

TRADITION, POUVOIR ET ÉVEIL DE CONSCIENCE : *KHIFITHÉ NIÉ*, UNE PIÈCE INTEMPORELLE DE NANI PALÉ

Bassirima KONE

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan

bassirimakone@gmail.com

Résumé

Il est de notoriété publique que les chansonniers traditionnels issus de nos villages ne produisent que des œuvres panégyriques. Les systèmes politiques de l'Afrique traditionnelle, dominés par une forme d'autocratie favorisée par un pouvoir gérontocratique qui prône le respect absolu des aînés y contribuent fortement. Il n'est donc pas exagéré d'affirmer que les artistes traditionnels africains, pour la plupart, louent plus les mérites des dirigeants, des rois et des chefs que leurs déviances. Il existe néanmoins, en marge de cette race de musiciens, une poignée d'autres artistes traditionnels qui s'inscrivent aux antipodes de cette vérité.

Ces derniers critiquent, dénoncent et interpellent autant les populations sur les méfaits de leurs autorités que sur les tares de la société. Nani Palé fait partie de ce lot d'artistes. Compositeur lobi, originaire du triangle des nations qui hébergent ce peuple, il aura, le long de son parcours artistique, créé des pièces de révolte pour dénoncer les injustices de la société avec pour objet de susciter une prise de conscience tout en encourageant un changement d'attitude de la part des autorités. Artiste engagé ou simple relais du pouvoir, l'ensemble de son œuvre mérite que l'on y porte un regard critique. Les thèmes abordés dans celles-ci demeurent toujours d'actualité, plusieurs décennies après sa mort, preuve de l'esprit avant-gardiste qui a guidé les créations de l'artiste.

Dans une approche descriptive de l'une de ses pièces intitulée *Khifithé Nié*, une pièce intemporelle de par sa thématique, le présent article porte un regard sociocritique sur l'œuvre de Nani Palé. L'objectif de cette étude est de contribuer à mieux appréhender le rapport entre sa musique et la société lobi dont il est un des principaux ambassadeurs.

Mots clés : *tradition, pouvoir, éveil de conscience, Khifithé Nié, Nani Palé.*

Introduction

Si la musique est un excellent outil de communication (Blacking, 1980 : 161), ses fonctions supplémentaires d'éducation, de sensibilisation des populations et d'organisation socio-politique et culturelle sont mises en évidence par de nombreux auteurs africains (Wondji, 1986 ; Hien, 2013). S. Arom nous révèle par ailleurs que dans la plupart des cultures négro-africaines, la musique, loin d'être un mode d'expression artistique relevant de la simple esthétique est plutôt « une composante organique de la vie communautaire » (Arom, 2007 : 25). C'est ainsi que certaines musiques destinées à la chasse, comme celle des *dozos*¹, sont exécutées par des chasseurs (expérimentés) en situation exclusive de chasse (Kourouma, 2013), les musiques à moudre le mil le sont par les femmes, les musiques de deuil, au risque de convoquer la mort, le sont par une catégorie d'individus en situation réelle de deuil (le *kugojewungo* des *djéguélé*)², etc. Ainsi fonctionnent en Afrique, les musiques qu'on pourrait qualifier de circonstancielles. C'est l'une des raisons qui justifie que l'on retrouve de nombreux chants de louange dans les répertoires des chansons africaines, la quête de la stabilité socio-politique étant mise en avant par les musiciens.

Peu nombreux, en effet, sont les musiciens dans nos sociétés traditionnelles qui osent défier l'autorité des chefs, remettre en cause une organisation sociale établie ou dénoncer un fait impliquant les hauts dignitaires de la communauté. Nani Palé, par contre, un musicien Lobi du début du XX^{ème} siècle est de cette race. Plein d'audace et de courage malgré son handicap, cet artiste, à travers des textes forts, incisifs, à la limite de l'invective dénonce une société dans laquelle il vit à plein temps. Pourtant décrite par de nombreux anthropologues comme une société de « tueurs d'hommes » ou de « vengeurs de sang » (Cros et Mégret,

¹ Les dozo sont une confrérie de chasseurs que l'on retrouve chez plusieurs peuples de l'Afrique subsaharienne

² Ce sont des pièces de décès dans le répertoire des orchestres de xylophones appelés "djéguélé" chez les Sénoufos

2009 : 138) dans laquelle l'outrage n'est pas permis et exige parfois des règlements aux couteaux, la société lobi dans laquelle vit Nani Palé, surtout celle du *dépana dii*³, est une société dangereuse, aux mœurs et aux valeurs guerrières où « le prestige de l'homme est associé à son intrépidité guerrière » (M. Fiéloux, 1980 : 71). L'artiste en est plus que conscient. Cependant, à l'opposé du griot qui « amuse les chefs et le peuple par des bouffonneries grossières et chante les louanges de tous ceux qui le paient dans des espèces d'improvisations emphatiques » (Camara, 2017 : 213), lui, a choisi de jouer le rôle de critique et d'éveilleur de conscience. Autant des simples citoyens comme Roger et Tèfro sont les sujets de ses chansons et font l'objet de critique et d'attaque de sa part, autant des chefs de communauté comme Khifithé le sont également ; il n'épargne personne, faisant craindre pour sa vie et se présentant de ce fait comme un artiste atypique dont les œuvres se révèlent, au final, intemporelles. Celle dédiée à Khifithé, en particulier, contient des éléments d'intemporalité qui lui valent d'être toujours d'actualité plus de 40 ans après la mort de l'auteur. Sur quoi repose cette pièce ? Qu'est-ce qui en fonde la particularité ? Quel impact cette œuvre a-t-elle sur la carrière et la notoriété de Nani Palé ?

Répondre à ces interrogations implique de jeter un regard analytique sur la société lobi qui a vu naître et grandir Nani Palé puisque l'œuvre de tout artiste est le reflet de la société dans laquelle il vit. Il est donc impérieux de comprendre le fonctionnement de la société lobi pour mieux appréhender l'œuvre *Khifithé Nié* et son auteur. Le choix de l'étude de la chanson *Khifithé Nié* se justifie par son ambivalence qui lui confère un caractère atypique : perçue à priori comme une louange au chef Khifithé, cette œuvre, à l'analyse se révèle être une satire. En effet, Nani Palé, avec subtilité et intelligence nous présente une œuvre qui joue sur plusieurs tableaux. Une analyse sociocritique de l'œuvre nous permettra d'en percevoir le mystère et de mieux percevoir la philosophie de l'artiste. L'article

³ *Dépana dii* : l'époque coloniale et l'après colonisation

s'articule autour de trois points : le premier, fait de généralités, présente le contexte socio-politique dans lequel fut créée cette pièce ; le deuxième procède à une analyse détaillée de la pièce et le dernier point interprète les éléments qui en font une pièce atypique et intemporelle.

I. L'artiste et sa société : Comprendre Nani Palé à travers le prisme de la société lobi

1. Tumulte et agitation dans la société lobi du *dépana dii*

Les Lobi sont un peuple de fortes migrations, situé en Afrique de l'Ouest à cheval sur trois républiques : le Ghana, le Burkina Faso et la Côte d'Ivoire. Partis de la rive gauche de la Volta noire, de la région de Wa-Lawra au Ghana au XVIII^{ème} siècle (1770, selon H. Labouet), ils s'établirent en grand nombre au sud-ouest du Burkina Faso, dans les régions de Nako et Batié-Nord, avant de glisser progressivement vers le sud, au XIX^{ème} siècle (1880-1890) pour s'installer en Côte d'Ivoire autour de Téhini puis de Bouna. Selon un récit issu de la tradition orale de Bouna, recueilli et communiqué par J.L. Boutillier (M. Fiéloux, 1980 : 22), les mœurs batailleuses des Lobi les rendirent difficilement conciliables avec leurs voisins Dagomba et Gondja au Ghana. Leur périple de la région de Wa-Lawra (Ghana) les conduira d'abord à Tiolo⁴ au Burkina Faso où ils vécurent pendant presque un siècle. En raison des méthodes culturelles qu'ils adoptèrent, ils migreront en grand nombre et de manière progressive vers Téhini (Côte d'Ivoire) avant d'atteindre Bouna par l'entremise de Konisié Kambou du clan Kambou, sous le règne du roi Torogana⁵.

Bien que politiquement acéphale, ne reposant sur aucune organisation centrale spécifique, c'est-à-dire n'admettant pas de tradition de chefferie, la société lobi reste néanmoins fortement structurée par un double système de matriclan et de patriclan (Hien S., 2015 : 8). Cette société reconnaît la double filiation

⁴ On appelle Tiolo la région située au sud-est de Gaoua, comprise entre Gaoua et Iridiaka.

⁵ Le roi Torogana régna de 1825 à 1837 d'après J. L. BOUTILLIER.

unilinéaire qui implique que « chaque Lobi en se réclamant de deux ancêtres différents appartient à deux groupes de filiation, l'un par les paternels (le patriclan ou *kuon*) et l'autre par les maternels (le matriclan ou *tyar*) » (M. Fieloux, 1980 : 41). Toutefois, il n'existe aucune symétrie entre ces deux unités de parenté même si chacune a son importance. Si le matriclan est le caractère d'identification du Lobi, le patriclan à travers le rite de la grande initiation au *djoro* lui confère ses dimensions d'homme complet.

De nombreux préjugés entourent le Lobi et en fait un peuple très peu compris de ceux qui ne partagent pas sa culture. C'est notamment le cas des premiers Européens, administrateurs coloniaux, qui les ont abordés. Ceux-ci les peignent en des termes très durs, qualifiant leurs aspects culturels d'archaïques, ce qui ne les empêche pas de reconnaître « leur efficacité dans le domaine de l'élevage et de l'agriculture qu'attestaient l'étendue des champs cultivés, l'importance des troupeaux de bœufs et l'activité des marchés locaux » (M. Fiéloux, 1980 : 6). A cela s'ajoute, selon le même auteur, « un dynamisme certain et de grandes facultés d'adaptation ». La période coloniale fut l'une des plus agitées et des plus troubles de l'histoire des Lobi puisqu'elle reste caractérisée par « leur résistance à la pénétration française, leur lente et sanglante soumission aux autorités coloniales, leurs révoltes sporadiques » (M. Fiéloux, 1980 :5). C'est à cette époque que naquit et grandit Nani Palé.

2. Konfaaté à Nani Palé : naissance et formation d'un mythe (d'une icône)

C'est dans un contexte de guerre coloniale entre les populations lobi et le régime impérialiste français que naquit en 1925 le jeune Konfaaté Palé. La région de Ponalatéon où il naquit, dans le cercle de Gaoua (sud-ouest du Burkina Faso) était tout aussi agitée par les migrations et les fuites des populations car le ménage policier s'y faisait à coups de canon et de fusils mitrailleurs entre 1929 et 1930, ce qui justifia que sa mère dû

migrer plus au sud dans la ville de Dobéna⁶. Pis encore, la position dans laquelle il arriva dans le cercle familial n'était pas aisée puisqu'on dû lui attribuer un prénom emblématique comme pour conjurer le mauvais sort qui le guettait à la naissance. Il fut prénommé "*Konfaaté*" qui signifie « *celui qui met les enfants au monde pour les voir disparaître* » pour éviter qu'il meurt comme ses précédents frères. La symbolique des prénoms portés dans la société lobi nous est ici expliquée par Kambou-Ferrand et Kambou :

Les prénoms d'initiés des Lobi content toujours en un mot un épisode souvent dramatique de l'histoire de la famille ou d'un de ses membres. Ces prénoms lancent presque toujours un défi à des voisins malveillants, à un clan ennemi, etc. Les prénoms reçus au *jørɔ*, qui occultent définitivement les prénoms de rang donnés à la naissance aux enfants de même mère, peuvent être comme dans le cas présent une supplique adressée aux ancêtres, implorant de leur part une protection. Faire porter ce prénom à un enfant était aussi censé conjurer le mauvais sort. (Kambou-Ferrand et Kambou, 1990 : 472)

De protection, le jeune Palé en eût effectivement besoin à son enfance. Devenu aveugle dès l'âge de 7 ans, probablement dû à une méningite, il vivra une vie de parasites dans une société où la bravoure se mesure aux nombres de buttes laissées au champ et à la capacité de bander ses muscles. Ses parents séparés, il connaîtra une enfance pénible entre état de siège occasionné par le contexte colonial, handicap et lutte pour la survie, une vie qu'il traduira, lors de son initiation au *jørɔ* à l'adolescence, par le prénom qu'il s'adjugera lui-même : "*Hun iri*" qui signifie « *la vie est dure, cruelle même, mais il faut l'affronter* » ; ce qu'il mit en pratique en s'adonnant à la musique pour ne pas mourir de faim. Il alla à l'école d'un grand maître de l'époque, Teejan Palé auprès de qui il apprit le métier de xylophoniste. Fort heureusement, cela lui réussit. Lorsqu'il débuta sa carrière d'artiste compositeur, chanteur et poète, il prit le nom de Nani Palé qui le

⁶ Dobéna est une localité située dans le département de Midebdo de la province du Nounbiel dans la région Sud-Ouest au Burkina Faso.

rendra célèbre. Il mourut le 16 octobre 1982 laissant à la postérité de nombreuses pièces musicales dont *Khifithé Nié*, l'une des plus connues et interprétées fait l'objet de la présente étude.

II. Discours analytiques de la pièce *Khifithé Nié* de Nani Palé

Tirée du riche répertoire de Nani Palé, la pièce *Khifithé Nié* affiche un caractère ambivalent qui en fait une œuvre particulière dont la thématique reste toujours d'actualité. Avant d'en justifier les caractéristiques, nous analysons la chanson au triple niveau de la structure générale, des paramètres musicaux et de la thématique (ou sémantique des paroles).

1. La structure de la chanson "*Khifithé Nié*"

La chanson *Khifithé Nié* qui aurait aussi bien pu s'intituler « *Le changrin de Khifithé* » est une composition de Nani Palé dont la date de création se situe probablement dans les années 60, voire avant. Constituée de 16 strophes et de 56 vers chantés et entrecoupés par le jeu ininterrompu du *yolon bo*, cette chanson se situe à l'époque coloniale et évoque les déboires d'un chef de canton, du nom de Khifithé, avec ses administrés. Chaque strophe de ce poème chanté développe un thème ou un sous-thème en lien avec l'idée centrale de la chanson. La structure est de type ternaire avec chaque partie séparée par une transition introduite par des sortes d'onomatopées qui constituent en réalité un discours raisonné entre le chanteur et les autres musiciens. Les trois parties correspondent à une introduction, un développement et une conclusion.

1.1. L'introduction : 4 strophes (1 à 4) de 10 vers

L'œuvre s'ouvre en **introduction** par le jeu du *yolon bo* dont toutes les notes sont égrenées par le musicien. A travers des onomatopées et des exhortations, celui-ci essaie de capter l'attention de l'auditoire. A partir de la minute 1'03'', il lance son chant par l'exposition du thème principal qui est le chagrin ; ainsi, chante-t-il :

« Chagrin hélas ! chagrin hélas !
On dit que le chagrin ne tue pas. Le chagrin malheureusement
tue.
Comment le chagrin ne tuerait-il pas. C'est le chagrin
On dit que le chagrin ne tue pas. Mais le chagrin
malheureusement tue. » (1^{ère} Strophe)

A la deuxième strophe, il évoque son sujet en ces termes :
« *Nako djamala wu laari khalalala/ Nako khifithé wu tiro yirè dooye yi*
» ce qui signifie : « *Le chef de Nako, on le déteste furieusement / Le
chef de Nako, on le jalouse. Voilà son chagrin* ». Le lien ainsi établi
entre l'idée centrale (le chagrin) et le sujet principal (le chef de
Nako), il peut alors, à partir de la 4^{ème} strophe (2'50'') poser la
problématique de son œuvre qui est la suivante : « Le
commandant de Gaoua t'a installé chef ; Voilà un objet de haine
et une cause du désir de ta mort » (vers 11-12). Le problème ainsi
posé met fin à l'introduction à travers une forme de coda
exécutée par le *yolon bo* tapé au niveau des lames les plus aigües
(les dernières) pour bien marquer qu'il passe à autre chose
(minute 3'27).

Avant d'entamer le développement, il utilise à nouveau le
discours onomatopéique du début de la chanson (Hum, waa,
waa...) pour interpeller ses musiciens ; cela fait office de
transition pour aborder le développement (3'40'').

1.2. Le développement : 10 strophes (de 5 à 14) de 40 vers

Deux éléments importants et complémentaires marquent
l'entrée dans le développement de la chanson : d'abord, au
niveau instrumental, le *yolon binh*⁷ varie son jeu et aborde une
nouvelle mélodie conférant ainsi à l'ensemble une couleur
différente de celle de l'introduction. Ensuite, au niveau du texte,
l'auteur évoque pour la première fois le nom du chef incriminé,
Khifithié. Nous sommes à la 5^{ème} strophe. La manière de chanter
change, de même que la cadence du chant. On sent également
une montée de tension dans la chanson. Le jeu de l'instrument

⁷ L'instrumentiste, le joueur de *yolon bo*.

s'intensifie, s'accélère et se fait plus fort même si la rythmique des percussions reste constante. Le développement s'étend sur 10 strophes dont le contenu consiste globalement à donner des conseils, à moraliser et à défendre le chef contre les médisances de sa communauté. Le pic est atteint lorsque l'artiste qui jusque-là s'exprimait de manière calme, "élève le ton" en usant de l'impératif. On sent alors un changement dans le ton du chanteur (6'50"). Il ordonne, fait presque des injonctions au chef en ces mots :

« Chef s'ils viennent maintenant, n'accepte plus !
S'ils veulent entrer dans ta maison, n'accepte jamais !
Que la personne s'arrête là-bas au loin, que tu t'arrêtes Ici, loin,
et vous allez échanger les salutations !
Qu'elle s'arrête là-bas dehors d'abord. N'accepte pas qu'elle
entre ! » (9^{ème} Strophe)

Le développement est également marqué par des proverbes et des mises en garde adressées au chef :

« Le nom du chef est aussi vulgaire que celui de l'épervier »
(v.28)
« L'ensorceleur n'est pas tacheté pour que tu le reconnasses »
(v.36)
« L'homme sournois est le plus souvent proche de ton
voisinage » (v.43)
« L'ennemi se trouve le plus souvent dans le voisinage
immédiat » (v.45)

1.3. La conclusion : 2 strophes (15 et 16) de 6 vers

A partir de la 15^{ème} strophe, il aborde la conclusion. Le ton s'apaise et les phrases sont de plus en plus répétées. Après avoir utilisé ses onomatopées de transition, il commence à s'exprimer sur l'avenir (« *Je vous dis qu'un jour viendra où il vous déliorera d'une dette, cela voudrait mieux pour vous* », Vers 52). Il évoque une deuxième fois le nom du chef et conclue son poème chanté par une ouverture. Celle-ci est d'autant plus significative et pertinente qu'on s'interroge si l'artiste ne fait pas ici référence à sa propre personne ?

« Vous dites que vous le tuerez pour prendre ses femmes ?
A-t-il tué quelqu'un pour avoir ses femmes ?
Pourquoi voulez-vous alors le tuer pour vous emparer de ses
femmes ? » (16^{ème} strophe)

2. Les paramètres musicaux de *Khifithé Nié*

À l'image de bien de compositions musicales en Afrique subsaharienne, cette chanson *Khifithé Nié* repose dans sa structuration sur les deux paramètres fondamentaux que sont l'organisation scalaire et l'organisation rythmique. Son interprétation dure exactement 10 minutes 16 secondes et fait appel à trois musiciens : le *yolon binh* (xylophoniste) qui est également le chanteur principal (Nani Palé lui-même) et deux percussionnistes qui, à l'aide de fines baguettes, frappent sur un tambour (*gboro*), l'un sur la membrane et l'autre sur le bois. Cet ensemble orchestral assure concomitamment la structure scalaire et rythmique de la pièce.

Le premier paramètre est assuré par un xylophone à 14 lames connu dans la société lobi sous le nom de *yolon bo* et servant à faire du « *bin bo* » ou « *vraie musique* ». Cette musique ordinaire dans laquelle se reconnaît toute la communauté parce qu'ouverte et inclusive (au contraire de la musique sacrée), repose sur un système pentatonique anhémitonique, c'est-à-dire qu'elle utilise une échelle de type pentatonique (usage de 5 degrés formant la gamme) sans utilisation de demi-ton. Ainsi, le *yolon bo* de Nani Palé composé de 14 lames s'étend-t-il sur deux octaves avec des notes variant entre *sol-la-si-ré-mi* et *sol-la-do-ré-fa*. Cette ambivalence sciemment orchestrée et entretenue repose en réalité, selon S. Arom, sur « les normes d'une tradition musicale collective et homogène » qui ne fait qu'enrichir l'ensemble (Arom, 2007 : 39). La pièce est exécutée dans la tonalité de l'instrument accompagnateur qui est *do* majeur.

Le second paramètre, l'organisation rythmique, repose sur l'un des quatre rythmes de danse utilisés dans la musique lobi qui sont le *gompir*, le *djoro*, le *bamba* et le *biir* et leurs variations.

Le rythme de danse utilisé dans la pièce *Khifithé Nié* est l'une des variations du *djoro* que nous représentons ici :



Rythme de base de Khifithé Nié

À propos de la métricité des rythmes des chansons du *yolon bo*, nous dit Hien S., « le musicien joue de manière libre en restant dans un modèle, mais c'est le marqueur de rythme accompagnant le tambourinaire qui précise de façon stricte le rythme qui n'est autre que celui de la danse pratiquée » (Hien, 2017 :51), en l'occurrence ici, le *djoro*. Ceci est clairement manifeste dans la pièce *Kifithé Nié*. Le rythme est un 4/4.

Pour ce qui est du chant, nous constatons qu'il évolue en parallèle avec l'instrument tout au long de la pièce : dans un style d'appel-réponse, chant et *yolon bo* dialoguent, s'interrogent et se répondent mutuellement durant toute la chanson. En réalité, la voix de Nani Palé vient en complément des notes du xylophone, assurant un certain équilibre de l'ensemble et exploitant ainsi « la marge de tolérance perceptible de chaque degré de l'échelle, de façon à produire un "tempérament" compatible avec les cinq modes pentatoniques, parce qu'inscrit dans le champ de dispersion de leurs degrés respectifs » (Arom, 2007 : 39).

En outre, l'artiste fait beaucoup usage d'onomatopées, de cris ou d'interjections. Cela n'est pas fortuit puisqu'il permet, d'une part de marquer les passages entre les différentes parties de la pièce et d'autre part de communiquer avec ses musiciens car ils n'ont pas la possibilité de se parler pendant l'exécution du morceau.

3. Analyse du contenu sémantique des paroles de *Khifithé Nié*

Kifithé Nié est une pièce éponyme d'un grand chef de canton de la période du *dépana dii* ayant vécu dans la ville de Nako⁸ située au sud-est du Burkina Faso. Cette pièce historique relate ce qu'étaient les relations entre les populations locales lobi et les autorités coloniales par l'entremise des chefs des premiers cités qui n'étaient en réalité que les suppôts des seconds. Nako dont la ville dépendait du cercle de Gaoua⁹ avait vu son chef, Kifithé, imposé par le commandant dudit cercle, ce qui n'était évidemment pas du goût des populations. Et l'artiste Nani Palé, témoin oculaire de ces faits s'en fera le chantre pour la mémoire et l'histoire de son peuple. Pendant les 10 minutes 16 secondes que durent la pièce, l'artiste encense d'une part le chef, le dénigre d'autre part tout en n'omettant pas de donner des conseils aux populations sur la nécessité de préserver la stabilité de la communauté en n'affaiblissant pas le pouvoir du chef. Il le dit clairement en ces mots : « *Si vous tuez le chef, vous aurez vraiment perdu* » (15^{ème} strophe, vers 53), car, poursuit-il par ailleurs, « *Je vous dis qu'un jour viendra où il vous délivrera d'une dette, cela voudrait mieux pour vous.* » (15^{ème} strophe, vers 52). On entend clairement ici la mise en garde contre les coups de force qui fragilisent les Etats du continent.

Cette pièce chantée en langue lobiri que l'on pourrait traduire comme « **Le chagrin de Kifithé** » s'ouvre sur les lamentations de l'artiste en compassion pour le chef. Il le plaint et donne l'impression de le soutenir (« *Le chef de Nako à qui l'on a causé un chagrin si amer* » (2^{ème} strophe, vers 7). Ces lamentations se poursuivent tout au long de la chanson, s'amplifient dans le développement et rappellent que l'artiste est très triste pour le chef qu'il apprécie bien. L'artiste le plaint, lui donne des conseils

⁸ Nako est un département et une commune urbaine du Burkina Faso, situé dans la province du Poni et la région Sud-Ouest. En 2006, le département comptait 27 916 habitants. (source: [Wikipédia](#))

⁹ Gaoua est un département et une commune urbaine du Burkina Faso, situé dans la province du Poni et la région du Sud-Ouest. En 2012, le département comptait 52 733 habitants. (source: [Wikipédia](#)). C'est la capitale du pays lobi.

et s'inquiète pour lui (« *Que feras-tu pour ces gens-là pour qu'ils te laissent en paix ?* » (5^{ème} strophe, vers 20). Même le recours aux forces occultes (*bouordara*) ne peut sauver le chef : « *On t'indique des sacrifices malpropres (qui ne résolvent pas les problèmes)* » (6^{ème} strophe, vers 24). L'on ne peut cependant nier la force et la puissance de celles-ci, comme nous le rappelle Hien S. :

« Les bouor (ou bouordara) occupent une place spéciale chez les Lobi... Détenteurs de pouvoirs mystiques, capables de nuire comme de guérir, ils sont consultés par les membres de la communauté pour connaître les raisons des problèmes (malheur, maladie, difficultés de procréation, entre autres) qu'ils rencontrent et, surtout, pour trouver des solutions à ces problèmes » (Hien, 2015 :10)

En réalité, les problèmes du chef Khifithé viennent de loin et sont d'ordre politique même si personne n'ose les aborder. En effet, Khifithé n'a pas été choisi par son peuple mais a été plutôt imposé par l'administration coloniale, ce qui ne peut plaire au peuple qui le lui fait payer chèrement. Nani Palé relève cela dans ce vers : « *Le commandant de Gaoua t'a installé chef/ Voilà un objet de haine et une cause du désir de ta mort* » (4^{ème} strophe, vers 11). Les Lobi, à l'instar de nombreux peuples soumis aux jougs de la colonisation, n'apprécient guère les impérialistes occidentaux et tous ceux qui s'y assimilent. C'est pourquoi, nous explique Hien S., ils « n'approuvent pas ou qu'ils combattent ceux des leurs qui ont été faits chefs de cantons comme Khifithé, le chef de canton de Nako. En leur qualité d'auxiliaires de l'administration coloniale, ils sont pour les Lobi des freins à leur épanouissement social » (Hien, 2013 : 52).

Suite à cette série d'analyses, nous montrerons dans cette dernière partie ce qui fait la particularité de cette pièce.

III. Éléments d'intemporalité et d'atypie dans *Khifithé Nié*

L'analyse de la chanson *Khifithé Nié* révèle deux éléments pertinents qui fondent la particularité de cette pièce. Il s'agit du caractère ambivalent et avant-gardiste de l'œuvre.

1. *Khifithé Nié*, une pièce ambivalente

Cette pièce présente un double tableau fait de contradictions. Elle est à la fois un éloge et une satire au chef Khifithé.

Le premier tableau nous présente la pièce comme un hommage à Khifithé, le chef de canton de Nako. En effet, si l'on s'en tient à la manière dont l'auteur défend ce chef contre ses administrés, on pourrait voir en cette pièce un panégyrique. Voici quelques passages de la chanson qui étayent cette thèse :

« Pendant que tu es en train de les arranger, ils sont en train de t'ensorceler » (5^{ème} strophe, vers 18)

« Tu es en train de les conseiller, alors qu'ils médisent de toi. » (5^{ème} strophe, vers 21)

« Si quelqu'un a un contentieux et que tu lui indiques la conduite à tenir

Quand il prend le chemin de retour à la maison, hélas ! Il te critique » (8^{ème} strophe, vers 29-30)

Dans toute la 9^{ème} strophe, il va même jusqu'à conseiller le chef sur ce qu'il doit faire : « *S'ils veulent entrer dans ta maison, n'accepte jamais* » (vers 32). Avec insistance, il renchérit : « *Même si l'individu est un frère utérin n'accepte pas* » (vers 37). Dans la 14^{ème} strophe, il évoque la bonté et la puissance du chef comme le motif de la jalousie des gens envers lui : « *On dit que le chef de Nako est bon. / On dit qu'il est le plus puissant des chefs dans la région* » (vers 48-49). Ces éléments montrent bien que cette pièce est une plaidoirie en faveur du chef Khifithé que Kambou-Ferrand et Kambou (1990 :476) présentent comme un honnête chef qui s'adonne à la recherche du bien commun.

Dans le second tableau par contre, le (même) chef est présenté comme un frein à l'épanouissement social des Lobi en sa qualité d'auxiliaire de l'administration coloniale, nous dit Hien S. (2013 : 52) ; c'est ce qui justifie qu'il soit combattu par ses pairs, qu'il ne « récolte que déboires et inimités de la part de ses administrés » (Kambou-Ferrand et Kambou, 1990 : 476). Et Nani Palé, en tant que porte-voix du peuple s'en fait l'écho. En tant que dépositaire de la conscience populaire, « contempteur des adeptes des

déviances, nuisibles à l'harmonie sociale » à l'instar de ces « bras armés du Blanc [que sont] les chefs de cantons, les représentants cupides et voleurs, les agents subalternes abusant de leur pouvoir pour pressurer les gens » (idem), il dénonce cet état de fait à travers le deuxième tableau qui présente la pièce *Khifithé Nié* comme une satire. Dans la 4^{ème} strophe, il révèle : « *C'est le commandant de Gaoua qui t'a fait chef* » (vers 13) ou encore « *Le commandant de Gaoua t'a installé chef* » (vers 11) avant de conclure : « *Voilà un objet de haine et une cause du désir de ta mort* » (vers 12). Nani s'inscrit ainsi dans la critique du chef tout comme ses contemporains qui n'apprécient pas qu'on leur impose des chefs « dont les règles de gouvernance n'ont rien à voir avec leurs réalités sociologiques... [ils] voient en cette étape de leur histoire, l'époque de la perte de leur dignité, d'où la nécessité pour eux de décrier cette situation et marquer leur refus d'être aliénés. » (Hien, 2013 : 52). Et même quand dans la chanson, Nani évoque la bonté et la puissance du chef Khifithé, c'est avec un certain doute : « *On dit que le chef de Nako est bon* » (vers 48), « *On dit qu'il est le plus puissant des chefs dans la région* » (vers 49). L'emploi du « on dit... » est bien la preuve que le chanteur n'y croit pas trop. Ce deuxième tableau présente cette pièce de Nani Palé comme un appel à l'éveil des consciences au niveau des populations.

2. *Khifithé Nié*, une pièce avant-gardiste

La chanson *Khifithé Nié* créée depuis la période coloniale reste encore d'actualité puisqu'elle évoque des thèmes de notre époque. L'auteur y montre son aversion pour les coups d'Etats et porte une critique acerbe contre l'occupation coloniale. Ces deux réalités politiques qui ont amené Nani Palé à créer *Khifithé Nié* subsistent toujours dans l'Afrique postcoloniale, plus de cinquante ans après les indépendances.

2.1. Les coups d'Etat, de Khifithé à IBK¹⁰

Lorsque Nani Pali, dans *Khifithé Nié*, dénonçait tous ceux qui « *veulent sa mort pour s'emparer de son pouvoir* » (14^{ème} strophe, vers 50), pouvait-il s'imaginer que plus de 50 ans après les indépendances, l'Afrique serait le continent le plus miné par les coups d'Etat ? L'on dénombre, selon le quotidien français *Le Parisien*, plus de 200 coups d'Etat sur le continent africain depuis les années 1950¹¹. « Un triste record dans un continent où les transitions politiques s'obtiennent fréquemment dans la douleur », relève le journal. Des plus spectaculaires comme le « putsch des aviateurs », conduit par Mohamed Oufkir en 1972, contre le roi du Maroc, Hassan II au plus sanglant mené par le dictateur Amin Dada le 25 janvier 1971 contre le « père de l'indépendance » ougandaise, Milton Obote, le continent africain continue de souffrir le martyr au niveau des coups d'Etat. Le dernier en date fut celui du 18 Août 2020 qui renversa le président malien Ibrahim Boubacar Keïta dit IBK. Le Burkina Faso, ancienne Haute Volta d'où est originaire Khifithé en a connu 7 depuis les indépendances en 1960. Et pourtant, Nani Palé avait mis en garde : « *Si vous tuez le chef, vous aurez vraiment perdu* » (15^{ème} strophe, vers 53). Il n'a malheureusement pas été entendu. Toutefois, force est de reconnaître, comme le relève *Le Parisien*, que les putschistes ont souvent bénéficié d'une ingérence étrangère.

2.2. L'ingérence française, de Khifithé à Idriss Déby

On l'a dit, Nani Palé, comme la majorité de ses concitoyens Lobi était contre toute forme d'ingérence extérieure. On se souviendra, selon la chanson, que ce qui vaut à Khifithé l'inimitié de tout un peuple, c'est le fait qu'il ait été installé par le

¹⁰ IBK ou Ibrahim Boubacar Kéïta, président du Mali (4 septembre 2013 – 19 août 2020)

¹¹<https://www.leparisien.fr/archives/interactif-afrique-plus-de-200-coups-d-etat-depuis-les-annees-1950-18-09-2015-5104321.php#:~:text=Un%20triste%20record%20dans%20un,au%20moins%20autant%20de%20tentatives.>

commandant de Gaoua. Malheureusement aujourd’hui encore, plus d’un demi-siècle après les indépendances, cette pratique est monnaie courante dans les Etats du continent. De nombreux présidents africains sont imposés par la France qui a toujours la main mise sur les ressources du continent. A titre illustratif, malgré la charte des Nations Unis de 1945 qui prône le droit de chaque Etat à l’émancipation et à l’autodétermination, la France maintient son armée sur le sol de plusieurs pays africains. On dénombre ainsi 4 bases permanentes (Djibouti, Sénégal, Côte d’Ivoire et Gabon), des opérations militaires au Tchad, au Mali, en Centrafrique et plus de 3 000 soldats français qui quadrillent le continent du Sahel à la Corne de l’Afrique sous le prétexte d’accords bilatéraux de défense ou de mandats onusiens. Ces soldats, mieux équipés et mieux organisés que ceux du continent, en imposent aux populations qui n’ont d’autre alternative que de subir. L’indépendance acquise en théorie il y a plus de 50 ans reste pour l’heure un leurre. Les craintes et interrogations de Nani Palé dans *Khifithé Nié* restent plus que jamais d’actualité.

Conclusion

Une des particularités de Nani Palé qui mérite d’être relevée est la plurivocité qui le caractérise et fait de lui un artiste pluridimensionnel. Bien que non-voyant, il était un virtuose du *yolon bo*, cet instrument de musique polyphonique et très complexe. Il était également lead vocal et chef d’orchestre. Son génie n’avait point d’égal et les superlatifs pour le qualifier ne tarissent pas : « moraliste, philosophe, historien, poète, archéologue des mots et expressions obsolètes..., il surclassait de loin ses confrères balafonistes par la manière très particulière et imagée dont il chantait chaque histoire » (Kambou-Ferrand et Kambou, 1990 : 476).

Tous ces qualificatifs qui évoquent Nani Palé font de lui un héraut, un artiste avant-gardiste et incontestablement un artiste

atypique de par son talent. C'est en substance ce que l'étude de la chanson *Khifithé Nié* nous enseigne. Elle nous permet de mettre en évidence la liberté de pensée de Nani Palé, aux antipodes des réalités de bien de chansonniers de l'Afrique traditionnelle. Présentée à priori comme un hommage à une autorité, cette œuvre porte en elle des éléments de satire qui en font également un pamphlet.

Cette ambivalence intelligemment menée dans la chanson fait de *Khifithé Nié* une pièce atypique du répertoire de Nani Palé. Le texte est d'une profondeur poétique et historique qui lui permet de traverser le temps et de continuer à faire l'actualité encore pour longtemps. Nani Palé apparaît, avec cette chanson comme un artiste talentueux doté de la faculté de juguler le chaud et le froid dans une même chanson. Tout en ayant les pieds dans la tradition, il critique le pouvoir, contribue à l'éveil des consciences et sème pour les générations futures. En définitive, l'étude de cette œuvre nous aura permis de lever un autre pan de l'artiste engagé et visionnaire qu'était Nani Palé.

Références bibliographiques

- AROM, Simha, *La boîte à outil d'un ethnomusicologue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007
- BLACKING, John, *Le sens musical*, Paris, Les éditions de minuit, 1980
- CAMARA Sory, *Gens de la parole, essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Edition Karthala, 2017.
- CROS, Michèle et MÉGRET, Quentin, *D'un idéal de virilité à l'autre ? Du vengeur de sang au chercheur d'or en pays lobi burkinabé*, in revue-autrepart 2009/1 n° 49 | pages 137 à 154
- FIELOUX, Michèle, *Les sentiers de la nuit, les migrations rurales lobi de la Haute Volta vers la Côte d'Ivoire*, Paris, ORSTOM, 1980
- GOODY (J.), *The classification of double descent systems*, 1969, p. 98 et p. 111.
- HIEN, Sié, « Analyse de la musique traditionnelle : une contribution à l'éducation socioculturelle des cadres lobi » in *Revue Africaine d'Anthropologie, Nyansa-Pô*, n° 15, 2013, pp.43-66
- HIEN Sié, « Musique et organisation sociale chez les Lobi », *Nodus Sciendi*, N°12, 2015, pp.4-20
- HIEN, Sié, *La prosodie dans la musique lobi : contribution à la compréhension de la chanson "hèvako" de NANI Palé*, 2016
- HIEN, Sié, *Le yolon bo dans les rites funéraires Lobi*, EUE, 2017, 105p.
- KAMBOU-FERRAND, Jeanne-Marie et KAMBOU, Norbert : *Nani Palé : Chanteur, compositeur balafoniste et poète lobi, 1925-1985*, in actes du colloque de Ouagadougou (10-15 décembre 1990),

FIÉLOUX Michèle (ed.), LOMBARD Jacques (ed.), KAMBOU-FERRAND Jeanne-Marie (ed.). *Images d'Afrique et sciences sociales : les pays lobi, birifor et dagara (Burkina Faso, Côte d'Ivoire et Ghana)*, Paris, Karthala, 1993, pp. 470-479.

KOUROUMA, Kassoum : *La musique des Dozo de la région du Worodougou dans le contexte de la modernité : identité et acculturation*, Abidjan, Université de Cocody, 2013, 418 pages, sous la direction du Professeur SIDIBE Valy.

WONDJI, Christophe, *La chanson populaire en Côte d'Ivoire-Essai sur l'art de Gabriel Srolou*, Paris, Présence africaine, 1986.