

## Méthodes d'enseignement et techniques d'apprentissage des djéguélé chez les Sénoufo de Côte d'Ivoire

Dr KONE Bassirima  
Ethnomusicologue  
Université Péléforo Gon Coulibaly

**Résumé:** La musique joue un rôle central dans la vie culturelle des Sénoufo. Les djéguélé, plus encore, sont l'âme musicale de ce peuple de l'Afrique de l'ouest. A la fois instrument, musique et danse, cette forme artistique très ancienne subsiste grâce, entre autres, à son mode de transmission qui se perpétue de génération en génération depuis la nuit des temps. Sa préservation et sa perpétuation reposent sur des méthodes et techniques d'apprentissage que nous tentons de comprendre. Quelles sont ces méthodes et techniques ? Comment se transmettent-elles dans la société traditionnelle ? C'est ce que cet article essaie de montrer en s'appuyant sur le cas de cet instrument symbolique qu'est le djéguélé des Sénoufo.

**Mots clés :** méthode, enseignement, musique, apprentissage, djéguélé, traditionnel, poro, initiation.

### Introduction

La musique en Afrique est omniprésente dans la vie quotidienne depuis la célébration de la naissance jusqu'à celle de la mort et même au-delà. Il n'existe de société, ou très peu, en Afrique subsaharienne où la musique ne soit partie intégrante des activités quotidiennes. L'Africain, pour représenter son environnement immédiat, s'exprime plus à travers la musique qu'à travers les autres formes d'art (la peinture, la sculpture, ...) ou à travers l'écriture. Au demeurant, cette omniprésence de la musique en Afrique dans tous les domaines depuis l'aube des temps jusqu'à nos jours est la preuve d'un intérêt porté à la transmission de cette forme d'art dans la société. « Le fait que ces musiques aient survécu ou émergé, révèle non seulement qu'il existe une méthode d'enseignement inhérente à la culture elle-même, mais aussi, que celle-ci a fait les preuves de son succès. » (Hildegard et Anundse, 2006 :61)

Cependant, l'aspect oral de la musique rend difficile la fixation des codes dans une société qui ne privilégie pas l'écriture. Furtive autant que fugace, la musique est un art qui passe de mémoire en mémoire avec beaucoup de versatilité dans sa transmission. Plus encore, dans le contexte des sociétés traditionnelles d'Afrique, l'interprétation d'une œuvre musicale reste assujettie à la prolixité de son interprète. Aussi, une œuvre peut-elle générer plusieurs versions aussi riches que différentes les unes des autres ou *a contrario* demeurer plate et non incisive. Il se pose dès lors la problématique de la fixation d'une telle œuvre, gage de sa stabilité. En cela, la transmission des œuvres musicales (chants, morceaux de musique, etc.) devient une pièce

importante du puzzle que constituent la sauvegarde et la pérennisation du trésor musical de l'Afrique traditionnelle.

A travers le cas des djéguélé qui sont à la fois instruments, musique et danse et qui jouent un rôle de grande importance dans la vie culturelle des Sénoufo, la présente étude s'est intéressée au mode d'apprentissage de ces instruments dans la société traditionnelle. Comment l'art des djéguélé se transmet-il depuis des lustres chez les Sénoufo? Quelles techniques utilise-t-on dans cette société pour pallier l'oubli et pour fidéliser l'interprétation d'une pièce de musique d'une génération à une autre?

Le présent article procèdera à un état des lieux dans le domaine de la création musicale en milieu traditionnel sénoufo; ensuite, il indiquera les méthodes et techniques usitées pour enseigner les djéguélé chez les Sénoufo.

## **I- Notions générales sur le peuple sénoufo et sa musique**

### **1. Généralité sur le peuple au plan culturel**

Les Sénoufo sont à cheval sur quatre pays de l'Afrique de l'ouest : le Mali dont ils sont originaires, le Burkina Faso, le Ghana et la Côte d'Ivoire. Séparés par des frontières virtuelles, ils forment en réalité un bloc identitaire solide dont la culture reste le maillon essentiel. Très conservateurs et peu poreux aux influences du monde extérieur, les Sénoufo, à travers leur culture, constituent des sources naturelles de documentation sur les méthodes traditionnelles de transmission du savoir en Afrique. La richesse et la diversité de la culture sénoufo se remarquent à plusieurs niveaux: la langue, le mode vestimentaire, la manière de vivre et de penser, l'art culinaire ou plastique, les pratiques religieuses mais également la musique. Dans le vaste ensemble linguistique sénoufo, la manifestation culturelle est fortement similaire en plusieurs points; que l'on soit chez les Minianka de Koutiala, les Syènèrhè de Sikasso au Mali, les Tagouara d'Orodara, les Nanergué de Bobo-Dioulasso au Burkina Faso, les Nafana et les Pantéra au Ghana ou encore les Nafara, les Tyembara, les Tagbana ou les Djimini en Côte d'Ivoire, tous ces sous-groupes conservent en commun de nombreux faits culturels majeurs. Transmis de génération en génération, le processus par lequel ces faits nous sont parvenus demeure la pierre angulaire sur laquelle repose la présente étude.

L'étude a eu pour point d'encrage la région de Korhogo au nord de la Côte d'Ivoire où vivent les sous-groupes Tyembara, Nafara et Kouflo: Les Tyembara sont présents dans la sous-préfecture de Korhogo; les Nafara sont installés dans les sous-préfectures de Napiélé Dougou, Karakoro, Komborodougou et Sinématiali; quant aux Kouflo, on les trouve dans la sous-préfecture de Kombolokoura. Ces trois sous-groupes sont réputés regorger d'excellents joueurs de djéguélé. Aussi, dans les différents villages cités plus haut, avons-nous interrogé des maîtres, des formateurs, des apprenants ou de simples musiciens qui nous ont instruit sur les techniques d'apprentissage des djéguélé dans leurs traditions respectives. Nous présenterons plus loin dans cette étude les méthodes et techniques apprises sur le terrain.

Le mode de transmission du savoir en milieu traditionnel reste similaire d'un fait culturel à un autre. Dans ces sociétés de l'oralité, la transmission d'un savoir, comme toute autre forme d'éducation, se fait par les aînés en diverses circonstances, sans nécessairement se focaliser sur un domaine précis. Aussi, pour bien s'imprégner de la culture sénoufo et mieux appréhender le principe même de la transmission du savoir dans cette société, trois faits culturels majeurs sont à expliciter; ce sont: le poro, les rites d'initiation et les djéguélé.

Le poro est une sorte d'école de la vie. L'on y apprend, depuis le bas-âge jusqu'à l'âge adulte, les rudiments de la vie dans tous les domaines (spirituel, culturel, politique, social et économique). Il est d'une telle complexité qu'il « oscille entre religion, société et culture, ce qui en fait un microcosme de l'univers sénoufo » (Bassirima, 2016 :104). Il a pour vocation d'éduquer, de transmettre des valeurs aux adeptes qui l'épousent. Par des méthodes rigoureuses et coordonnées, il forme les futurs dirigeants de la société en leur enseignant, par la pratique, tout ce qu'ils doivent savoir pour le bon fonctionnement de celle-ci. Le poro chez les Sénoufo est si bien intégré à la société que nul ne peut y résider sans passer par ses différentes étapes. Les rites d'initiation participent de la consécration de chaque étape.

Les rites initiatiques marquent le passage de l'adolescence à l'âge adulte et ont comme tâche de rendre l'adolescent capable de porter le poids, de supporter les difficultés et de pénétrer les secrets de la vie nouvelle. Les dures épreuves inhérentes à ces pratiques rituelles ont pour but de développer l'endurance physique du sujet, de combattre en lui toute sorte de violence afin de préserver et de garantir l'unité et la survie du groupe. Le résultat le plus important de l'initiation est que le jeune qui en sort est un homme complet, il a de sa vie et de sa société une idée nette et cohérente, il sait ce que les autres attendent de lui et ce qu'il peut attendre d'eux. (NDONGMO, 2004 :74).

Chez les Sénoufo, ces rites se déroulent dans un espace clos appelé bois sacré. Ils portent aussi bien sur la formation à la connaissance de la vie et de la société que sur le mode de formation. Les initiés y apprennent à passer les épreuves, à endurer la douleur, à transmettre des théories et aussi à garder des secrets qu'ils ne devront jamais dévoiler quel qu'en soit le prix. Les individus qui en sortent sont appelés les tyolobélé<sup>1</sup> et sont aguerris pour affronter les difficultés de la vie, protéger la communauté et surtout perpétuer les différents savoirs aux générations futures. Ce cycle se poursuit ainsi depuis des lustres tout en s'adaptant aux différentes époques malgré les nombreuses menaces pesant sur son existence.

Le djéguélé, plus connu sous le nom de balafon, est utilisé sous des formes sensiblement variables par tous les sous-groupes sénoufo. Il communique sur un plan purement profane avec le peuple. A l'opposé des deux premiers éléments de la culture évoqués plus haut, qui sont ésotériques et secrets, le djéguélé est une musique profane qui allie chant, danse et instrument. Il est ouvert à un plus grand nombre d'individus et constitue à cet effet la courroie idéale de transmission du savoir à la population. Le bon adepte des djéguélé est celui qui a « épousé le poro » (pour indiquer qu'il a achevé son cycle de formation) et qui a participé aux cérémonies

---

<sup>1</sup> Les Tyolobélé sont les novices qui sont au bois sacrés pour leur initiation

ésotériques d'initiation. Il se présente alors aux yeux de la société, comme un modèle à suivre, comme un pédagogue qui a les outils nécessaires pour communiquer son art aux plus jeunes. A celui-là donc, la société n'hésitera pas un seul instant à confier ses enfants pour leur éducation musicale.

## **2. Musique et transmission du savoir dans la société sénoufo**

La musique est un élément très important de la culture dont elle assure la promotion et la sauvegarde. Elle se retrouve au centre de plusieurs manifestations culturelles et ne saurait y manquer tant elle est d'une importance cruciale pour le bon déroulement de certaines activités. Qu'est-ce donc la musique chez les Sénoufo? Que représente cette notion chez les Sénoufo?

La « musique » est une notion vague dans la culture sénoufo. Pour preuve, il n'existe pas de mot spécifique dans la langue pour désigner cet art. Tantôt désignée par l'expression « mwungo » signifiant chant, ou par « yôye » signifiant danse, la musique est, à la réalité une somme de plusieurs arts dans la conscience de ce peuple. Chez les Sénoufo comme partout en Afrique, la musique est fonctionnelle et elle ne peut se dissocier de la société dont elle est le miroir, ce qui la rend dynamique et participative à l'instar de celle-ci. De même, la profession de « musicien » n'existe pas à proprement parler. Contrairement à certains de leurs voisins, il n'existe pas de castes de musiciens ni de personnes vivant exclusivement de la pratique de cet art dans la culture sénoufo.

Quel est alors la conception sénoufo de la musique ?

Si nous considérons la musique comme une faculté qui « fait partie des aspects définitoires de l'espèce humaine » (Nattiez, 1999: 153) ou encore comme la « base de ce que les membres d'une communauté culturelle, les usagers eux-mêmes considèrent comme telle » (Arom, 1983: 7), nous admettons alors que, chez les Sénoufo, la musique est partout et paraît indissociable des événements de la société : l'arrivée du nouveau-né dans un monde inconnu tout comme les lamentations qui accompagnent un défunt à sa dernière demeure, le grondement du tonnerre qui caractérise la saison pluvieuse sont perçus dans la culture sénoufo comme des occasions de faire sonner les djéguélé. Les « mwungu » des djéguélé englobent tout ce que cette société considère comme musique. Toutefois, il y existe deux types de musique qui ne sont pas d'égales importances aux yeux de la communauté: la musique sacrée qui émane d'un milieu considéré austère et ésotérique (le poro, les rites d'initiation, les masques, la musique des chasseurs, etc.), et la musique profane qui est accessible à tous (musique des djéguélé, chants divers de femmes, etc.)

Quant aux méthodes de transmission, elles restent identiques quelle que soit la forme de la musique (sacrée ou profane). « Chaque pratique musicale et culture musicale renferme une façon d'enseigner la musique. Celles-ci ne seraient pas ici s'il n'existait aucune méthode pour les aînés de transmettre leur musique aux plus jeunes, ou pour les pairs musiciens de partager leur compétence et leur savoir-faire. » (Hildegard & Anundse, 2006: 61). Quelles sont ces méthodes? Comment procède-t-on pour enseigner la maîtrise d'un instrument ou d'une musique à un novice ? Tels sont les aspects techniques que nous aborderons dans le point suivant en nous appuyant sur le cas des djéguélé.

## **II- Méthodes d'enseignement de la musique en milieu traditionnel senoufo**

### **1. Les différents types d'enseignements**

L'enseignement traditionnel chez les Sénoufo est assuré par la société. Les parents y jouent un rôle, la communauté se charge de la parfaire. L'enseignement traditionnel repose sur deux types d'apprentissage correspondant plus à des périodes de la vie de l'enfant. Il s'agit de l'apprentissage informel et de l'apprentissage formel.

#### **1.1. L'apprentissage informel**

L'apprentissage informel est le premier type d'apprentissage non structuré, non organisé et non officiel. Il prend forme à la maison à travers les jeux. Cela consiste, pour l'enfant, à reproduire le monde des adultes par imitation. Très tôt, à travers le jeu, l'enfant découvre son environnement. A l'aide de morceaux de bois, d'herbes, de tiges, de branches, d'argile, etc., il se crée son monde et y vit pleinement sa passion. Sous le regard parfois amusé, mais vigilant des parents, les enfants se fabriquent des djéguélé, souvent au champ, s'y entraînent en tapant sur les bois. En réalité, ils émettent plus le son avec la bouche, par des onomatopées qu'avec le rudiment d'instrument fabriqué de manière archaïque. Pendant cette période de l'apprentissage, l'enfant vit chez ses parents, qui détectent alors ses prédispositions pour telle ou telle activité dans la vie.

Son apprentissage commence véritablement par le jeu. C'est par cette méthode, presque naturelle, qu'il s'initiera à l'art, et, tout le temps que durera sa formation, il aura recours à son milieu de jeu pour parfaire ce qu'on lui aura enseigné. Ainsi, le soir au village, il observe, écoute, analyse souvent sans toucher et le lendemain, au champ, il applique ce qu'il aura appris la veille ; ainsi se forge-t-il une expérience par l'apprentissage pratique. Parfois, bien avant d'entrer en apprentissage formel chez un maître, l'enfant, seul ou avec ses amis, à travers son monde imaginaire mais très pratique, fait déjà connaissance avec son objet d'étude.

L'intérêt de cette étape est qu'elle précède et induit une étape plus formelle qui, elle, se fera dans les règles de l'art. Elle permet à l'enfant de découvrir tout, sans restriction, parfois même dans la douleur. L'enfant se forge une expérience avant de passer à l'apprentissage formel.

#### **1.2. L'apprentissage formel**

Plus structuré et mieux organisé, l'apprentissage formel se fera avec un ou plusieurs spécialistes. Elle se situe peu avant l'âge de la puberté.

Entre l'âge de 8 et 10 ans, l'enfant entre en formation auprès d'un maître de son village ou d'un village voisin pour y apprendre son art (la lutherie, la sculpture, la danse ou la musique). Il en devient le protégé ou le filleul pour toutes les actions qui se dérouleront dans la société. Désormais, dans le village, l'enfant a deux concessions, deux familles : celle de son géniteur et

celle de son tuteur et formateur. Il advient souvent que plusieurs enfants soient confiés au même maître. Sa concession, les soirs de pratique musicale, ne désemplie pas.

Le maître lui apprend tout ce qu'il doit savoir sur les djéguélé. La formation est à la fois théorique et pratique. Elle se déroule à tout moment et en tout lieu. L'apprenant accompagne parfois son maître aux spectacles (funérailles) et reste avec lui jusqu'à la fin. Il reçoit des instructions, parfois même pendant le jeu: Il lui donne le nom des pièces jouées, les circonstances de jeu de celles-ci, etc.

La société traditionnelle sénoufo n'est pas une société à castes; aussi, n'existe-il pas de musicien professionnel. Tout musicien est d'abord agriculteur ou chasseur avant d'assurer en second lieu la fonction de musicien. L'enfant confié au maître-musicien aura entre autre, pour tâche, d'aider son formateur dans ses activités quotidiennes surtout au champ. Ceci peut être considéré comme une forme de rémunération quand bien même elle n'en est pas une. Les parents, pour remercier le maître lui enverront, sans obligation, des présents en nature (riz, mil, igname, etc.). Il faudra ensuite, avant que ne commence la formation proprement dite, que les parents remplissent certaines conditions.

## **2. Les conditions d'apprentissage**

Les conditions à remplir pour assurer une formation efficiente à l'apprenant restent éminemment liées à la société environnante dans laquelle baigne tout ce monde. En effet, rien de solide ne se construit dans ces sociétés sans les sacrifices préalables à l'endroit des mânes des ancêtres. Les djéguélé, à l'instar de nombreux instruments de musique africains, sont la propriété des génies qui les ont "prêtés" aux humains. Aucune activité aussi bénigne soit-elle ne s'opère sans au préalable consulter les génies. Cette consultation commence par des questionnements pour savoir si le nouvel apprenant peut réussir une carrière de joueur de djéguélé, et à quelles conditions. S'en suivent alors des offrandes aux génies par l'intermédiaire des ancêtres afin de faciliter la formation du nouvel apprenant.

Les ancêtres des djéguélé sont représentés par Kapo chez les Nafara et par Koulièlè Zié chez les Tyembara. Selon le mythe, ce sont ces deux individus, chasseurs de profession, qui auraient apporté les djéguélé dans leurs villages respectifs. Les maîtres de djéguélé tyembara affirment ceci: « lorsque nous offrons le coq en sacrifice aux esprits de nos anciens maîtres, c'est toujours à l'esprit de Soro Koulièlè Zié que nous nous adressons en dernier lieu; étant entendu que le dernier cité est considéré comme le premier, le plus ancien. » (Coulibaly, 1982: 18). C'est donc à ces pionniers que le parent du novice, avec le concours du maître, adressera le sacrifice du poulet blanc afin qu'ils facilitent la formation de celui-ci.

La deuxième condition, tout aussi importante, exige que le novice soit préalablement inscrit au bois sacré pour son initiation au poro. Tout dans cette société reste rattaché au poro et nul ne peut s'y dérober. Selon l'âge de l'apprenant (6 à 8 ans), il sera inscrit, dans le poro, à l'étape du kamourou. A cet âge-là, l'apprenant, comme beaucoup d'enfants de sa génération alliera jeu et apprentissage. « C'est la meilleure façon d'apprendre et de garder ce qu'on a appris. Ces jeux

aideront l'enfant à mieux assimiler lorsqu'il se retrouvera in situ», nous confie le grand maître-formateur Soro Nahoua<sup>2</sup> du village de Siékaha.

### **3. Les étapes de l'apprentissage**

Dans les sociétés de tradition orale en général, l'apprentissage consiste en une longue période faite de pratique qui part du plus bas âge jusqu'à l'âge adulte. C'est la somme de toute cette expérience de vie qui achèvera de former le musicien. A l'instar de toute forme d'éducation dans la société sénoufo, la formation du joueur de djéguélé peut être repartie en trois grandes étapes correspondant aux périodes d'apprentissage évoquées plus haut: la période d'initiation, la période de la pratique et la période du perfectionnement.

#### **3.1. La période d'initiation**

La période d'initiation démarre très tôt, dès l'âge de 4 ou 6 ans. Considérée comme « la période d'allaitement durant laquelle l'enfant évolue de manière presque exclusive dans la sphère maternelle » (Erny, 1987: 22), elle coïncide avec l'entrée au bois sacré pour la première phase de l'initiation dite du « kamourou ». « 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. Les soirs, du retour des champs, les enfants s'inventent leur masque et s'amusent tout en apprenant. » (Bassirima, 2006: 108). Ils en font de même pour tout ce qui a de l'intérêt pour eux, notamment pour les djéguélé. Cette période qui dure jusqu'à l'âge de la puberté repose sur l'apprentissage informel où l'enfant apprend par imitation. Au terme de celle-ci, il est prêt à rejoindre l'écurie d'un maître, si ce n'est déjà fait, pour son apprentissage formel.

#### **3.2. La période de la pratique**

La période de la pratique coïncide avec l'âge de la puberté (autour de 14 ans). L'enfant quitte le carcan maternel (voire familial) pour se fondre dans le moule plus élargi de la grande famille lignagère. Il se frotte aux enfants de son âge, se trouve confronté à l'autorité des plus âgés. « L'éducation est l'action exercée par les générations adultes sur celles qui ne sont pas encore mûres pour la vie sociale. » (Durkheim, 1989: 50). La formation donnée par le maître est complétée par le groupe. Elle repose sur la verbalisation. Il est exigé certaines attitudes à l'enfant sans que nécessairement il comprenne pourquoi ; il doit obéir car c'est comme ça.

Au cours de cette étape, l'apprentissage est pratique et plus concret. En même temps qu'il découvre la société dans laquelle il vit, l'enfant apprend tout ce qui, dans celle-ci, est en rapport avec son instrument et sa musique. C'est pendant cette période qu'il se familiarisera avec les noms des lames, les fonctions de chacune d'elle, la méthode de fabrication et d'entretien de l'instrument, les attitudes à adopter lorsque les djéguélé sont en situation de jeu, etc. Rien ne lui échappe car il vit en permanence avec le maître et celui-ci n'hésite pas à le mettre souvent en situation de responsabilité.

---

<sup>2</sup> Soro Nahoua est le chef de l'orchestre de Siékaha ; il est aussi le formateur des jeunes musiciens de son village

Toutefois, pendant cette période, l'enfant ne possède pas encore d'instrument. Il s'exerce alors sur celui de son maître mais jamais sans l'accord préalable de celui-ci. La formation se déroule les soirs surtout en saison sèche où les cultivateurs ont plus de temps libre. Elle allie les causeries autour du feu de bois, où l'on évoque les djéguélé sur tous les plans et la pratique quelques soirs avec l'instrument du maître. Le lendemain, au champ, l'apprenant met en pratique ce qu'il aura appris la veille. Quelques soirs, l'enfant avec ses camarades d'âge s'organisent des spectacles de djéguélé. Sur des instruments de fortune de leur propre fabrication, ils égayent le village. Ils reprennent les chants de djéguélé qu'ils auront entendu jouer par les aînés.

La période de la pratique peut-être moins longue si l'enfant assimile vite. Il peut alors passer à la phase suivante, celle du perfectionnement, si son maître estime qu'il est prêt. Il le prend avec lui dans l'orchestre et lui confie pour commencer le petit tambour appelé kpotchane. Il ne pourra passer au grand xylophone que lorsque sa formation sera achevée, ce qui voudra dire que le maître n'est plus dans l'orchestre.

### 3.3. La période de perfectionnement

A partir de 18 ans, l'apprentissage prend une autre forme, il devient plus technique et plus pratique. L'adolescent qui est désormais un adulte se voit de plus en plus confier des tâches dans le jeu de l'orchestre, la transmission de la connaissance devient plus consciente et plus explicite car l'apprenant est en mesure de comprendre, analyser et décider. C'est « l'âge de raison où l'enfant prend conscience de sa place au sein de la communauté, de ses responsabilités, mais aussi des opportunités qui s'offrent à lui, comme potentialités d'avenir » (Michel DEVELAY).

Parallèlement, dans le bois sacré, il évolue en grade et la formation y est prolongée avec d'autres maîtres ou les mêmes maîtres. Les rites initiatiques se corsent et l'enfant, à travers la pratique permanente se forge une personnalité. Il n'est plus loin de la fin de sa longue formation (21 ans dans le poro). Les rites du « kafo » mettent officiellement fin à l'initiation au poro mais également à toute autre forme d'apprentissage. L'apprenant est maintenant un adulte capable de prendre des décisions dans le village. Il peut alors lui être confié des responsabilités dans l'orchestre de djéguélé. Selon son talent, il peut invariablement tenir n'importe quel instrument dans l'orchestre.

Globalement, l'évolution au sein d'un orchestre de djéguélé se fait de façon progressive, comme suit :

*Kpotchane* → *Djézu2* → *Djézu1* → *Djéwolu* → *Kponu* → *Conseiller*

### III- Techniques d'apprentissage d'un instrument symbolique : les djéguélé

Si la musique est une des caractéristiques fondamentales dans toute culture, la langue en est le substrat sans lequel rien n'est possible. La bonne pratique de la musique dans une culture passe nécessairement par la maîtrise de la langue de celle-ci. Aussi, est-il indispensable pour le maître et ses apprenants de « parler le même langage ». La musique racontera des faits de sociétés, des faits d'histoire, des faits du quotidien et il est indispensable que le maître et l'apprenant soient issus du même milieu pour faciliter l'enseignement. De plus, l'apprentissage se déroulera exclusivement de façon orale. Le maître expliquera ses approches et ses théories et l'apprenant, ne pouvant pas prendre notes, sera contraint de retenir.

Pour l'apprentissage des djéguélé en pays sénoufo, trois techniques se dégagent qui découlent essentiellement des méthodes évoquées plus haut. Ce sont: l'apprentissage par l'imitation, l'apprentissage par la répétition et l'apprentissage par l'improvisation.

#### 1. L'apprentissage par l'imitation

L'enfant vient à la musique ou à la pratique des djéguélé pour « faire comme untel ». La renommée des joueurs de djéguélé les précède et va toujours au-delà de leur contrée d'origine. Aussi, n'est-il pas étonnant d'entendre des enfants dire « je veux jouer, devenir un grand joueur de djéguélé comme tel ou tel autre ». Tout commence donc par la volonté d'imiter. Au cours de la formation « informelle » ou « formelle », l'imitation devient une technique utilisée par les maîtres pour enseigner leur instrument. « L'enfant doit écouter et observer attentivement puis reproduire ce qu'il a entendu en imitant le maître » tel est l'essentiel de la technique utilisée par Yéo Tenan<sup>3</sup>, chef d'orchestre et formateur. Il poursuit en disant: « je peux me placer derrière lui en lui tenant les mains pour lui apprendre une formule ou une phrase; ensuite, je le laisse la reproduire plusieurs fois jusqu'à ce qu'il la maîtrise ». Pour développer l'autonomie au niveau des mains, le maître utilisera la technique de jeu d'« une main après l'autre », qui consiste à répéter une formule plusieurs fois avec une seule main puis à en faire autant avec l'autre main.

La technique d'apprentissage par l'imitation n'est ni nouvelle ni propre au djéguélé puisqu'on la retrouve également dans les cours de chant ou de danse chez de nombreux peuples de tradition orale. « On retrouve cela dans les cultures musicales de l'oralité à travers le monde. La plupart du temps, les enfants apprennent la musique intuitivement parce qu'ils ont entendu et vu les autres et ils les imitent...Au lieu d'expliquer, vous chantez ou vous jouez et ils répètent ligne par ligne ou ils répètent toute la chanson. » ((Hildegard & Anundse, 2006: 64). Selon ERNY, à l'étape de l'apprentissage informel, ce qui guide l'enfant est « le modèle, le patern, dont on use par imitation » (Erny, 1987: 19).

<sup>3</sup> YEO Tenan dit « Bolo Antoine » est le chef d'orchestre de djéguélé-bohri du village de Kombolokoura. Il forme également de nombreux jeunes à la pratique des djéguélé

Cette technique exige de l'apprenant d'avoir une bonne mémoire car celle-ci est un élément fondamental dans le processus d'apprentissage des djéguélé. Autrement, il est morigéné, devient la risée de tous, et peut même se voir exclu du groupe. Selon Kouyaté<sup>4</sup> :

L'enseignement est fondé sur un exercice intense de la mémoire et un affinement quasi-spécialisé de l'oreille. Mémoire et fidélité musicales sont ici dans un rapport de nécessaire complémentarité, l'une fixant les récits historiques, l'autre s'attachant à conserver soigneusement la mélodie du chant constituant l'armature de l'histoire. C'est la mémoire auditive qui permet de conserver les morceaux de musique. Il s'agit en effet, d'une reproduction rigoureuse des sons, c'est-à-dire d'une véritable copie. Toute négligence de l'élève dans cette phase d'affinement de l'acoustique est sévèrement punie.

Plusieurs astuces sont utilisées pour aider l'enfant à développer sa mémoire: des jeux populaires, des proverbes, des devinettes, des contes, des chants ou simplement des événements se référant à l'histoire du village. L'apprentissage passe ici par tout ce qui peut aider l'enfant à avoir une bonne mémoire; il ne s'agit pas exclusivement de musique ni de djéguélé mais de généralités. Souvent même, l'on peut s'appuyer sur certaines choses apprises au bois sacré pour l'aider à mieux assimiler ce qui lui est enseigné hors de ces lieux. Les récits contés sur les événements du village sont également de bons moyens d'enseignement que l'enfant oublie difficilement.

Avant même de toucher l'instrument, l'enfant devra en connaître les différentes parties, les noms et fonctions des lames, les différents types de djéguélé et leur rôle dans l'orchestre. Il sera envoyé chercher tel ou tel accessoire de l'instrument. Plus tard lorsqu'il commencera à "taper" sur l'instrument, la mémoire sera sollicitée en permanence. Il lui sera alors demandé, à travers un simple mot ou une phrase, la description d'un fait ou un proverbe, une formule préalablement apprise, d'entonner un air, de jouer un morceau de musique. Il devra alors se souvenir des lames à associer pour que la pièce recherchée prenne forme. A ce sujet, Soro Nahoua, chef d'orchestre, déclare au sujet des jeunes musiciens: « il arrive souvent que les novices entonnent le chant dès les premières notes émises pour en communiquer les paroles au public ; cela fait partie des exercices auxquels ils se soumettent lorsqu'ils suivent l'orchestre».

## 2. L'apprentissage par la répétition

Au-delà de l'écoute-observation-imitation dont l'apprenant fait sienne dans son apprentissage, il doit se soumettre à un exercice de répétition à outrance. Une des structures musicales les plus utilisées dans la musique sénoufo est l'appel-réponse. On la retrouve aussi bien dans les chants que dans les pièces de djéguélé. Elle consiste en un genre de dialogue entre un lead et un chœur, le second reprenant la phrase chantée par le premier. Lors de l'apprentissage le maître de djéguélé joue une formule ou une phrase et exige que l'apprenant la répète plusieurs fois, voire plusieurs jours. C'est ce que l'ethnomusicologue Neuman appelle la technique de la répétition "au-delà de l'ennui". Très importante dans la maîtrise de l'instrument, elle « développe une intelligence technique ancrée dans le corps de l'artiste et qui permet à un

<sup>4</sup> Kouyaté Namankoumba est le consul aux affaires politiques, économiques et culturelles à l'Ambassade de la République de Guinée à Bonn en Allemagne.

stade plus avancé l'expression de sa créativité et de sa virtuosité» (Neuman, 2012 : 426). La formation qui peut durer plus d'une dizaine d'années repose sur une discipline et une rigueur dans la pratique de l'instrument. Chaque soir, du retour des champs, seul ou avec son maître, l'apprenant doit pratiquer son instrument jusqu'à des heures avancées dans la nuit. La technique de la répétition de phrases-types ou de formules-types est utilisée pour enrichir le bagage musical de l'apprenant.

En fonction de son évolution, l'apprenant sera mis en situation de pratique avec l'orchestre. Par le jeu d'appel-réponse, son maître l'inclura progressivement dans l'ensemble orchestral où il tiendra peu à peu sa place. Grâce à cette méthode, l'apprenant progresse rapidement du fait qu'il est confronté à une réalité qu'il ne peut esquiver et ainsi, apprend-il de ses erreurs. Il se développe une complicité entre le maître et l'apprenant, parfois très utile lors des spectacles ou des compétitions de djéguélé organisées dans la région. Au centre de l'apprentissage, il se trouve constamment en situation d'épreuve. Si le maître l'estime capable de mémoriser des phrases et de les restituer, il peut même le confronter à un public lors d'un spectacle.

### **3. L'apprentissage par l'improvisation**

L'enfant qui évolue depuis le bas âge dans la sphère culturelle du village, est doté du bagage musical nécessaire à l'exercice de son art. Son langage musical lui confère une maturité qu'il peut mettre à profit pour s'exprimer librement sur les djéguélé. La dernière étape de son apprentissage consiste à le laisser jouer selon son intuition, à donner libre court à sa créativité. Il est indispensable d'acquérir les techniques de base qui favoriseront l'expression individuelle, la créativité et l'improvisation. Fort d'une solide assise musicale et dans le respect des règles à ne pas transgresser, plus rien ne saurait arrêter l'apprenant. Cette étape de l'apprentissage met en exergue son savoir-faire. Son talent s'exprime mais toujours dans le moule du grand groupe car, le répertoire des djéguélé forme une musique « impersonnelle » dont nul ne doit changer les fondamentaux.

Si les pièces expriment des thèmes connus de tous, leur développement est personnel. A travers l'improvisation, l'apprenant va imprimer sa marque progressivement dans le groupe puis dans le village et même plus loin encore selon son talent. La technique de l'improvisation est celle qui enrichit le répertoire des djéguélé et le rend muable et difficile à fixer. Elle lui confère le dynamisme qui caractérise cette musique. Chaque musicien, par l'improvisation apporte une partie de lui-même dans une musique qui est certes rigoureusement codifiée mais libre dans son interprétation.

Cette technique montre qu'en fin de compte, le meilleur maître qui soit pour un apprenant est l'apprenant lui-même. S'il atteint ce stade suprême, il peut lui aussi être un maître qui perpétuera la tradition d'enseignement des djéguélé en commençant avec ses élèves par la base : l'imitation.

### **Conclusion**

La méthode de transmission du savoir dans la société traditionnelle sénoufo est fondamentale car c'est elle qui détermine l'avenir de cette musique. Le cheminement de la

transmission du savoir-faire musical en milieu traditionnel est le suivant: écoute, observation, analyse, mémorisation, imitation, tâtonnement, perfectionnement puis transmission aux jeunes de ce que l'on a appris. L'apprentissage est développé par l'expérience, à travers l'observation, l'écoute et l'imitation. Intégré à la vie de tous les jours et fondé sur l'observation du monde réel, il est permanent, graduel et fondamentalement pratique. « Les leçons sont données sur le terrain, sur les pistes, dans les vallées, sur les montagnes... la technique de la chasse, les rites, les mythes, l'idéologie, l'art...tout cela est enseigné aux néophytes par la pratique» (Kourouma, 1998: 293).

S'agissant des djéguélé, l'apprentissage peut se faire invariablement par la technique de jeu « d'une main après l'autre » (apprentissage à la verticale) ou par la technique de « répétition de phrases » (apprentissage à l'horizontale). Elle repose sur l'imitation, la répétition et l'improvisation. De manière formelle ou informelle, l'apprentissage est une action de tous les jours qui s'enrichit de l'expérience de l'apprenant. De façon cyclique, le savoir se transmet d'une génération à une autre, en continu et sans interruption.

L'enseignement traditionnel fonctionne d'une part, « sur des principes et des méthodes dont la rigueur est une garantie de l'authenticité des connaissances transmises » selon Kouyaté, et d'autre part, il assure la sauvegarde du patrimoine culturel de l'Afrique. La musique des djéguélé qui évolue dans un monde en mutation ne gagnerait-elle pas à s'enrichir de nouvelles méthodes de transmission du savoir-faire?

## NOTES

- BENAÏNOUS (Catherine) : *Entre écriture et oralité : quel système d'enseignement musical en Afrique subsaharienne ?* 2013
- COULIBALY (Oumar) : *Un instrument, une musique, des musiciens : Les JEGELE des Senoufo de Korhogo (Côte d'Ivoire)*, Tours, Université François Rabelais, 1982, 97 pages, sous la direction de M. Michel de LANNOI (Mémoire d'ethnomusicologie).
- KONE (Bassirima) : *Etude ethnomusicologique des djéguélé de Korhogo*, Thèse de doctorat de l'Université Felix Houphouët-Boigny, Abidjan, 2016, 510 pages.
- KOUYATÉ (Namankoumba) : *Méthodes traditionnelles de transmission de l'oralité: l'exemple du Sosso-Bala* ; Exposé.

## BIBLIOGRAPHIE

DURKHEIM (Emile), *Education et sociologie*, Paris, P.U.F, 1989, 130 pages.

ERNY (Pierre), *L'enfant et son milieu en Afrique Noire*, Paris, Payot, 1987, 310 pages.

ERNY (Pierre), *Essai sur l'éducation en Afrique Noire*, Paris, Harmattan, Etudes africaines, 2001

HILDEGARD Kiel & Tormod W. ANUNDSSEN, "Is There a Swahili Way of Teaching Music? Describing a Series of Teachers' Workshops on Teaching Music to Children in Tanzania" In *Centering on African Practice in Musical Arts Education*, Minette Mans, 2006, pp 61-74.

KOUROUMA (Ahmadou), *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Editions du Seuil, 1998, 262 pages.

MANS (Minette), *Centering on African Practice in Musical Arts Education*, Africa Minds, 2006, 260 pages.

NDONGMO (M.), *Education scolaire et lien social en Afrique Noire*, Mbalmayo (Cameroun), 2004, 74 pages.

Neuman (Dard), « Pedagogy, Practice, and Embodied Creativity in Hindustani Music », *Ethnomusicology*, 56 (3), 2012, p. 426-449.