont pu néanmoins identifier le groupe linguistique d'origine. L'accompagnement instrumental, le *jegele*, Xylophone sénoufo, leur a servi d'indice de reconnaissance. Cette reconnaissance, qui dénote d'un fait de sémantique musicale, ne s'étend pas à l'exécution correcte des chants. Le facteur musical et linguistique, élément spécifique de blocage atteste que notre échantillon n'est pas imprégné de la culture musicale sénoufo. On ne se « familiarise pas avec une musique dont on ignore la langue sans un long apprentissage portant sur cette langue ». (Zenatti, 1994 :192). La manifestation d'éléments d'une culture, par un individu donné, atteste logiquement que ceux-ci existent dans sa mémoire. Cela passe inéluctablement par un apprentissage. Celui-ci implique trois étapes :

l'encodage, le stockage ou consolidation et la récupération. L'encodage représente le processus de transformation d'un événement ou d'un fait en une trace mnésique. Lorsque nous recevons une information (son, image, odeur), celle-ci va être traduite ou codée de façon à ce que notre système cognitif puisse la traiter puis la stocker. « La consolidation mnésique constitue la trace biologique et psychologique du souvenir après l'acquisition (encodage) initial, qui assurera la potentielle récupération du souvenir ». (Kaddouch et Noulhiane, 2013 :56).

Retenons qu'à mesure qu'un enfant grandit, il « commence à assimiler des éléments de son environnement musical et à s'y adapter ». (Zenatti, 1994 :220). Cette forme d'adaptation pourrait aussi s'appliquer aux adultes. Bien exécuter un air musical, signe d'une récupération de traces mnésiques, dénote aussi de l'existence d'un lexique musical. Une performance musicale correspond « à l'activation de ce lexique musical pur, produisant le sentiment de familiarité ». (Platel et Groussard, 2010 :62). Toutes les pièces musicales issues de la culture sénoufo seront mieux perçues ou reçues avec un sentiment de familiarité par celui ayant vécu dans cet environnement et par conséquent, possédant le lexique musical de l'aire culturelle sénoufo. Il n'est donc pas étonnant, au cours de notre étude, que le groupe constituant notre échantillon, pour l'audition des chants, ait éprouvé de nombreuses difficultés et le sentiment de ne jamais parvenir à exécuter les chants du corpus. L'un des éléments essentiels de ce lexique musical est le profil tonal. En effet, la mélodie des chants, tout comme le langage ordinaire, sont subordonnés à ce profil tonal. La musique sénoufo du nord de la Côte d'Ivoire repose sur le système pentatonique anhémitonique qui admet cinq modalités d'organisation scalaire non hiérarchisées qualifiées de modes pentatoniques.

Selon les différents groupes sénoufo, la convention de Brăiloiu permet de situer les profils tonaux. Cette convention « consiste à prendre tour à tour chacun des degrés de l'échelle de type I (sol-la-si-ré-mi) pour fondamentale ». (Koné, 2021 :181). Ainsi avons-nous les cinq modalités suivantes :

Sol-la-si-ré-mi (I)



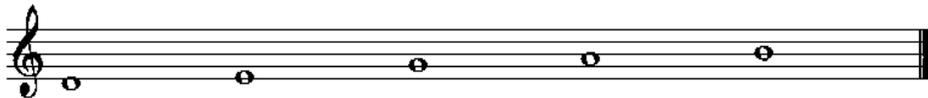
La-si-ré-mi-sol (II)



Si-ré-mi-sol-la (III)



Ré-mi-sol-la-si (IV)



Mi-sol-la-si-ré (V)



Les habitudes musicales sénoufo s'inspirent de ce mode d'organisation musicale. Ce sont ces habitudes qui permettront à un individu

d'interpréter ou d'exécuter des compositions musicales. Cela s'explique par l'existence de :

schèmes sensoriels acquis tout au long d'années d'expérience perceptive durant lesquelles la musique s'est organisée d'une manière bien particulière. Ces schèmes servent de cadres cognitifs implicites qui organisent nos perceptions, en faisant entrer les notes dans des classes et en établissant des relations de tension et de résolution. (Zenatti, 1994 :146).

C'est cette récupération de schèmes musicaux dans la mémoire d'un individu qui le rend apte à réagir positivement devant une situation musicale. Nous retenons donc que l'exécution des chants sénoufo de cette étude ne peut se faire correctement sans la prise en compte de ces éléments essentiels. Un autre élément très important qui aidera pour une meilleure exécution des chants sénoufo est le *jegele*.

3.2. Le *jegele* pour une meilleure exécution du chant sénoufo

Dans la société sénoufo, le xylophone est connu sous le nom de *jegele*. Ainsi écrit, le terme *jegele* tient compte règles phonétiques de la langue sénoufo. Le *jegele* désigne à la fois l'instrument et l'orchestre. Selon les différents groupes sénoufo, il comporte douze (12) à vingt (20) lames. Cet instrument de musique fait partie de la famille des instruments parleurs. G. N. Bouah est le fondateur de la drummologie, la science qui étudie les instruments parleurs. S'étant longuement investi dans l'étude des tambours parleurs, il affirme que « le tambour est doué de parole et il parle ». (Bouah, 1981 :148). Prenant en compte de nombreux instruments de musique africaine, le *jegele* représente aussi un instrument parleur. Tout comme les membranophones qui ont été le domaine de prédilection de G. N. Bouah, le *jegele* imite la voix humaine, en témoigne le texte suivant joué avec cet instrument pour transmettre un message :

Texte

« wàà n pã ná wòlò má »

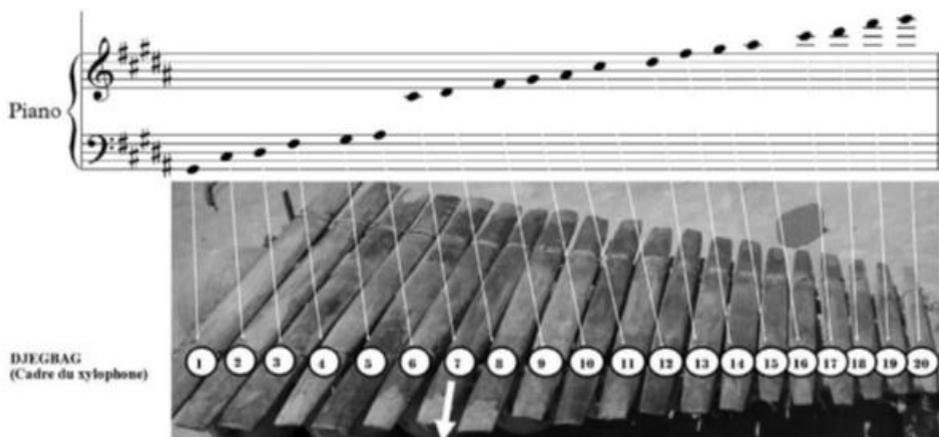
Traduction

« En voici un qui vient d'arriver chez nous ! »

(Source : Zemp, 2004 :315)

Chez les sénoufo, le *jegele* est donc conçu en fonction de la langue. En effet, le pays sénoufo étant composé d'une diversité de sous-groupes, les xylophones ne sont « 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 ». (Zanetti, 2002 :233). Les instruments de musique africains ayant donc leur système d'accordage particulier, le *jegele* devient de ce fait, le repère idéal pour chanter juste. La figure ci-dessous présente un accordage de *jegele* chez les Sénoufo Nafana de Tengrela.

Accordage de *jegele* chez les Sénoufo Nafana de Tengrela



Source : Koné, 2021 :181)

On pourrait donc assimiler le *jegele* au piano mais il garde toute sa particularité. Le recours aux instruments occidentaux pour indiquer la mélodie d'un chant sénoufo n'est donc qu'une pâle imitation de la réalité musicale. Le *jegele*, ainsi présenté, pourrait donc servir dans le déchiffrage des chants transcrits de notre corpus. Soulignons que le déchiffrage de partitions requiert une bonne base en solfège. Le solfège présente un avantage inestimable. Il s'agit de transmettre des informations avec plus de fidélité. Lorsque nous auditionnons une œuvre musicale, certains éléments

La problématique de l'apprentissage des chants de cultures différentes : le cas du chant sénoufo

peuvent être difficilement perceptibles à l'écoute. Par contre, une fois le chant transcrit, nous pouvons voir toutes les indications et les notes qui composent la mélodie à exécuter. Pour tous les exécutants, il devient plus aisé de parvenir au même résultat. La transcription des chants nécessite une personne bien imprégnée des réalités musicales et linguistiques sénoufo. Un autre facteur, pour réussir l'exécution des chants sénoufo, est la phonologie.

1.1. La phonologie dans le chant sénoufo

La non maîtrise des paroles des chants dénote d'un problème d'ordre phonémique⁵, donc en relation avec l'ignorance des règles phonologiques de la langue sénoufo. Toutes les langues, à l'instar du sénoufo, ont leur système phonologique. En français par exemple, nous avons trente-six (36) phonèmes dont dix-sept (17) dits consonantiques. Ils mettent en jeu les vingt (20) consonnes de l'alphabet. Comme nous pouvons le voir ci-dessous, le système phonologique cebaara, sous-groupe sénoufo, compte vingt-une (21) consonnes, selon les travaux de Roulon (1968) et Mills (1979).

Tableau des consonnes du cebaara

		Lab.	Alv.	Pal.	vél.	Lab-vél	Glot.
Occlusives	Sourde	p	t	c	k	kp	?
	Sonore	b	d	j	g	gb	
Fricatives	Sourde	f	s				
	Sonore	v	z				
Sonnantes	Nasale.	m	(n)*	(ɲ)*	(ŋ)*		
	Latérale		l	y		w	

(Source : Yéo, 2012 :49)

⁵ Relatif aux phonèmes. En phonétique, c'est un élément sonore du langage articulé considéré d'un point de vue physiologique (disposition des organes vocaux) et acoustique (perception auditive).

Les travaux de Mills (1979) mentionnent que le système vocalique du cebaara se compose de sept (7) voyelles orales et cinq (5) voyelles nasales. Les chants de notre corpus ont été chantés en cebaara et en kufuru, deux sous-groupes sénoufo. Mais, mis à part le terme de consonnes dites marginales, le système phonologique consonantique du kufuru est identique à celui du cebaara. Le système vocalique du kufuru est aussi identique à celui du cebaara, selon les recherches de Silué (2008). Nous soulignons que la transcription, tant du point de vue de la mélodie que des paroles des textes de chants, est un travail délicat. Elle nécessite une personne bien imprégnée des réalités musicales et linguistiques sénoufo. Pour une personne extérieure, la collaboration avec les natifs de la culture s'impose. Cela éviterait une transcription complètement déconnectée de la culture d'origine. Dans le cadre de cette étude, toutes les partitions de chants ont été transcrites par un natif de la culture sénoufo.

La connaissance des règles phonétiques en relation avec la prononciation des textes de notre corpus a été d'un grand apport dans la réussite de cet exercice. Les textes de chants ont été bien prononcés même s'il est vrai que les interprètes puissent encore améliorer leurs techniques vocales, conformément à celles utilisées dans les chants sénoufo. Ici, les compositeurs des chants de notre corpus ont utilisé des voix de gorges alternant avec la voix de poitrine. La voix de gorge utilise une fréquence moyenne qui place le larynx dans une position medium, et contribue à bloquer l'accès à des fréquences aiguës. La fréquence utilisée est moyenne et place le larynx dans une position medium, contribuant à bloquer l'accès à des fréquences aiguës. La voix de poitrine est obtenue par la contraction normale des cordes vocales pour produire un son plein. Dans ce registre, les cordes vocales ont un aspect plutôt court et épais. Cette voix appartient au registre grave, utilisée généralement pour parler, mais aussi pour appeler une personne à distance.

De nombreux chants africains, à l'instar des chants sénoufo, ont souvent été transcrits en utilisant les caractères de l'alphabet français. Cette méthode conduit malheureusement à un problème sémantique. Prenons le cas d'un chant qui a vu le jour dans la discographie ivoirienne en 2020. Il s'agit du titre *Kafôlô wolo kôlô yari chô*, composé par Abel Kadjo (2020) et chanté par la chorale Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus, Paroisse Sacré-Cœur d'Abobo-Anador à Abidjan. Nous avons auditionné ce chant plusieurs fois

La problématique de l'apprentissage des chants de cultures différentes : le cas du chant sénoufo

avant d'être surpris par sa traduction. Nous vous présentons un extrait du texte de chant :

Texte

Kafôlô wolo kôlô yari chô
Kôlô yari chô
Mou doubaw taha dinan

Traduction

Seigneur, reçois les fruits de nos travaux et bénis les

(Source : Abel Kadjo, 2020)

Le texte de ce chant en sénoufo cebaara n'obéit pas aux règles phonologiques sénoufo. Il est même très difficile de mettre en corrélation la traduction et le texte. Une telle méthode de transcription de texte conduit malheureusement de nombreux interprètes dans des exécutions dénuées de sens. Si nous devrions mettre le texte du chant en relation avec sa traduction, voici ce qu'il convient d'écrire :

Kâfôlô wolo kôlô yáarì syô
Kôlô yáarì syô
Mô dubáawù taza di na

Nous avons utilisé l'accentuation pour indiquer la bonne prononciation des mots, la langue sénoufo étant une langue à tons. Cette méthode nous a permis d'enseigner la prononciation des chants de notre corpus aux quarante (40) personnes de notre échantillon. Cela nous a conduit à un résultat satisfaisant, vu l'exécution de façon audible de ces textes de chants par ces personnes. À cela s'ajoute le choix des intervalles et le système tonal de la culture musicale sénoufo. Toute composition de chant prend son ancrage dans cette culture musicale. On remarquera bien que le chant cité plus haut, « Kafôlô wolo kôlô yari chô », ne s'inscrit pas dans ce savoir-faire culturel, si l'on s'en tient à la mélodie et à la transcription des paroles. Tous ces éléments évoqués dénotent de la méconnaissance de l'esthétique musicale du chant sénoufo.

1.1. L'esthétique musicale du chant sénoufo

L'esthétique musicale revêt diverses orientations fondamentales. Dans le cadre de cette étude, nous avons retenu celle qui consiste à relever les caractéristiques d'une œuvre musicale. Toutes les sociétés du monde expriment leur musique selon des critères spécifiques. Ces musiques se présentent comme des facteurs identitaires. Dans les sociétés africaines de tradition orale, les productions d'œuvres musicales reposent sur :

l'apprentissage d'un stock de thèmes, de formules et de techniques qui placent chaque réalisation individuelle dans le cadre d'une tradition. Et c'est l'enracinement dans cette tradition qui détermine la pertinence musicale, c'est-à-dire les éléments de forme et de contenu qui définissent les différents genres musicaux et leurs caractéristiques stylistiques, aussi bien que les catégories esthétiques qui permettent en même temps de les produire et de les juger. (Molino, 2009 :346).

La composition des chants de notre corpus obéit donc à l'esthétique musicale du chant sénoufo. Le choix des intervalles utilisés pour la composition des mélodies obéit au système d'organisation pentatonique anhémitonique vu plus haut, c'est-à-dire la convention de Brăiloiu constituée de cinq (5) modalités contenant chacune cinq (5) notes de musique. Les techniques vocales utilisées obéissent aussi à des règles de production dans la culture musicale sénoufo.

Le positionnement de celui qui apprend la culture sénoufo, en général et spécifiquement le chant, dans les règles de l'art de cette culture musicale, est déterminant. Il s'agit donc de savoir s'intégrer dans ce milieu pour acquérir le savoir-faire idéal. Nous ne pouvons donc pas ignorer certains éléments essentiels. Il s'agit entre autres de « l'observation participante et de l'élaboration des expériences vécues sur un terrain ». (Riccardo,1995 :169). Passer du temps dans une société, dans un environnement donné, interagir avec ces personnes, influence forcément notre comportement cognitif. Nous intériorisons de nombreuses valeurs, singulièrement celles en relation avec la musique. Cela représente un processus de conditionnement social mais aussi d'acculturation. « On peut arriver à sentir comme un natif de la culture, si l'on fait l'effort de saisir et de partager son code de compréhension ». (Riccardo, 1995 :170). De nombreux ethnomusicologues dans le monde, à l'instar de Hugo Zemp⁶ et

⁶ Hugo Zemp, né le 14 mai 1937 à Bâle en Suisse, est un ethnomusicologue franco-suisse. Quelques-uns de ses écrits ont été consacrés aux dans et aux malinkés Côte-d'Ivoire.

Simha Arom⁷ ont connu du succès dans le domaine en faisant de nombreuses années de recherche au sein de certains peuples.

Conclusion

La pratique des chants de cultures étrangères impose des dispositions particulières. Comme le démontre bien cette étude, sans connaissances dans le domaine, le résultat d'une interprétation de chants reste mitigé. Certaines interprétations se sont souvent limitées à une écoute. Dans le cas du chant sénoufo, nous voyons comment cela a été laborieux pour ces personnes étrangères à cette culture musicale, avec un faible résultat. L'utilisation de la partition des chants, avec comme avantage la présentation physique de la mélodie et des paroles, a donné un résultat satisfaisant. Le handicap à ce niveau fut quelques écueils au niveau des paroles des chants. L'explication logique reste la méconnaissance des règles phonétiques de la langue sénoufo.

Par contre, une démarche nous a donné grande satisfaction. Elle a consisté à soumettre un échantillon de quarante (40) personnes à une écoute active des chants sur support audio et un déchiffrement des partitions de ces chants. Soulignons que cette étape a été précédée par un cours sur quelques aspects de la phonétique sénoufo pour la lecture et la prononciation des textes de chants. Le résultat est que les chants de notre corpus ont été bien chantés. Il est cependant possible d'aller plus loin afin d'obtenir un résultat plus performant. Des actions supplémentaires, en relation avec l'étude de règles esthétiques du chant sénoufo, peuvent en effet, permettre au non natif de la culture musicale sénoufo, d'avoir une plus grande intimité avec ce chant. Cette action pourrait inspirer les décideurs de notre système éducatif pour la formation des formateurs dans une meilleure approche didactique des chants de cultures différentes. Ici, le chant sénoufo n'est qu'un cas parmi tant d'autres. La connaissance de la culture d'origine et l'abordage esthétique des règles de productions musicales et d'interprétation sont des facteurs ou un avantage de bonne exécution et d'enseignement du chant.

⁷ Simha Arom est né le 16 août 1930 à Düsseldorf en Allemagne. Il compte parmi les plus grands ethnomusicologues du 20^{ème} et 21^{ème} siècle. Il est reconnu comme expert des musiques d'Afrique.

Bibliographie

- AIT RAMDANE, Abdelhak et CHAHED, Dehbia, 2019, *Etude comparative de la mémoire sémantique entre le vieillissement normal et pathologique Alzheimer*, Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de Master en orthophonie, Université Mouloud Mammeri Tizi-Ouzou, 93 p.
- CANZIO, Riccardo, (1995), Après le terrain. Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie. *Cahiers d'ethnomusicologie*, N°8, Genève, pp (162-178).
Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1206>.
Consulté le : 15 mai 2023.
- GORAN, Koffi Modeste Armand, (2011), *Musicologie et développement dans la société ivoirienne*. Sarrebruck : Editions Universitaires Européennes, 256p.
- HIEN, Sié, (2011), La modernisation des instruments de musique traditionnels : évolution ou recul de la musique africaine ? *Nyansa-Pô, Revue Africaine d'Anthropologie*, N°11, Abidjan, pp (107-124).
Disponible sur : https://www.revues-ufhb-ci.org/fichiers/FICHIR_ARTICLE_1448.pdf. Consulté le : 15 mai 2023.
- KADDOUCH, Robert et NOULHIANE, Marion, (2013), *L'enfant, la musique et la mémoire. Apprentissage et développement cérébral*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, 96p.
- KIENZ, Albert, (1979), *Dieu et les génies, récits étiologiques sénoufo (Côte d'Ivoire)*. Paris : SELAF, 274p.
- KONE, Bassirima, (2021), Zélé de Papara. Une voix et une identité du bari en pays sénoufo. *Cahiers d'ethnomusicologie*, N°34, Genève, pp (175-191).
Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4404>.
Consulté le : 15 mai 2023.
- LANDERCY, Albert et RENARD, Raymond, (1977), *Eléments de phonétique*. Bruxelles : Didier, 214p.
- LAUGHREN Mary, 1973, *Analyse pléromatique du Tyebari (Un dialecte sénoufo)*, Thèse de doctorat 3ème cycle, Université de Nice, 291p.
- MILLS, Elizabeth, (1997), *Le rythme des mots : leçon des voyelles brèves et longues du cebara*. Korhogo : Mission Baptiste Korhogo, 43p.
- MOLINO, Jean, (2009), *Le singe musicien : sémiologie et anthropologie de la musique*. Paris : actes sud, 488p.
- NIANGORAN, Bouah Georges, (1981), *Introduction à la drumologie*. Abidjan : Collection Sankofa, 199p.

La problématique de l'apprentissage des chants de cultures différentes : le cas du chant sénoufo

-PLATEL, Hervé et GROUSSARD, Mathilde, (2010), La mémoire sémantique musicale : apport des données de la neuropsychologie clinique et de la neuro-imagerie fonctionnelle. *Revue de neuropsychologie*, N°1, Volume 2, Londres, pp (61-69).

Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-de-neuropsychologie-2010-1-page-61.htm>. Consulté le : 15 mai 2023.

-RONGIER, Jacques, (2002), *parlons sénoufo*. Paris : l'Harmattan, 248p.

-TOSTIVINT, Jean-Michel, (2016), *Notation musicale, Signes musicaux fondamentaux et spécifiques*. Concarneau : Editions Jean-Michel Tostivint, 102p.

-YEO Kanabein Oumar, 2012, *Etude comparative de la morphologie nominale de six langues sénoufo*, Thèse de doctorat unique, Université de Cocody-Abidjan, 396p.

-ZANETTI, Vincent, (2002), Côte-d'Ivoire : les maîtres du balafon, quatre films de Hugo Zemp. *Cahiers d'ethnomusicologie*, N°15, Genève, pp (232-235).

Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-de-neuropsychologie-2010-1-page-61.htm>. Consulté le : 15 mai 2023.

-ZENATTI, Arlette, (1994), *Psychologie de la musique*. Paris : Presses Universitaires de France, 392p.