



Zélé de Papara, l'engagement féministe d'une piafundia *Zélé de Papara, the feminist commitment of a piafundia*

Kassoum KOUROUMA

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

Email : kassoum77@yahoo.fr

Orcid id: <https://orcid.org/0009-0008-8560-057X>

Résumé : L'expression "piafundia" désigne la femme stérile ou la femme sans enfant en sénoufo, et il n'est pas courant de formuler un titre à partir de mots empruntés à des langues différentes. En osant le pari, notre intention est de traduire toute la charge négative associée au statut de la femme stérile dans une société où l'enfant est considéré comme la première richesse. Dans ces sociétés, l'idée que la femme stérile participe au développement relève du mythe et c'est précisément dans ce déni que Zélé de Papara a construit sa légende. Le présent article se fonde sur la carrière musicale de cette femme rurale. L'étude établit que la cantatrice développe non seulement une technique particulière de composition qui met à contribution le spectateur, mais aussi que les droits de la femme constituent le fil conducteur de ses chansons. Ce constat permet de présenter Zélé de Papara comme une pionnière du féminisme dans la société sénoufo où le patriarcat a longtemps constitué un frein à l'expression de la femme. La méthodologie repose sur la transcription de deux chansons représentatives de l'engagement féministe de Zélé de Papara et les analyses qui en découlent recommandent l'accompagnement communautaire et institutionnel de la nouvelle génération de cantatrices en pays sénoufo.

Mots-clé : Développement, Expression, Féminisme, Patriarcat.

Abstract : The term "piafundia" refers to a barren woman or a childless woman in Senufo, and it is not common to formulate a title with words borrowed from different languages. By daring to take the gamble, our intention is to translate all the negative charges associated with the status of the barren woman in a society where the child is considered as the first wealth. In these societies, the idea that the sterile woman participates in development is a myth and it is precisely in this denial that Zélé de Papara builds her legend. This article is based on the musical career of that rural woman. The study establishes that the singer not only developed a particular composition technique that engages the audience, but also that women's rights are the common thread of her songs. This observation allows us to present Zélé de Papara as a pioneer of feminism in Senufo society, where patriarchy status has long been a barrier to women's expression. The methodology is based on the transcription of two songs representative of Zélé de Papara's feminist commitment, and the resulting analyses recommend community and institutional support for the new generation of singers in Senufo country.

Keywords: Development, Expression, Feminism, Patriarchy status.

Introduction

En 1872, Alexandre Dumas Fils déclarait, dans son essai *La question de la femme* que « de temps en temps la femme qui se sent entraînée, qui se voit perdue, qui ne sait plus où elle va, pousse, au milieu des flots, un cri de révolte ou d'appel ; quelques âmes généreuses poussent un cri d'indignation ou de pitié, mais la masse continue son chemin en riant » (p. 13). En énonçant cette phrase, l'auteur ne s'imaginait pas qu'il problématisait des réalités sociales que nous regrouperions aujourd'hui sous la dénomination de « féminisme ». En effet, le féminisme est loin de désigner des pratiques unanimement entendues. Dans sa longue histoire, il a uni des Hommes persuadés du rôle central de la femme dans la construction de toute société humaine ; avant de prendre des teintes politiques ou identitaires, notamment sous l'impulsion des mouvements « Bring back our girls » (Avril 2014) et « MeToo » (Octobre

2017)¹. La mobilisation autour de ces événements est l'illustration que le féminisme n'est plus la seule parole des femmes sur leur condition. En tant que question philosophique et sociétale majeure du XXI^e siècle, il rend compte des inégalités entre les sexes dans le système de dévolution des biens, l'accès aux emplois, le traitement salarial, etc. En milieu rural africain, ces disparités prennent un caractère normatif, faisant des femmes des êtres naturellement confinés aux tâches domestiques et dont les besoins restent intimement liés aux intérêts de leur époux. Ainsi, la femme est maintenue dans un rôle d'accompagnement et sa contribution au développement semble minime. Pourtant, certaines d'entre elles, en refusant la fatalité de leur condition, se sont révélées de véritables pionnières du changement social. Si les personnes qui incarnent ces luttes émancipatrices sont celles que l'histoire et les médias occidentaux présentent généralement², il existe aussi en Afrique des femmes dont le courage et la détermination forcent le respect.

Nombre d'entre elles viennent de milieux modestes. Celles du pays sénoufo dont est issue Zélé de Papara, en plus d'être d'un précieux secours pour leur époux dans les travaux champêtres, sont chargées de la prime éducation des enfants. À cet effet, elles ont leur propre rite initiatique, le *sandogi*, qui, à la différence du *poro* des hommes, est « électif et individuel : il ne concerne que quelques femmes destinées à rejoindre, après avoir enduré une souffrance principalement morale, l'association des responsables de la santé et de la fécondité des membres féminins de leur matrilineage » (M. Lemaire, 2021, pp. 235-266). Ainsi, tout en affirmant la division sexuelle du travail, la société sénoufo est construite sur le modèle de la complémentarité homme/femme et cette organisation sociale se traduit principalement dans la sculpture, avec la figure majeure du calao *Céjen*. Reconnaisable à son abdomen protubérant sur lequel retombe un long bec, *Céjen* symbolise la femme dont le ventre porte non seulement la vie mais aussi de nombreuses connaissances³ qu'elle ne livre qu'avec prudence. Loin de la conception qui la « réduit à concentrer son intérêt sur ses enfants (qui sont le seul vrai lien avec la famille de son mari) » (P. Laburthe-Tolra & J-P Warnier, 1993, p. 71), la femme sénoufo est active et pleinement consciente de son rôle dans la construction de la société.

Dans une démarche exploratoire de la condition des femmes en milieu rural, le présent article entend mettre en évidence le paradoxe entre le rôle central de la femme dans le cercle familial et la position périphérique qu'elle occupe dans l'espace public. En tant que principale protagoniste de cette quête, Zélé Koné est une femme qui force le respect. Celle dont la vie s'est, pour l'essentiel, déroulée entre Kouloussou et Papara (dans l'extrême nord de la Côte d'Ivoire), reste celle par qui certains codes ont été défaits dans la société sénoufo, pourtant réputée conservatrice. Quel est le déterminisme social de la carrière musicale de Zélé de Papara ? Comment cette paysanne démunie et sans enfant, parvient-elle à inscrire la question de la femme au cœur de l'action sociale et politique en pays sénoufo ? La cantatrice inspire-t-elle d'autres musiciens à l'échelle nationale et continentale ? Quelles sont les réalités vécues par cette nouvelle génération de musiciens ? Telle est la problématique qui constituera les principales articulations du présent article.

¹ Dans la nuit du 14 au 15 Avril 2014, 276 lycéennes sont enlevées par les terroristes de Boko Haram dans la ville de Chibok (Nigéria). L'événement suscita le mouvement « Bring back our girls » (Ramenez-nous nos filles), porté notamment par Michelle Obama, alors première dame des Etats-Unis.

En octobre 2017, la puissante industrie américaine du cinéma est secouée par l'affaire Harvey Weinstein, du nom d'un célèbre producteur accusé de harcèlement et de viol par une douzaine de femmes. D'autres plaignantes se manifestèrent pour des cas similaires, suscitant le mouvement « MeToo » (Moi aussi).

² Si le geste de Rosa Parks, refusant de céder sa place dans l'autobus à un homme blanc, est une dénonciation du racisme, il est avant tout un acte féministe. D'autres militantes féministes sont aussi élevées au rang d'icônes dans la presse occidentale : Angela Davis, Claudette Colvin, Joan Baez et autres.

³ Dans de nombreuses cultures africaines dont le sénoufo, « savoir » se traduit par l'expression « avoir beaucoup de choses dans le ventre ».

L'hypothèse principale de l'étude est que Zélé de Papara, en interrogeant les Hommes sur les conditions de vie de celles dont ils reçoivent les fondements de l'éducation, est une figure du féminisme en pays sénoufo. La méthodologie repose sur l'analyse de la discographie de la cantatrice pour y déceler les manifestations de son engagement féministe. Ce faisant, l'étude s'inscrit dans le paradigme de l'ethnomusicologie, science qui s'attache à étudier la musique dans les « trois grands domaines de la vie sociale – celui du sacré (les musiques rituelles), celui du travail (la musique accompagne alors les gestes des travailleurs) et celui de la fête collective » (Charbagi, 2011, pp. 105-106). Si cette définition consacre pleinement l'ethnomusicologie à l'étude des musiques de tradition orale, il faut reconnaître qu'il devient « de plus en plus difficilement défendable d'avoir une théorie par style et encore moins une théorie par œuvre. Il faudra bien reformuler les grilles d'analyse pour qu'elles accompagnent ce que notre oreille s'autorise de plus en plus, dans l'exploration des innombrables possibilités historiques, géographiques et imaginaires du musical » (Chouvel, 2006, p. 33). Cette perspective est aussi celle que défend Zemp quand il affirme que « par son domaine le plus classique, l'ethnomusicologie concourt au tracé de l'histoire d'une civilisation vivante, de ses activités techniques aussi bien que culturelles, et à celui de l'organisation sociale d'un groupe » (Zemp, 1971, p. 10).

Ainsi, au-delà de la description systémique, l'ethnomusicologie peut légitimement se fixer le projet de la conservation du patrimoine musical d'un artiste ou de n'importe quelle communauté humaine. Cette démarche holistique nous conduit à étudier l'ethnomusicologie dans son rapport à l'ethnologie (en tant que lieu de la manifestation de dynamiques sociales), à la musicologie (en tant que domaine clos d'une suite de sons arbitrairement ordonnés⁴) et à la langue (en tant que système d'encodage d'un message). Ce faisant, la présente contribution sera réalisée en trois parties dont la première identifie le déterminisme social de la carrière musicale de Zélé de Papara. La deuxième partie présente l'engagement féministe de Zélé de Papara tandis que la troisième transcrit et analyse deux chansons du répertoire de la cantatrice sénoufo.

1. Le déterminisme social de la carrière musicale de Zélé de Papara

Bien que caractérisée par une organisation rudimentaire, la carrière musicale de Zélé de Papara ne doit rien au hasard. Bien au contraire, elle résulte de la conjonction de conditions sociales et familiales favorables.

1.1. Le substrat matriarcal

Le matriarcat est un système politique organisant la société autour de la femme ; et le peuple sénoufo le pratique quand il fait de *Katyéléou* (la vieille femme), « la divinité mère chargée de donner naissance aux jeunes qui reçoivent les enseignements du [poro] » (Sékongo, 2014, p. 80). Hors de cette instance de socialisation majeure en pays sénoufo, le pouvoir de la femme se prolonge dans le cercle familial quand, en tant que *sandofolo* (matriarche), elle est chargée de pourvoir son lignage en épouses. Sous ce rapport, la reproduction sociale repose sur la diplomatie de la femme, dans son aptitude à convaincre d'autres femmes à rejoindre son giron. Pour la matriarche, il s'agit de montrer par sa prestance et son exemple personnels que le bonheur et l'harmonie règnent dans sa maison car les hommes y savent dompter la terre pour en tirer leur subsistance. La richesse ainsi produite est administrée, dans le cadre de la famille élargie, par le *narigbâhâfôlo*, l'ancêtre vivant le plus âgé. Toutefois, le matriarcat affleure dans la structuration du *narigbâ*, la famille élargie, en ce sens qu'il « groupe tous les

⁴ S'il est caractérisé au niveau physiologique par la durée, la hauteur, l'intensité et le timbre, le son reste avant tout une construction de la culture car, rarement, deux peuples voisins en ont une perception et une pratique commune : tel peuple utilise des quarts de tons alors que tel autre n'en fait point usage.

descendants utérins directs d'un ancêtre commun. L'on peut ainsi être du même père mais pas du même *narigbâ* » (Coulibaly, 1961, p. 29). Le *narigbâ* est particulièrement actif dans la gestion de la terre, élément fondateur de l'identité sénoufo⁵. Ses rhizomes affleurent dans des localités parfois éloignées les unes des autres, donnant à la notion de « famille » une connotation particulière. Ainsi, le village maternel, bien plus qu'une résidence secondaire, est un refuge sûr dans lequel toutes les incartades du cousin sont mises au compte de l'enfance perpétuelle dans laquelle il est maintenu, quel que soit son âge.

Ainsi, le maternage, s'il est en théorie un processus qui dure environ dix-huit mois, ne connaît jamais de fin en pratique. Dans les premiers instants de sa vie, l'enfant fait corps avec sa mère qui le porte au dos dans l'exécution des tâches quotidiennes (labours, pilage, puisage, etc.). Adolescent, il aidera sa génitrice dans l'entretien du lopin de terre qu'elle a reçu de sa belle-famille pour la production maraîchère et cette solidarité mère/enfant est si affirmée qu'il vient une saison appelée *garamanon* (va chez ta mère, en sénoufo) au cours de laquelle, les chefs de famille, à court de provisions, renvoient les enfants chez leurs parents maternels, dans l'espoir qu'ils bénéficient des trois repas quotidiens. Ainsi, aborder le statut de la femme sénoufo revient implicitement à traiter celui de l'enfant et, presque inévitablement, la question de l'héritage.

1.2. L'héritage familial

Foncièrement agricole, la société sénoufo tient en grande estime les *fonombélé*, artisans spécialisés dans la fabrication des outils aratoires. S'il représente un premier niveau d'industrialisation de la société sénoufo, leur métier, tout comme celui des *couloulibélé* (sculpteurs), des *dalègébélé* (potières), des *lohro* (travailleurs du bronze et du cuivre) et des *tchiéli* (tanneurs et cordonniers) reste presque toujours une activité connexe de l'agriculture. Il est de même pour la musique qui, tout en étant éminemment sacrée dans le cadre du *poro* et du *sandogi*, reste l'art le plus populaire et le plus accessible en pays sénoufo.

Le statut de musicien s'applique indistinctement aux chanteurs, danseurs, facteurs (luthiers), instrumentistes, même si, « à l'instar de bien des sociétés africaines, celle des sénoufos ne fournit pas une définition univoque du concept de musique » (Ouattara, 2025, p. 187). Pourtant, il se dégage de cette diversité une unité autour du *djéguélé* (xylophone) dont « chaque village possède une formation orchestrale, qui, lorsqu'elle se déplace fait office d'ambassadeur des siens » (Ouattara, 2025, p. 184). Ainsi, l'appartenance à un orchestre de xylophones nécessite un stage auprès d'un maître dont le rôle est d'enseigner les propriétés acoustiques des différentes essences nécessaires à la fabrication de l'instrument, l'accordage et l'assemblage des lamelles et enfin le jeu proprement dit.

Tout comme le luthier et le musicien s'incarnent régulièrement dans la même personne en pays sénoufo, « la voix et l'instrument semblent s'être adaptés l'une à l'autre au cours des siècles pour aboutir à une adéquation idéale » (Arnaud & Lecomte, 2006, p. 399). Ce lien organique est couramment entretenu par une tradition familiale où « les formules mélodiques sont généralement courtes et simples, adaptées à l'intelligence des enfants, mais progressivement complexifiées par l'augmentation des niveaux de difficultés. Construites sur le mode de la répétition, elles finissent par s'imprimer dans la tête des enfants et constituent pour eux des modèles de référence à partir desquels ils construiront d'autres formules » (Koudjo, 1988, p. 227). Si ce mode d'apprentissage a été théorisé dans *The music of Africa* (1974) par K. Nketia, sous la terminologie de "*slow absorption*" (imprégnation lente), il a sans doute contribué à l'éveil musical⁶ de Zélé Koné dont la vie a d'abord commencé dans les champs.

⁵ Selon Soro K.B (2021), en sénanri (la langue), le mot *sénoufo* signifie "L'homme du champ".

⁶ Zélé Koné grandit dans un univers où ses deux parents sont musiciens. Tandis que son père est xylophoniste, sa mère est chanteuse.

2. L'engagement féministe de Zélé de Papara

La carrière musicale de Zélé de Papara, s'enclenche dans un contexte social où les horreurs de la seconde guerre mondiale ont placé la personne humaine au centre des politiques publiques. L'intensification des échanges entre le Nord et le Sud a enclenché la recomposition des identités, la femme étant dorénavant investie de pouvoir dans l'espace public (directrice, cheffe d'entreprise, etc.) ou ayant le droit de disposer de son corps (contraception, IVG, etc.). Si ces avancées restent moins perceptibles en milieu rural qu'en milieu urbain, elles ne laissent pas de donner au message de Zélé de Papara une résonance nouvelle. En effet, celle qui, dès le milieu des années 60, avait trouvé son credo dans la mise en scène de la femme sénoufo, est révélée au public ivoirien en 1987, à la faveur d'un festival de masques et danses traditionnelles organisé à Yamoussoukro.

2.1. Le *bariè* comme cadre de formation

La musique est une forme d'expression humaine qui, tout en procurant un plaisir sensible, est à mesure de susciter le changement de comportement car « nous reflétons inconsciemment la forme émotive que décrit une musique donnée et cette opération se déroule selon la loi des correspondances » (Scott, 1982, p. 41). Ainsi, dans le septentrion ivoirien, les labours sont régulièrement un cadre d'expression musicale où « le *tafal-djéguélé* [xylophone de labours] sert non seulement à encourager et galvaniser les cultivateurs afin qu'ils se surpassent, mais aussi et surtout à exalter un ensemble de vertus qui constituent des référents majeurs dans la société sénoufo » (Soro, 2021, p. 52).

Ces formations musicales champêtres portent le nom de *bariè* et Zélé de Papara est l'une des premières femmes à y avoir trouvé sa place. Pour cette paysanne affranchie des jugements de valeur, les chansons ne sont pas le fruit de l'imagination. Elles exposent sa propre vie comme pour exorciser les peines qui en constituent la trame⁷. Ce que le village de Papara lui donne de dignité, Zélé le lui rend sous forme d'un art libéral, alimenté aux racines profondes de la culture sénoufo. L'amour, le respect, le travail, etc. sont ainsi ses thématiques de prédilection et elle chante à la demande des femmes comme des hommes, des citadins comme des ruraux, des étrangers comme des autochtones. Cette posture de l'artiste, à mi-chemin des différentes couches sociales, lui permet d'alimenter sa musique de vrai. Ainsi, Zélé Koné est porteuse d'une « inquiétude créatrice » (Séry, 1986, p. 41) qui, partant de ses constatations sur le terrain, synthétise les aspirations profondes du peuple.

Pour autant, Zélé n'a pas le verbe acerbe de l'activiste, encore moins l'effronterie de la révolutionnaire qui prétend refaire le monde. Tout en chantant les problèmes de la femme, elle met en avant les hommes car ils sont non seulement ceux qui fabriquent les instruments de musique mais ils sont aussi ceux qui possèdent le don de les faire parler⁸. Grâce à ce soft-power, la cantatrice conquiert un auditoire tant féminin que masculin mais se fait surtout adopter hors des frontières ivoiriennes, notamment au Mali où elle donna quelques récitals. Ainsi, le *bariè* s'appréhende comme le trait d'union entre les différentes communautés sénoufos, aujourd'hui réparties entre la Côte d'Ivoire, le Mali et le Burkina Faso. Si ce genre musical reste initialement lié aux travaux champêtres, son inscription au registre des musiques de réjouissances semble participer des mutations structurelles de la société sénoufo. En effet, « depuis que l'on a clamé sur les places publiques des moindres villages que chacun doit

⁷ Zélé Koné a connu onze maternités qui se sont toutes soldées par des morts en couches. Cette situation lui vaut d'être traitée de sorcière et précipite son divorce. Elle s'exile alors à Papara, son village maternel.

⁸ Outre le fait qu'en sénoufo, « jouer d'un instrument » se traduit littéralement par le « faire parler », Nanlôgô Sanogo, xylophoniste lead dans l'orchestre de Zélé de Papara eut une influence considérable sur elle. En effet, l'homme étant lépreux, il attachait les mailloches à ses membres atrophiés mais il développa une technique et une maestria telles que leur séparation pendant dix ans constitua un passage à vide dans la carrière de la chanteuse.

œuvrer pour soi et que nul ne doit plus travailler gratuitement pour autrui, on assiste à une lente mais sûre évolution du régime successoral et, partant, du régime foncier » (Coulibaly, 1961, p. 50). Ce faisant, l'agriculture n'est plus la première option des jeunes. Et quand cela serait, elle est vidée de la notion de compétition qui poussait les travailleurs à se surpasser et qui justifiait la présence des orchestres de *djéguélé* au champ. Avec Zélé de Papara, le *bariè* entame une seconde vie, hors des champs. Tout en conservant son pouvoir de socialisation, ce genre musical s'est enrichi d'influences diverses – à l'image la musique des griots malinkés – tout en puisant ses thèmes dans la vie des populations.

2.2. L'éclectisme des sources d'inspiration

Avec son trio de xylophonistes, Zélé n'exécute pas, à la vérité, un répertoire. Il en est pour preuve la liberté de forme et de longueur de ses chansons. Ce sont plutôt des causeries⁹ organisées autour de thèmes d'actualité sur lesquels la cantatrice brode, interagissant avec son auditoire qu'elle considère comme des acteurs à part entière du spectacle. Ainsi, la relation particulière qu'elle tisse avec l'assistance est au fondement d'un style propre, sur le modèle du *sprechgesang*¹⁰. Dans le cercle de jeu, Zélé occupe la position centrale. Elle est ainsi le point focal des dignitaires installés au premier rang, des femmes, des jeunes et des enfants. Dans une société où les faits et gestes de la femme sont couverts du voile de la pudeur et de la mesure, cette « prise de parole » publique est en soi un acte militant. Ainsi, sur le modèle de la conversation intime, Zélé entretient son auditoire au sujet de *Natogoma*, du *tchrimléni*¹¹ mais aussi de toutes les autres questions sociétales qui n'auraient pas pu être abordées autrement que par le médium du jeu (musical). Parfois, la chanteuse se livre à une longue improvisation sur son *bar'pougou*, petite timbale qu'elle porte à la hanche. Suspendant alors son récit, elle laisse apprécier, sur son petit membranophone, une parfaite maîtrise des frappes toniques, basses et claquées. Autodidacte, elle s'est formée au jeu de cet instrument qui impulse la danse et qui, dans les orchestres traditionnels de *djéguélé*, ne peut être joué que par des hommes.

Dans la conduite du chant, Zélé de Papara se montre particulièrement éclectique. Le chant a cappella, les notes aiguës et tenues, les mélismes, etc. sont des pratiques qui rappellent la musique des griots malinkés. En outre, si les xylophones malinkés ont un accordage heptatonique¹², ils conservent avec les xylophones sénoufo, la présence de mirlitons sur les résonateurs ; cette spécificité organologique visant à restituer la voix gutturale des ancêtres qui restent les dépositaires de l'instrument. Toutefois, le chasse-mouches n'est pas utilisé par les griots malinkés, à l'exception de ceux des assemblées cynégétiques, les *donso djéli*. Cet accessoire, Zélé de Papara en fait usage et le pose délicatement sur les épaules des personnes qu'elle veut magnifier pour leur dignité ou leurs qualités humaines. Par ailleurs, l'accordage pentatonique du *djéguélé* en fait un instrument qui parle à la quasi-totalité des locuteurs de langues à tons. En effet, cet instrument est de ceux qui couvrent le plus grand espace géographique en Afrique de l'ouest, allant du *balangui* sierra léonais au *jolo* des lobi du Burkina Faso. Ainsi, de part en part de l'aire de peuplement sénoufo, le *bariè* évoque les usages multiples du xylophone, depuis le cadre champêtre jusqu'à l'animation des principaux événements communautaires (rites initiatiques, funérailles, baptêmes, etc.).

En somme, pour éviter la dilution du message dans le beau de la mélodie, Zélé de Papara a développé un style particulier de chant dans lequel chaque membre de l'assistance est susceptible d'être interrogé sur sa perception du mariage, de la mort, de l'amitié, de

⁹ En sénoufo, le terme « bariè » se traduit par « causerie ».

¹⁰ Mot allemand décrivant une composition musicale à mi-chemin entre parler et chanter ou alternant les deux. Typique du romantisme allemand, le *sprechgesang* a été popularisé par A. Schönberg dans son "*Pierrot lunaire*".

¹¹ *Tchrimléni* signifie « orphelin » en sénoufo. C'est le titre d'une chanson de Zélé de Papara. *Natogoma* également.

¹² Les xylophones sénoufos ont un accordage pentatonique.

l'hospitalité, etc. Ce faisant, elle crée un espace de communication de proximité qui s'est révélé bien plus efficace que la radio, la télévision ou l'école, dans des zones quelquefois très enclavées. Aujourd'hui plus que jamais, l'héritage de Zélé de Papara mérite d'être relu, pour en montrer non seulement les sens latents mais aussi le caractère avant-gardiste.

3. Transcription et analyse d'œuvres de Zélé de Papara

Selon Arom & Alvarez-Péreyre, la transcription est une opération par laquelle « le chercheur s'efforce de donner une représentation aussi claire que possible des constituants à partir desquels la culture qu'il étudie élabore sa musique » (2007, p. 60). Pour les musiques de l'oralité, la transcription est une étape décisive car elle assure non seulement la médiation entre le musicien et le temps mais elle détermine également la qualité des analyses qui seront faites ultérieurement. Dans la conduite de la transcription, la partition, tout comme le texte sont des données pertinentes car elles participent toutes deux de la fixation des intentions du compositeur. Quant à l'analyse, elle reste une pratique transversale dans les humanités. Toutefois, en ethnomusicologie, « elle rejoint la sémiologie ou la sémantique dans une tentative de mise en rapport systématique entre signifiants musicaux et signifiés » (Chouvel, 2006, p. 32). En d'autres termes, l'analyse est un travail de construction du sens et « cette interprétation, ce "changement de langue", [révèle] tout autant les possibilités du système d'analyse que celles de l'œuvre » » (Chouvel, 2006, p. 32).

L'idée de transcrire la musique de Zélé de Papara est avant tout un devoir de mémoire¹³. En effet, l'unique certitude à propos de la cantatrice est que sa carrière a duré une trentaine d'années. Quant à ses chansons, elles se sont perdues dans le temps, en raison de leur caractère oral. Les rares enregistrements disponibles sont des œuvres tronquées ou inaudibles, fixées sur des supports analogiques peu exploitables. Somme toute, l'effort de transcription portera sur deux titres qui ont échappé à l'emprise du temps.

3.1. La chanson *Laala* (goûter)

Texte original (en sénoufo)

*N'nan mu yaa mu da wa lè bu laala
Pélé on bé lè a bé hu laala n'wélé yoho
A mu da mu wohu lè mu
Kohu laala n'wélé yoho
A mu da ba hu laala
Magui gnin solob' ko yi ooh*¹⁴

Texte traduit (en français)

Mère, permets que j'en prenne un pour le goûter
Certaines l'ont pris et l'ont goûté pour voir
Moi j'ai pris le mien
Sans le goûter pour voir
Et lorsque je l'ai goûté...
Je me suis aperçue que le sel manquait

Le titre « *Laala* » est révélateur de l'importance que Zélé de Papara accordait à la vie de ses consœurs. En effet, la chanteuse y « prône un idéal de société [...] reposant sur la liberté de

¹³ À l'image d'autres musiciens traditionnels, Zélé de Papara n'a pas vécu de son art. Pis, elle est morte dans l'effondrement de sa case, par une nuit d'orage et a été inhumée le soir-même. Ce faisant, plusieurs informateurs présentent sa sépulture comme anonyme.

¹⁴ Source : Koné, 2020, p. 57.

la femme, l'égalité et la justice sociale » (Koné, 2020, p. 48). Bien qu'ayant été privée de compassion, elle reste convaincue de la nécessité d'engager le dialogue entre les communautés, entre les genres, entre les parents et leurs enfants. À cet effet, derrière la métaphore de la jeune fille capricieuse, transparait en filigrane la vie de milliers de jeunes filles dont le destin fut à jamais scellé dans des unions forcées, difficiles, conflictuelles et qui se sont souvent soldées par des féminicides/homicides. Pour ces malheureuses, le mariage répondait avant tout à une convention sociale : le foyer est le cadre d'épanouissement par excellence de la femme. Exit le projet familial qui la protège et place son enfant au cœur d'une véritable politique sociale.

Ce message est, en substance, celui que porte la chanteuse guinéenne Oumou Dioubaté dans « Femmes d'Afrique » (1997). Dans cette chanson célèbre pour son introduction au xylophone, la griotte guinéenne passe en revue la condition féminine en Angola, en Éthiopie, au Liberia, au Rwanda, etc. et partout, le constat est le même : la femme africaine n'a point de répit. Entre tâches domestiques, recherche de subsistance et soins des enfants, la femme africaine est une véritable héroïne, selon Oumou Dioubaté. La chanteuse malienne Oumou Sangaré abonde dans le même sens avec son titre « Denko » (1996). À partir du constat que « l'infertilité de la femme en Afrique est un poids qui l'empêche de s'épanouir », la diva du Wassoulou plaide pour que « celles qui ont des enfants s'impliquent dans leur éducation afin qu'ils profitent à leurs parents et à leur communauté ». Longtemps avant Oumou Sangaré, Zélé de Papara avait mis en exergue l'importance de l'éducation dans « Natogoma ». Dans ce titre, l'artiste soutient que l'éducation joue un rôle décisif dans l'accomplissement individuel et le développement d'une nation.

3.2. La chanson « Natogoma » (Nom d'une ménagère)

Texte original (en sénoufo)

Natogoma

Maa chin'gnan wu dodia

Yangan

Ma sèw'kagan'nilô

Noufouan'ni...

Né li toroqué yé wa liéri

Gnan dian'ni la ?

Sèb'ni-i wobinin

Sèb kagn'ni tiê Noufouan

Yang'nan

Lecolon'ga kêrê foroba

*Yaaga*¹⁵

Texte traduit (en français)

Natogoma

Si tu vois quelqu'un développer

Sa nation

Être capable de prendre le stylo

Pour le Nafana...

Qui au monde connaît les choses

Du passé ?

(Il faut) Que l'éducation nous rassemble

Grâce à l'école, le Nafana

¹⁵ Source : B. Koné, 2020 b, p. 61

Sera développé
(Il faut) Que l'école devienne
Chose publique

Selon un rapport de l'Unesco (2024) évaluant les résultats scolaires et le capital humain : « La Côte d'Ivoire, comme beaucoup d'autres pays africains, est confrontée à une crise de l'apprentissage. La pauvreté éducative, c'est-à-dire la proportion d'enfants incapables de lire et de comprendre un texte adapté à leur âge à l'âge de 10 ans, est estimé par la Banque Mondiale, l'Unesco et d'autres organisations à 83%¹⁶ ».

Si ces chiffres contredisent les ambitions étatiques clairement affichées en matière d'éducation, ils expliquent surtout d'autres phénomènes sociaux comme celui des enfants de la rue. « Natogoma », à la vérité, est Zélé de Papara elle-même car les deux femmes ont en commun leur illettrisme. Pourtant, à la différence de *Natogoma*, Zélé a côtoyé de « grands hommes¹⁷ » et a pu ainsi apprécier les bienfaits de l'instruction. Si cette chanson date des années 60, l'on peut faire le constat que, soixante-cinq ans plus tard, l'école ivoirienne reste un vaste chantier. En effet, alors qu'elle est censée être « chose publique », l'école reste marquée par des disparités (délabrement des salles, démotivation des enseignants, manque de supports didactiques, etc.) qui justifient ses succès mitigés. Pourtant, le rôle de cette institution n'échappe pas à la femme illettrée qu'est Zélé de Papara. Elle y lie le « développement d'une nation », « le développement de sa région natale (le Nafana) », la « connaissance des choses du passé », le « rassemblement d'un peuple ».

Par ailleurs, le dessein féministe de Zélé de Papara est une évidence quand elle fait de *Natogoma* (une femme) le principal protagoniste de sa chanson. En analysant ce titre comme un plaidoyer en faveur de l'égalité des genres dans l'éducation, l'on ne peut manquer de relever que jusqu'en 2021, « le niveau de scolarisation des filles [demeurait] faible en Côte d'Ivoire. Il [était] de 47,2%, contre 63,8% pour les hommes¹⁸ ». Au niveau régional, la Bagoué (région natale de Zélé de Papara) brille davantage aujourd'hui par ses sites d'orpaillage illégal que par son taux d'alphabétisation qui demeure l'un des plus bas de la Côte d'Ivoire¹⁹. En revanche, les mines artisanales de la Bagoué fourmillent de femmes et d'enfants qui constituent une main-d'œuvre abondante et bon marché, exposée à des substances nocives comme le mercure et le cyanure.

Femme rurale, Zélé de Papara n'en demeure pas moins sensible aux grandes questions de son époque. De la scolarisation de la jeune fille à la prohibition des mariages forcés, elle a fait des problèmes de la femme son cheval de bataille. Au moyen de sa petite timbale, elle a œuvré à la déconstruction des préjugés sur la maternité, la monogamie, le leadership féminin, etc. De nos jours, son leadership inspire la carrière de nombreuses musiciennes africaines, parfois en dehors de l'aire culturelle sénoufo. Par ailleurs, le féminisme ne se résume plus à la seule prise de parole des femmes sur leur condition. De plus en plus, des artistes masculins s'approprient cette question fondamentale, contribuant ainsi à en élargir l'impact au sein de la société. C'est le cas du reggaeman ivoirien Tiken Jah Fakoly, avec des titres comme « Tata » (1999), « Non à l'excision » (2007) ou encore « Soungourouba » (2002) dans lequel le natif d'Odienné (nord-ouest de la Côte d'Ivoire) fustige le regard dépréciatif de la société sur les

¹⁶ [Cote d'Ivoire : Dossier sur l'éducation | International Institute for Capacity Building in Africa](#)

¹⁷ La cantatrice était régulièrement invitée par le Président Félix Houphouët-Boigny pour des récitals à Abidjan ou à Yamoussoukro.

¹⁸ <https://www.fratmat.info/article/215585/societe/eacuteducation/ecole-pour-tous-le-taux-de-scolarisation-des-filles-demeure-faible-en-cote-divoire-unfpaa>

¹⁹ Par le passé, la Bagoué, comme d'autres régions du nord de la Côte d'Ivoire, était caractérisée par le fait que, dès les premières pluies, les parents retiraient les enfants des classes pour les accompagner au champ. Cette pratique, même si elle est résiduelle aujourd'hui, explique en partie le faible taux de scolarisation dans le nord de la Côte d'Ivoire, comparativement au sud.

femmes qui, passé un certain âge, ne sont toujours pas dans un ménage. Pourtant, en plus de participer d'une décision personnelle, le célibat peut résulter de plusieurs facteurs (maladie, décès du premier conjoint, proscriptions matrimoniales entre familles ou castes spécifiques, etc.). Si Tiken Jah Fakoly et d'autres artistes bénéficient d'un réseau de distribution international qui assure le succès de leurs œuvres, nombreux sont les musiciens qui évoquent le féminisme mais qui demeurent dans l'anonymat (Latohe Crespino, Daouda le sentimental, Alain Demari, Gédéon, Fadal Dey, les Garagistes, VDA, etc.). Cette situation interpelle les pouvoirs publics sur la contribution de la culture à une transformation structurelle profonde de la société. En créant des espaces de promotion de la musique (centres d'actions culturelles, salles de concert, etc.) et en soutenant la création artistique, la Côte d'Ivoire pourrait affirmer son leadership dans la promotion du féminisme, domaine qui reste encore plombé par les contingences sociologiques et religieuses.

Conclusion

Zélé de Papara aura consacré sa vie à la cause de la femme et de l'enfant. Son art, elle l'a d'abord conçu comme un devoir de reconnaissance à une société qui l'a accueillie et adoptée. Sans être l'initiatrice du *bariè*, Zélé en a fait un art qui interroge les Hommes sur la place des femmes, celles dont ils reçoivent les fondements de l'éducation. Ce faisant, elle se présente comme une figure majeure du féminisme, une ardente militante de la cause de ces héroïnes du quotidien, véritables ouvrières de la cohésion sociale. Si elles ne bénéficient pas toujours de cette reconnaissance, si leur quotidien semble se durcir à mesure que l'on s'éloigne de la capitale et des pôles de décision, les femmes africaines restent convaincues que le bien qu'une mère fait aux autres, revient à ses propres enfants sous la forme d'une aura positive appelée *baraka*.

Pour Zélé de Papara, cette vérité ne s'est pas démentie. Si son « infertilité » a été le motif de son rejet et la cause de ses peines, la pratique libérale de son art lui a assuré une descendance à travers Zélé Traoré de Papara, Kléma de Zélesso, Silué Nongninin, Coulibaly Félé Korotoum, Mariam Ouattara de Diawala, Djénéba de Dianra, Sita Christine et autres qui, sans être de sa parentèle, perpétuent son œuvre dans le septentrion ivoirien. À l'échelle africaine, de nouvelles icônes de la musique de xylophone éclosent, à l'image de la burkinabé Amsa Barry qui dénonce les méfaits de la polygamie dans un blues aux accents peul et mandingue ou encore l'ivoirienne Jahelle Bonee, adepte de la fusion d'instruments européens et d'instruments traditionnels africains. Toutefois, à l'ère du numérique et des réseaux sociaux, cette nouvelle génération de musiciennes aspire à bénéficier de l'accompagnement et du soutien des élus locaux, des mécènes, des mélomanes, des institutions privées ou publiques pour, d'une part, perpétuer la tradition du *bariè* en pays sénoufo et d'autre part, affirmer le rôle de la femme dans la construction d'une nation. Le *Djéguélé Festival* qui s'est tenu du 05 Avril au 12 Avril 2025, à Boundiali (Nord de la Côte d'Ivoire), participe de ces stratégies de promotion de la musique traditionnelle. Il faut espérer que d'autres initiatives de ce genre lui emboîtent le pas.

Par ailleurs, les circonstances tragiques de la mort de Zélé de Papara et les menaces diverses sur son héritage musical mettent en lumière les conditions de vie difficiles des artistes africains. Si ceux des milieux urbains tendent à s'inscrire dans une pratique professionnelle de leur métier (manager, concerts payants, copie privée, etc.), ceux de la campagne conçoivent encore leur art comme une participation à la cohésion sociale. Pourtant, sous l'emprise de la télévision et des réseaux sociaux, les espaces traditionnels africains procèdent à la redéfinition des valeurs qui fondaient leur identité (solidarité, respect des us et coutumes, etc.). Cette mutation ontologique de la société traditionnelle implique que les droits d'auteurs soient étendus à l'ensemble des créateurs d'œuvres de l'esprit, quel que soit leur domaine et leur situation géographique. Cette précaution aurait été en vigueur que Zélé de Papara, forte de sa

popularité dans le septentrion ivoirien et au-delà, se serait offerte un cadre de vie décent, échappant ainsi à son destin funeste.

Références bibliographiques

- Arnaud, G. & Lecomte, H. (2006). *Musiques de toutes les Afriques*. Fayard.
- Arom, S. & Alvarez-Péreyre, F. (2007). *Précis d'ethnomusicologie*. CNRS Editions.
- Charbagi, H. (2011). Ethnomusicologie. In C. Accaoui (Eds.), *Eléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique* (pp. 105-110). Actes sud/Cité de la musique.
- Chouvel, J-M. (2006). *Analyse musicale : sémiologie et cognition des formes temporelles*. L'Harmattan.
- [Cote d'Ivoire : Dossier sur l'éducation | International Institute for Capacity Building in Africa](#)
Consulté le 13 avril 2025 à 19h12
- Coulibaly, S. (1961). Les paysans sénoufo de Korhogo (Côte d'Ivoire). *Les Cahiers d'Outre-Mer*, (53), 26-59. www.persee.fr/doc/caoum_0373-5834_1961_num_14_53_2192. DOI : <https://doi.org/10.3406/caoum.1961.2192>
- Dioubate, O. (1997). Femmes d'Afrique. Femmes d'Afrique. Syllart Record
- Djézou, C. (2021). École pour tous : Le taux de scolarisation des filles demeure faible en Côte d'Ivoire (UNFPA), *Fraternité Matin*, URL : <https://www.fratmat.info/article/215585/societe/eacuteducation/ecole-pour-tous-le-taux-de-scolarisation-des-filles-demeure-faible-en-cote-divoire-unfpa> mis en ligne le 18 octobre 2021. Consulté le 22 avril 2025 à 11h56.
- Dumas Fils, A. (1872). *La question de la femme*. Association pour l'émancipation progressive de la femme.
- Koné, B. (2020 b). La cantatrice Zélé de Papara, une voix au service de la justice et de l'égalité en pays sénoufo. In Kamaté, B. (Eds.), *Droits de l'homme en arts, littératures et sciences humaines en Afrique* (1^{ère} Edition, pp. 45-69). Edilivre.
- Koudjo, B. (1988). Pour une pédagogie par immersion en Afrique de l'ouest. *Vibrations*, (n°6), 221-237. URL : www.persee.fr/doc/vibra_0295_6063-1988_num_6_1_1071. DOI : <https://doi.org/10.3406/vibra.1988.1071>
- Laburthe-Tolra, P. & Warnier, J-P. (1993). *Ethnologie/Anthropologie*. PUF.
- Lemaire, M. (2021). Initiations féminines et masculines : parcours sénoufo, parcours d'ethnologues, *L'Homme*, (239-240) 235-266. <https://doi.org/10.4000/lhomme.41230>
- Nketia, K. (1974). *The music of Africa*. International Library of African Music.
- Ouattara, O.J. (2025). La représentation sociale du musicien de djéguélé en pays sénoufo, *Revue Hybrides*, (numéro spécial 1), 182-192. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15123345>
- Sangare, O. (1996). Denko. Worotan. World Circuit Records.
- Scott, C. (1982). *La musique : son influence secrète à travers les âges*. La Baconnière.
- Sékongo, I. (2014). *La théâtralité des rites funéraires des nafambélé de Côte d'Ivoire* [Thèse de doctorat non publiée, Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan].
- Séry, D. (1986). Vers une définition de l'art chez les Bété : le mythe de srèlè. In Wondji, C. (Eds.), *La chanson populaire en Côte d'Ivoire : Essai sur l'art de G. Srolou* (1^{ère} Edition, pp. 27-41). Présence Africaine.
- Soro, K. B. (2021). Le tafal-djéguélé : une pratique et expression culturelle à l'épreuve des mutations sociales. *Revue Akofena*, 1 (7), 51-64. <https://doi.org/10.48734/s7v10521>
- Zemp, H. (1971). *Musique Dan : la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Mouton.