



Sur les traces de Zélé de Papara, d'Abidjan à Koulousson : synopsis d'un terrain

In the footsteps of Zélé de Papara, from Abidjan to Koulousson: synopsis of a land

Bassirima Koné

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

Email : kone.bassirima@ufhb.edu.ci

ORCID : <https://orcid.org/0009-0005-8259-9460>

Résumé : Le pseudonyme "Zélé de Papara" résonne en écho à la période faste de l'histoire culturelle de la Côte d'Ivoire. Conséquence du "miracle économique" des années 70, la décennie 80 voit éclore, dans le domaine de la musique, une multitude de talents artistiques sans précédent, tant au niveau rural qu'urbain. La révolution de la musique ivoirienne en gestation atteint son apogée durant les deux décennies suivantes (90 et 2000). Nonobstant cette embellie culturelle distillée dans la mémoire collective, les artistes ivoiriens n'en récoltent que des chimères. Certains, comme Zélé de Papara, auront un bien triste destin. À sa fin tragique qui bouleversa tout le pays en 1994, succéda une seconde mort plus cruelle, celle de l'oubli auquel sont condamnés la plupart des artistes africains. Mus par un souci de sauvegarde et de préservation des acquis de cette cantatrice, nos travaux d'ethnomusicologue nous ont mené sur ses traces, d'Abidjan à Koulousson en passant par Papara. Les réalités du terrain mêlées aux mythes et autres intrigues qui entourent son histoire personnelle nous confortent dans l'idée et l'impératif de préserver son patrimoine. Dans une démarche guidée par l'ethnomusicologie de l'urgence couplée à l'approche de l'anthropologie *hors-texte*, cette étude propose, sous la forme d'une écriture alternative avec l'audiovisuel comme support de diffusion, une option visant à sensibiliser un large public et surtout à sonner l'alerte face à la déliquescence du patrimoine de cette icône de la musique sénégalaise, en vue de sa sauvegarde.

Mots-clé : Zélé de Papara, Audiovisuel, Sauvegarde, *Djéguélé*, Terrain.

Abstract: The pseudonym 'Zélé de Papara' recalls the heyday of Côte d'Ivoire's cultural history. As a result of the 'economic miracle' of the '70s, the '80s saw the emergence of a multitude of unprecedented musical talents, both rural and urban. The burgeoning Ivorian musical revolution reached its peak over the next two decades (90' and 2000'). Despite this cultural embellishment distilled into the collective memory, Ivorian artists reaped nothing but pipe dreams. Some, like Zélé de Papara, met a very sad fate. His tragic end, which shook the whole country in 1994, was followed by a second, more cruel death, that of oblivion, to which most African artists are condemned. Our work as ethnomusicologists has led us to follow in her footsteps, from Abidjan to Koulousson, via Papara, in order to protect and preserve the legacy of this singer. The realities on the ground, combined with the myths and intrigues surrounding her personal history, have reinforced our belief in the need to preserve her legacy. In an approach guided by the ethnomusicology of emergency coupled with the approach of *out-of-text* anthropology, this study proposes, in the form of an alternative writing with the audiovisual as a support for diffusion, an option aimed at sensitising a broad public and, above all, at sounding the alarm about the deterioration of the heritage of this icon of Senegalese music, with the aim of safeguarding it.

Keywords : Zélé de Papara, Audiovisual, Conservation, *Djéguélé*, Field.

Introduction

Karkô Zélé Koné, connue sous le pseudonyme de "Zélé de Papara", est une cantatrice et instrumentiste sénégalaise née en 1934 à Papara dans le département de Tengréla, dans l'extrême nord de la Côte d'Ivoire. Elle amorça sa carrière artistique, dans les années 74, par des prestations musicales au champ, puis se mit progressivement à animer les funérailles dans les villages de la région. C'est seulement le 30 novembre 1985 qu'elle fut révélée au public ivoirien à l'occasion du concert de la paix concomitamment organisé aux stades de Bouaké et d'Abidjan, réunissant plus de cent artistes de musique urbaine et traditionnelle. De cette époque jusqu'à sa mort en 1994, elle assura une présence continue dans le milieu musical

ivoirien. Le président Félix Houphouët-Boigny l'invitait à prêter lors des cérémonies officielles de réception des personnalités politiques, ce qui lui valut d'être perçue, dans la mémoire collective du peuple ivoirien, comme un symbole de l'identité musicale sénoufo (Koné, 2020, 2021). La vie de Zélé de Papara ne fut pour autant pas aisée. En dépit de l'indéniable notoriété qu'elle récoltait lors de ces "prestations présidentielles", sa condition sociale était des plus rudes et précaires. Sa vie se conjugait entre travaux champêtres et prestations musicales aux funérailles où elle ne récoltait que des broutilles. Sa mort tragique en 1994 attrista toute la Nation ivoirienne (Koné, 2021).

Trente ans après sa mort, que reste-t-il d'elle ? Quels souvenirs le peuple garde-t-il d'elle ? Que sont devenus ses œuvres et son patrimoine ? Quelle exploitation est faite de son héritage artistique tant par sa famille, par sa communauté, par le monde culturel ivoirien que par l'État, principal garant de la sauvegarde du patrimoine de son peuple ? Ce sont autant d'interrogations qui nous ont conduit, à l'occasion des 30 ans de sa mort, à faire un bilan de sa vie à travers un film documentaire dont le présent article se veut un complément. Il représente le résultat de plus de cinq années d'investigations de terrain « sur les traces de Zélé de Papara, d'Abidjan à Koulousson ».

L'objectif de ces travaux est de sensibiliser un large public (à travers ce film documentaire) et surtout de sonner l'alerte face à la décrépitude du patrimoine de cette icône de la musique sénoufo, en vue de sa sauvegarde. Le présent article, en complément au film, nous relatara les difficultés rencontrées sur nos différents terrains, les espoirs entretenus par le riche patrimoine de la cantatrice malgré son état ambiant et les propositions concrètes quant à sa gestion. Il s'articule en trois parties, notamment, l'approche méthodologique adoptée, les résultats de nos terrains (condensé du film documentaire) et une analyse du film assortie de suggestions dans l'optique de l'atteinte des objectifs globaux de l'étude.

1. Approche méthodologique de l'étude

L'approche méthodologique de cette étude comprend le cadre de l'étude, la démarche méthodologique, le matériel utilisé ainsi qu'une généralité reposant sur la présentation de la cantatrice Zélé de Papara, sujet principal de l'étude.

1.1. Cadre de l'étude

« Trois localités un terrain », pourrait-on résumer les traces de vie artistique de la cantatrice Zélé de Papara entre 1934 et 1994. Ces trois localités ont naturellement servi de cadre à la présente étude. Il s'agit, prioritairement du village de Papara dans l'extrême nord de la Côte d'Ivoire, de celui de Koulousson, un peu plus au nord et de la ville cosmopolite d'Abidjan au sud. Ces trois localités ayant été les terrains majeurs de la présence terrestre de la cantatrice, nos recherches nous y ont indubitablement mené.

Le terrain de Papara

Situé à 25 km au Nord-Est de Tengrela, dans la région de la Bagoué, district des Savanes, le village de Papara est une localité qui a connu plusieurs changements administratifs au fil des ans. Peuplé d'à peine cent habitants dans les années 80 (à l'époque de Zélé), cette bourgade est devenue une sous-préfecture incluant plusieurs villages alentour dont Koulousson situé à une quinzaine de km plus au nord. La sous-préfecture de Papara compte de nos jours 13 448 habitants⁹¹. Érigée en commune en 2005 lors de la création de 520 communes par le décret n°2005-314 du 6 octobre 2005, elle perdra ce statut en mars 2012 à l'occasion de la suppression par le gouvernement ivoirien de 1 126 communes dans le cadre d'une politique de décentralisation visant à renforcer l'efficacité administrative. Après cette réorganisation, Papara a été maintenue en tant que sous-préfecture du département de

⁹¹ Recensement Général de la Population et de l'Habitat, 2021, Résultats globaux, p.29. Source : <https://plan.gouv.ci/assets/fichier/RGPH2021-RESULTATS-GLOBAUX-VF.pdf> (consulté le 13/04/2024).

Tengréla. Il est fort probable que ce statut lui ait été attribué lors de la réorganisation administrative postérieure à 2012. S'il est admis que la popularité dont jouit Papara découle, en grande partie, de la notoriété et du talent de la cantatrice Zélé qui en fut la principale ambassadrice durant de longues années (Koné, 2020), il ne serait pas anodin de croire que tous les actes de développement qui s'en suivirent en furent des conséquences directes. Cette hypothèse sera étayée par les propos de monsieur Namakoro Koné, alors chef du village, que nous rencontrerons lors de nos travaux sur ce terrain. Ayant connu et côtoyé la cantatrice Zélé dont il était le neveu, il nous fut, par ailleurs, très utile dans toutes nos démarches de terrain, depuis notre accueil (par lui) jusqu'à sa mort brusque en février 2022.

Le terrain de Koulousson

Nos recherches nous ont ensuite mené sur le terrain de Koulousson où naquit la cantatrice Zélé qui y vécut, par ailleurs, une grande partie de sa vie. Ce village d'à peine 550 habitants⁹² situé à 15 km au Nord-Ouest de Papara en comptait certainement 10 fois moins à l'époque de Zélé. Dernier village ivoirien avant d'entamer la frontière avec le Mali, Koulousson forme, avec douze autres villages, le canton Nafana dont Papara constitue le chef-lieu. Les treize villages du canton, visités par Zélé dans sa carrière de chanssonnière sont : *Papara* (village d'origine, chef-lieu du canton), *Nafana*, *Doubasso*, *Basso Nafana*, *Kapagué*, *Kolonza*, *Kokari*, *Iribasso*, *Tamania*, *Tiongoli*, *Zanasso*, *Ziekoundougou* et *Koulousson* (village paternel, lieu de naissance de la cantatrice). Notre étude nous a conduit dans chacun de ces villages où nous avons recueilli des informations utiles pour nos travaux, tant auprès des populations que des responsables locaux.

Le terrain d'Abidjan

Ville métropolitaine située au sud de la Côte d'Ivoire dont elle fut pendant longtemps la capitale (de 1933 à 1982), Abidjan a contribué à assurer la notoriété de plusieurs artistes nationaux et étrangers. Place forte et incontournable du show-business dans les années 80, elle était devenue, « selon le mot de Dominique Desouches, le lieu privilégié de passage de vedettes "internationales" » (Seri, 1984, p. 120). C'est à ce titre que la notoriété de Zélé de Papara y fut faite, car

alors que les musiciens nationaux ne se produisent que dans les bars-dancings de fortune à la périphérie de la capitale (Abobo-Yopougon, Port-Bouët, Treichville), ces vedettes ont généralement accès aux maisons de culture les plus prestigieuses d'Abidjan ; il s'agit du Palais des Congrès de l'Hôtel-Ivoire, du Centre culturel français d'Abidjan, de l'Institut Goethe de l'Ambassade d'Allemagne Fédérale ; les premiers « exécutent » sur « commande populaire », les seconds souvent à la demande des autorités. (Seri, 1984, p. 120)

Et les "demandes" de Zélé de Papara émanaient de la plus haute autorité du pays, le président Félix Houphouët-Boigny en l'occurrence. Nos recherches nous ont donc également conduit à Abidjan sur les traces de la cantatrice au Palais des Congrès de l'Hôtel-Ivoire.

1.2. Méthode d'approche

Ce travail, comme bien d'autres initiés par nous dans l'optique de la sauvegarde des musiques des peuples de traditions orales, s'inscrit dans la perspective de « l'ethnomusicologie de l'urgence » telle que préconisée par Rouget (1968) avec pour souci majeur « de protéger les traces mémorielles de répertoires musicaux risquant de disparaître ou de se transformer radicalement à plus ou moins brève échéance en raison des mutations de leur environnement social » (Aubert, 2010, p. 152). La musique de Zélé de Papara s'inscrit indubitablement dans cette catégorie d'œuvres patrimoniales en péril avec, en plus, la problématique de la protection des droits intellectuels qui y sont liés. Le questionnement qui

⁹² Selon les mêmes chiffres du recensement général de la population en 2021.

prévaut quant à la problématique de la protection intellectuelle des œuvres musicales (voire artistiques) des peuples de l'oralité s'invite dans le cas de celles de la cantatrice Zélé : qui est le véritable auteur de ces œuvres ? Quelle est la part, dans ces œuvres, de l'artiste, de l'interprète, du musicologue ou de l'ethnomusicologue qui les recueille et parfois les diffuse ? Quels sont les droits des peuples sur ces œuvres ? En somme, qui détient les droits patrimoniaux ou les droits moraux de ces musiques ? De nombreuses questions de ce type demeurent sans véritables réponses, simplement du fait de la non-organisation de ces musiques. Autant la tâche est immense à ce niveau, autant le processus de "normalisation" de ces situations est long et, loin de nous l'idée de les évacuer toutes à travers de "simples" articles, nous préconisons de les poser clairement. Cela pourrait constituer une amorce de résolution du problème, d'où l'intérêt de la réalisation d'un film documentaire en appoint à cet article.

En s'appariant d'un film, cette étude inscrit, de fait, sa démarche dans une forme "d'écriture alternative" entre le document écrit et le document filmique tel qu'initié par Rouch, pionnier du cinéma ethnographique, initiateur de l'anthropologie visuelle, qui promeut l'utilisation du film comme outil d'enquête et de compréhension des cultures (Heusch, 2006). Le film se révèle alors comme une forme de « contribution alternative [sorte de] redéfinitions esthétiques et identitaires, reflétant des jeux de miroirs et des interrelations entre les cultures » (Mallet & Samson, 2020, p. 168). Cette idée est renforcée par la démarche de Pialt (2018) qui, dans son approche du terrain, introduit le concept d'« espace transactionnel » pour décrire le terrain anthropologique. Avec lui, le film apparaît comme une volonté de proposer un nouveau regard, une méthode différente pour étudier les mouvements et les échanges de musiques à travers le temps et l'espace.

Pour mener à bien cette étude, nous avons adopté la méthode qualitative comme posture méthodologique reposant sur une collecte de données de sources orales et écrites. Pour ce qui est de la première forme de collecte, elle a consisté en des enquêtes par questionnaires et des entretiens de groupes menés auprès des personnes encore vivantes ayant côtoyé la cantatrice. A cet effet, un questionnaire leur a été soumis, de même qu'un guide d'entretien qui aura servi d'orientation pour les entretiens des deux focus groupes constitués. Quant à la seconde phase des collectes, celle des sources écrites, elle a essentiellement consisté en une revue documentaire et bibliographique comprenant des articles, des ouvrages spécialisés, des explorations diverses sur internet, etc. Les résultats ainsi obtenus et présentés dans l'étude ont ensuite été discutés selon la méthode de l'analyse du contenu « en tant qu'effort d'interprétation [qui] se balance entre les deux pôles de la rigueur de l'objectivité et de la fécondité de la subjectivité. » (Bardin, 1977, p. 9).

Ces éléments théoriques constituent les fondements méthodologiques de cette étude. Pour le travail de terrain, nous nous sommes équipés de matériels en nous appuyant sur certaines personnes du milieu afin de mieux opérer l'immersion indispensable à la réussite d'une telle mission.

1.3. Matériel utilisé

Du tournage d'un film à la diffusion en passant par le montage, de nombreux matériels et personnes sont mis à contribution pour l'atteinte d'un résultat optimal. Pour ce qui est de cette étude, les plus grosses difficultés rencontrées l'ont été en amont, au niveau de l'acquisition d'un matériel de haute technologie. Notre quête d'acquisition de matériels de pointe et de moyens conséquents pour notre terrain a essuyé de nombreux échecs, tant cette mission paraissait anecdotique aux yeux des potentiels bailleurs sollicités, leurs priorités étant ailleurs. Toutefois, nous avons réussi à acquérir une caméra *Degrés écran Rotatif 16x Zoom numérique 720p Full HD DV* pour les enregistrements audiovisuels, deux téléphones portables Android, dont l'un pour les captures d'images et l'autre pour les captures de son.

Nous nous sommes efforcés de travailler en situation optimale selon les contextes (en plein jour ; en intérieur ou en extérieur selon le besoin ; à des moments très calmes de la journée ; parfois en brousse pour contourner les difficultés de divers genres ; etc.). Le résultat est donc ce film documentaire présenté au public lors de la 8^{ème} édition du *Djéguélé Festival*⁹³ tenue du 27 avril au 4 mai 2024 à Boundiali (Côte d'Ivoire) dont la synopsis est présentée plus loin dans cette étude. Pour ce qui est des personnes rencontrées dans le cadre de l'étude, en raison de leur grand nombre, nous ne les citerons pas tous ici. De futurs travaux, dans la continuité de celui-ci, leur seront consacrés de manière plus exhaustive.

1.4. Généralités sur la cantatrice Zélé de Papara

Zélé de Papara est née Zélé Koné, de l'union de Karkô et de Dah Koné, en 1934⁹⁴ à Koulousson dans l'extrême nord de la Côte d'Ivoire. Elle eut une enfance paisible et fut beaucoup choyée par sa mère du fait de sa position de 5^{ème} enfant et benjamine du couple (mais non de la famille, puisque son père avait d'autres épouses). Malgré cela, il lui fut néanmoins interdit, pendant plusieurs années, d'exprimer sa passion pour la musique, bien que ses proches (son père, sa mère et, plus tard, son premier époux) fussent musiciens. Cependant, vers l'âge de 12 ans, elle réussit, dans la clandestinité, à apprendre à jouer au *barpin*, un tambour à hanche réservé aux femmes dans la société des Sénoufo-Nafana de cette région. Plus tard, lorsqu'elle se maria au musicien Tiedjougou Koné, celui-ci la priva aussi de pratiquer la musique pour une autre raison : « elle ne parvenait pas à le rendre heureux en lui donnant un enfant », nous apprend Ziehouo Koné de Koulousson (2018). Dans l'association féminine de Koulousson à laquelle elle appartenait, elle se chargeait tantôt d'assister les femmes en travail, tantôt d'aider aux travaux champêtres. Elle était une âme généreuse qui rendait beaucoup de service à la communauté. Fortement appréciée pour sa magnanimité, elle se rendait populaire auprès de la gent féminine de Koulousson et, les animations des cérémonies de réjouissance dans l'association lui incombaient malgré les oppositions de son mari qui, soit dit en passant, était le musicien joueur de *bohri*⁹⁵ attitré de ladite association. Il y rencontrera même sa seconde épouse, la rivale de Zélé qui, en donnant des enfants à son époux, contribuera à ranger celle-ci au placard. Le malheur des « pertes d'enfants au berceau⁹⁶ » qui frappait Zélé la conduisit hors de Koulousson, car elle finit par être ostracisée et chassée comme une malpropre (Koné, 2021, p. 281). Elle entama une nouvelle vie à Papara exclusivement consacrée à la musique. Elle en récolta les lauriers que l'on sait jusqu'à sa mort tragique en 1994 (Koné, 2020, p. 210).

2. Résultats de nos terrains

Les résultats de nos investigations ont conduit à produire un film de 16 min 28 secondes. Plusieurs éléments furent utilisés pour la confection de ce film. Nous les présentons ici sous la forme d'un tableau.

2.1. Synopsis du film documentaire sur Zélé de Papara

| Informations générales | Résumé du film | Éléments sonores, visuels et audiovisuels | Méthodologie (Entretiens, Interviews, Focus) |
|------------------------|----------------|---|--|
| | | | |

⁹³ Le *Djéguélé Festival* est une rencontre annuelle des acteurs des *djéguélé* (balafon) qui se déroule dans la ville de Boundiali, au nord de la Côte d'Ivoire, et qui réunit plusieurs musiciens issus du "triangle du balafon" (Côte d'Ivoire, Mali et Burkina Faso). En 2024, un mini-colloque réunissant 3 chercheurs fut organisé à l'occasion de la 8^e édition de ce festival.

⁹⁴ Certaines sources, issues de nos investigations, situent sa naissance 10 ans plus tôt, c'est-à-dire vers 1924, ce qui nous paraît plausible au regard de certains témoignages recueillis sur sa vie.

⁹⁵ La harpe-luth monocorde sénoufo

⁹⁶ Zélé de Papara aura 11 enfants tous morts avant d'atteindre 3 ans.

| | | | groups) |
|--|---|---|--|
| Titre : "Sur les traces de Zélé de Papara, d'Abidjan à Koulousson: synopsis d'un terrain" | Pitch : Film documentaire sur Zélé de Papara | Chansons créées entre 1978 et 1994 : <i>'Natogoma/ Tanrga poro/ Larii chouô/ Chrim'léni/ Kozôgô pélé</i> | Entretien avec Namakoro Koné (chef du canton nafana, chef de Papara) 2017, 2018, 2019 |
| Auteur, réalisateur et producteur : KONE Bassirima | Synopsis : Le film documentaire se déroule en quatre tableaux. Le premier tableau (de 01" à 1'15") s'ouvre avec une présentation de la cantatrice dans le contexte des années 1980. Puis, le tableau 2 (de 01'15 à 10'33") prend pied à Papara avec la narration de la création du village. Le film présente ensuite le portrait détaillé de chacun des musiciens de l'orchestre de la cantatrice. Le tableau 3 (de 10'34" à 12'53") se déplace à Koulousson avec une immersion dans la famille paternelle de Zélé, une visite de la case où elle naquit il y a plus de 90 ans. Enfin, le 4ème tableau (de 12'54" à 16'28") revient à Papara et décrit les circonstances de la mort tragique de Zélé, ponctuée d'une visite sur sa tombe, donnant une touche émotionnelle au film. | Spectacle en plein air à Adjamé (1983) | Sitafa Coulibaly dit "Bélén" (Tengrela) |
| Genre : Documentaire | | Concert de la paix du 30 nov. 1985 au Stade de Bouaké | Interview de Wassa Konaté, belle-fille de Zélé (Papara) |
| Durée estimée : 16 minutes et 28 secondes | | Émission RTI "Images de mon pays" (Tengrela, 1987) et "Pays profond" (Tengrela, 2019) | Interview de Soungalo Camara, dernier djéguéliste de Zélé (Papara) |
| Langues de tournage : Sénoufo, Malinké, Français | | Concert de la réconciliation du 9 nov. 1993 à Tengrela | Entretiens, chants de Kléma Traoré de Zéléso et son époux, chef dudit village |
| Support de diffusion : Ordinateur, Vidéoprojecteur, télévision | | Vidéos des témoins oculaires de Zélé à Tengrela (2017) | Focus group à Koulousson avec : Zanga Sogodogo (ami d'enfance de Zélé), Kédjéné Camara Nakpon Dossogo, Klébara Koné et Kébé Koné |
| Format : 16/9 | | Jeu d'immersion avec Soungalo Camara à Papara en 2017 | <i>A cappella</i> de Kléma de Zéléso |
| Supports de tournage : numérique (Caméras reflex numériques-DSLR) | | Visite de la maison de naissance à Koulousson | Présentation des musiciens de Zélé : Nanlôgô Sanogo, "le lépreux", Fanyiri Koné, Soungalo Camara, N'Nanplé Sanogo (choriste) |
| Son : Stéréo (son intégré aux appareils numériques utilisés) | | Zélé Traoré (Zélé de Papara II) à Kouto en 2019 | Lieux de tournage : Tengrela, Papara, Koulousson |
| Formats fichiers numériques : MP4 | Visite du cimetière de Papara, à la recherche de sa tombe | Calendrier de tournage du film : d'Août 2017 à août 2019 | |

Tableau 1. Fiche technique du film documentaire (Source : Notre étude, 2024)

Cette fiche technique nous renseigne sur le film documentaire, « Sur les traces de Zélé de Papara, d'Abidjan à Koulousson : synopsis d'un terrain », réalisé avec très peu de moyens dans l'optique d'aider à la sauvegarde de l'œuvre de la chanssonière. Il présente le résumé des cinq années de terrain (de 2017 à 2021) que nous avons fait à la recherche d'informations sur la vie et les œuvres de Zélé de Papara. Ce film aurait pu être plus long et plus fourni si nous avions disposé de plus de moyens. Il relate néanmoins des étapes importantes de notre terrain tout en permettant au lecteur de mieux connaître la cantatrice, de mieux comprendre la démarche qui oriente nos travaux ainsi que les objectifs du projet.

Le tableau se subdivise en trois grandes parties : la première renseigne sur les points généraux, la deuxième présente le résumé du film et la troisième partie en évoque les aspects artistiques et techniques. Ces descriptions situent le public sur la nature du film et donnent une idée globale de son contenu.

Quelques images utilisées dans le film sont ici présentées à titre illustratif. Ils renseignent sur quelques personnalités importantes de la vie de la cantatrice. Ces images renforcent l'authenticité de ce film documentaire sur la vie et le patrimoine immatériel de Zélé de Papara.

2.2. Documents annexes au film documentaire



Figure 1. Zélé de Papara et son dernier époux, Zanga Camara, en 1990. (Source: notre étude, 2024)



Figure 2. Zélé de Papara et sa choriste, N'Nanplé Sanogo en 1987. (Source: Frat. Matin du 13 avril 2013)

3. Analyse et suggestions

Cette étape de l'étude, correspond aux discussions des résultats présentés plus haut. Elle aborde, dans un premier temps, la réflexion théorique sur la base desdits résultats, et reprend, ensuite, les suggestions issues du film sur le sujet.

3.1. Réflexion théorique sur la base des résultats

Ce film documentaire s'inscrit sous le sceau de la dynamique de l'urgence de la protection des œuvres musicales issues des sociétés de l'oralité telle que préconisée par

Rouget (1968). Menacées qu'elles sont par les artefacts de la modernité, certaines de ces musiques, dont celle de Zélé, ont le mérite d'être à la fois issues de la source orale de la tradition et « d'enregistrements recueillis sur place et reproduits "en l'état", c'est-à-dire, sans arrangements de studio ni concessions particulières aux lois du marché » (Aubert, 2010, p. 144). Aussi conservent-elles, de ce fait, leur particularité esthétique avec l'avantage d'être posées sur des supports analogiques ou numériques plus ou moins durables. Il se pose en revanche, à partir de cette nouvelle considération, la problématique des droits d'auteurs et des droits voisins du fait que la cassette, le film ou « le CD fait aussi entrer la musique dans un circuit économique échappant totalement au contrôle – et parfois même à la connaissance – des individus et des groupes dont elle provient » (Aubert, 2010, p. 141). On ne peut donc évoquer la question de collecte, de conservation, de diffusion (par la radio, la télévision et même par internet) sans évoquer celles cruciales des droits d'auteur. A qui appartient l'œuvre enregistrée sur le terrain ? Qui en sont les ayants-droits ? Comment se fait la répartition des droits ? Les réponses à ces questions se trouvent autant dans le champ du juridique que dans celui de la morale, comme le soutient si bien Seeger (Aubert, 2010, p.156), qui affirme que « les questions qui touchent à la propriété intellectuelle [...] sont trop importantes pour être laissées aux seuls juristes, car elles relèvent non seulement du droit (ce qu'on peut faire), mais aussi de l'éthique (ce qu'on devrait faire)».

Le dilemme est donc réel entre le risque de perdre ces musiques du fait de l'oubli dû à leur non-conservation et non-organisation et celui de les fixer sur des supports qui les privent, par ricochet, de droits parfaitement légitimes. Le souci de préserver la mémoire collective de ces musiques afin de contribuer à leur pérennité se justifie, selon Rouget, par le fait que « l'on peut encore espérer débusquer une logique, un système, ce qui est le but de l'ethnologie, de l'ethnomusicologie ou de l'ethnolinguistique. Les musiques produites par la technologie industrielle échappent à toute contrainte, et il n'est plus question de trouver un quelconque système » (Rouget, 1997, p. 15), même s'il est vrai que « les bonnes intentions des uns et des autres ne suffiront pas à « sauvegarder » les cultures autochtones [...] si les conditions matérielles de leur survie ne sont pas réunies » (Aubert, 2010, p. 152). La référence au politique est ici manifeste et, le film documentaire « Sur les traces de Zélé de Papara, d'Abidjan à Koulousson : synopsis d'un terrain » se veut un plaidoyer, voire une supplication aux autorités ivoiriennes afin qu'elles aident Zélé de Papara à ne pas subir cette seconde mort plus douloureuse et plus tragique, qui guette la plupart des artistes issus des traditions de l'oralité, celle de l'oubli.

Ce film s'inspire donc de la démarche scientifique de Rouch qui, grâce à ses travaux consistant à se servir du film comme outil de recherche en sciences sociales (en ethnographie, en anthropologie et en ethnomusicologie), a réussi à démontrer que le film pouvait être bien plus qu'un simple moyen de documentation. Il l'a utilisé comme un outil d'enquête, lui permettant de s'immerger dans les cultures qu'il étudiait et d'établir des relations privilégiées avec les populations locales. C'est en cela que, avec « Germaine Dieterlen, [ils] filmeront durant sept ans, de village en village, les Dogons célébrant les cérémonies du *sigi*, [ce qui aura] permis d'enrichir considérablement la connaissance de ce rituel qui n'a lieu que tous les soixante ans » (Heusch, 2006, p. 52). L'étude, pour se renforcer, fait également appel à la démarche initiée par Piault pour qui

le « terrain » ne serait plus un espace socioculturel initialement désigné, mais bien au contraire, le mouvement constant de regards échangés, d'observations réciproques et susceptibles d'appréciations contradictoires, de commentaires et d'ajustement entre des valeurs, des critères et des instruments de mesure et de jugement différents et non nécessairement compatibles [...] une forme de dynamique d'interactions et de transactions entre l'anthropologue et les personnes étudiées. (Piault, 2018, p. 135)

Aussi, Piault plaide-t-il pour une « anthropologie hors-texte » qui dépasse les limites des supports écrits traditionnels pour intégrer des méthodes audiovisuelles qu'il désigne par le terme de « transaction audiovisuelle ». Cette approche évoque un « espace transactionnel », sorte de conception du terrain anthropologique et présenté comme un lieu d'interactions continues et de co-construction de la réalité, mettant l'accent sur la subjectivité, la réciprocité et l'importance des méthodes audiovisuelles dans la pratique anthropologique contemporaine.

De même, des ethnomusicologues de renom comme Alan Lomax et Marcel-Dubois se sont servis de l'image comme outil de terrain pour l'avancée de leurs travaux dans le champ de l'ethnomusicologie, nous essayons, avec cette première production cinématographique d'atteindre les objectifs de la pérennisation des œuvres de la cantatrice Zélé de Papara.

3.2. Suggestions issues du film documentaire

Le film « Sur les traces de Zélé de Papara, d'Abidjan à Koulousson : synopsis d'un terrain » est assorti de quelques propositions concrètes sur les stratégies de revitalisation des œuvres de la cantatrice Zélé de Papara. Parmi elles, nous retenons celle qui préconise d'ériger sur le site actuel de sa case en abandon, un musée à l'intérieur duquel l'on pourrait disposer ses outils de travail (le *bariping*⁹⁷, le *djéguélé*⁹⁸), ses costumes de scène (le *N'dongue*⁹⁹, le *sokow*¹⁰⁰, les perles en cauris, etc.). Une bonne promotion touristique initiée par l'Etat pourrait aboutir à des pèlerinages annuels couplés de visites constantes sur les traces de la vie terrestre de Zélé de Papara. D'autre part, la cinquantaine de pièces enregistrées de façon informelle par la cantatrice pourraient être remastérisées, adaptées aux sonorités du moment et mises sur le marché du disque au profit des ayants-droits et des populations de Papara et de Koulousson. Soigneusement conservées sur des supports numériques, ces pièces pourraient également servir de corpus pour les musicologues et ethnomusicologues.

Conclusion

Le film se présente comme un outil précieux pour l'ethnomusicologie, offrant une approche plus riche et plus complète de l'étude des musiques du monde. En combinant les images et le son, il permet de saisir la complexité des pratiques musicales et de les partager avec un public plus large. Malgré les limites qu'il pourrait présenter, il a servi de méthode d'approche dans cette étude pour une démarche de pérennisation de l'œuvre de la cantatrice Zélé de Papara. En effet, avec le film documentaire sur Zélé intitulé « Sur les traces de Zélé de Papara, d'Abidjan à Koulousson : synopsis d'un terrain », nous avons réussi à remonter le temps jusqu'à la naissance en 1924 (ou 1934) de cette cantatrice, à retrouver ses ascendants, bien qu'elle n'ait pas eu d'enfants *intra*, à rassembler les musiciens de son orchestre depuis le premier *djéguéliste* jusqu'au dernier en passant par sa principale choriste, à extraire de ses pièces la systématique musicale qui sous-tend le genre du *bari*¹⁰¹. Ainsi, grâce aux nouvelles technologies de plus en plus développées et utilisées dans les méthodes d'enquête en sciences sociales, des informations plus pertinentes et plus fiables sont obtenues, réduisant ainsi le blackout sur les mémoires patrimoniales des sociétés de l'oralité.

Cette étude de terrain repose principalement sur la méthode d'immersion du chercheur avec pour double objectif de produire un film documentaire pour le grand public et un article scientifique en complément pour un alignement de l'œuvre de la cantatrice dans le champ de la recherche ethnomusicologique. Si Zélé de Papara est considérée comme autrice de ses

⁹⁷ Le tambour à hanche de Zélé

⁹⁸ Le xylophone ou balafon

⁹⁹ Le chapeau conique porté par Zélé

¹⁰⁰ Le chasse-mouche à base de queue de cheval qu'elle utilise sur scène

¹⁰¹ Le *bari* ou *bariê* est un genre musical dérivé de la musique des *djéguélé* et pratiqué par les femmes de la région de Tengrela.

chansons, c'est pourtant sa communauté (la communauté nafana de Papara et, par extension, la communauté sénoufo) qui est « la détentrice tant des « droits patrimoniaux » que du « droit moral » sur la musique » (Aubert, 2010, p. 148) qu'elle produit. C'est donc à juste titre que plus de trente années après sa mort, et encore pour longtemps, celle-ci profitera de la notoriété de sa fille.

Références bibliographiques

- Aubert, L. (2010). Woodstock en Amazonie et la superstar du ghetto de Kingston : Les droits patrimoniaux et le droit moral face aux réalités du terrain. *Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts, 12, 141-157, <http://journals.openedition.org/gradhiva/1889>.
- Bardin, L. (1977). *L'analyse de contenu*. Presses Universitaires de France
- Heusch, L. (2006). Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle : Brève histoire du Comité international du film ethnographique, *L'Homme* 180, 43-71, <https://doi.org/10.4000/lhomme.24710>
- Koné, B. (2020). L'héritage de la cantatrice Zélé de Papara, femme leader dans la société traditionnelle sénoufo de Côte d'Ivoire, in Monique Ouassa Kouaro (dir.), Actes du colloque international, *Leadership féminin et promotion des objectifs du développement durable en Afrique francophone*, Tome 2, vol. 205 -214. <https://www.researchgate.net/publication/348936649> (consulté le 8 février 2025)
- Koné, B. (2021). De la terre à la musique : le pari réussi d'une cantatrice venue de Papara, *Revue Ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines*, 51, N.S. Tome 2, 275-286.
- Mallet, J. & Samson, G. (2020). Pour une approche alternative des circulations musicales à partir d'un rythme commun dans l'océan Indien, *Journal des anthropologues*, 167-183. <https://doi.org/10.4000/jda.9647>
- Piault, M.H. (2018). La transaction audiovisuelle : Pour une anthropologie hors-texte, *L'Homme* 226, 103-140. <https://doi.org/10.4000/lhomme.31659>
- Rouget, G. (1968). L'ethnomusicologie, in Jean Poirier (éd.), *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard (« Encyclopédie de la Pléiade 24 »), 1339-1390. <https://www.la-pleiade.fr/Catalogue/GALLIMARD/Encyclopedie-de-la-Pleiade/Ethnologie-generale> (consulté le 8 février 2025).
- Rouget, G. (1997). Je préconise l'ethnomusicologie d'urgence pour ces musiques de tradition orale, *Le Monde*, 30 septembre 1997, 15. https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/09/30/je-preconise-l-ethnomusicologie-d-urgence-pour-ces-musiques-de-tradition-orale_3773528_1819218.html (consulté le 13 avril 2024).
- Seri, D. (1984). Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire, In : *Tiers-Monde*, tome 25, n°97, Culture et développement 109-124. https://www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1984_num_25_97_3361 (consulté le 13 avril 2024)