

NANI PALÉ MUSICIEN ?! EXPLICITATION D'UN PARADOXE ÉPISTÉMOLOGIQUE

Roger SOMÉ

Professeur des Universités
Laboratoire Dynamiques Européennes, UMR7367
Université de Strasbourg
some@unistra.fr

La musique, selon le sens commun suppose l'ouïe ; elle est donc ce qui peut et doit être entendu. Alors, la musique renvoie au son. Cependant, tout son est-il musique ? Bien qu'*a priori*, tout son ne puisse pas être musique, celle-ci, en tant que production d'une sonorité, sous sa forme interprétée ou improvisée, commence par le bruit, comme l'a montré Michel SERRES.

Ainsi, Orphée qui, dans son enfance n'avait pas la parole et donc ne chantait pas non plus, était comme enfermé dans un espace silencieux qui le conduisait à fuir tout ce qui était de nature à rompre sa tranquillité et qu'il vivait comme un enfer. Dans sa quête qui l'amena « autour de la méditerranée » (M. SERRES, 2011 : 9), il fit la rencontre de « Pythies et Bacchantes » qui lui ont

« appris à ouïr d'abord l'universalité du bruit : partout et toujours présent, aussi probable que la certitude, il ne porte aucune information. Mimiques, les premières Muses lui apprirent alors à lutter contre lui par le rythme : général, moins universel que le bruit, il comporte déjà de l'information. Sans ce rythme, rien n'existe, tout retombe dans le bruit. Au commencement, des existants ne peuvent se tirer de ce tohu-bohu que par quelque ritournelle, celle, par exemple, des jours, aurores et crépuscules, pendant une courte ou longue semaine. Tous émergés du bruit par le rythme, ces existants se font plus rares que ces deux signaux, comportent donc déjà une belle quantité d'information. Plus Orphée en acquérait, plus il sortait des Enfers désordonnés, plus, en naissant, il montait vers la Musique. Au fur et à mesure qu'il avançait dans l'enseignement des Muses, il apprenait, en effet, en conjuguant les bruits et les rythmes, à faire jaillir des sons lisses et à parvenir enfin à cette musique plus rare que les sons et portant donc encore plus d'information » (*Ibid.* : 42-43).

Ce texte enseigne donc ceci qu'il est nécessaire d'apprendre à entendre le bruit, à le supporter donc à l'accepter, voire à le dominer. Savoir écouter cette sonorité pourtant dérangeante qui est partout en présence, c'est cheminer vers la musique, une autre sonorité, c'est-à-dire un bruit différent de celui du début du voyage. Alors, il est évident que tout son n'est pas, de fait, une musique. En revanche, tout bruit, comme manifestation d'une sonorité peut devenir une musique. Pourtant, ce même bruit - dans la pensée systémique, une pensée dont le fondement comporte un déterminant essentiel pour la musique - est un élément perturbateur donc un fait susceptible d'être néfaste pour la musique. Alors, comment une chose, qui participe de la définition de la musique, peut-elle, également, lui être néfaste ? Tout se joue certainement au niveau de divers éléments participant à l'élaboration aussi bien de la définition du bruit que de celle de la musique. En effet, et selon la pensée systémique qui s'articule autour du vivant tenant sa puissance d'existence dans un principe auto-organisateur, le bruit, est un élément perturbateur. En ce sens il est un agent qui nuit à la vie des organismes chaque fois que son intervention est possible. Mais ce bruit - cet élément extérieur, étranger, qui, intégrant le système, porte atteinte à sa stabilité - peut perdre sa part négative dès lors qu'il est structuré, organisé et scandé, c'est-à-dire rythmé. Le bruit est alors apprivoisé ; il cesse d'être un élément extérieur, étranger (source d'une désorganisation, stigmatisé souvent attribué aux immigrés dans toute société considérée) pour faire corps avec son nouvel organisme qui est en un environnement convenu et convenable. Le rythme apparaît alors comme un principe organisateur qui, par la scansion, met de l'ordre dans le fait, l'événement ou encore dans la chose, voire dans l'être en général.

En effet, le rythme évoque la notion de mesure non pas d'une matière qui serait solide ou fluide mais d'une action, d'un mouvement. Il renvoie à la cadence, à la vitesse d'exécution de différents moments de l'action, voire de celle-ci dans son ensemble. Le rythme exprime donc la mesure de la durée d'écoulement d'un mouvement, voire d'un morceau de

mouvement. Cette acception du rythme renvoie bien évidemment à la musique qui, ainsi, se trouve considérée comme étant du mouvement en sa temporalité. Le rythme marque, en effet, des séquences dans une musique ; il désigne l'agencement des sons musicaux en fonction des intensités et des durées de chaque son. C'est donc le rythme qui donne l'harmonie à la musique et c'est pourquoi il est logique de parler de composition en musique car la composition comme critère esthétique, par ailleurs, est la disposition régulière, dans une œuvre, des différentes parties de celle-ci de sorte qu'aucune des parties ne peut dépasser une autre ou, plus exactement, que le volume de chaque partie est conçu relativement à celui des autres parties. Pour le dire autrement, le volume de chaque partie, dans une œuvre plastique, par exemple, est proportionnel à la masse de l'œuvre ainsi qu'à celle de chacune des parties, prises individuellement mais qui la composent. Cette composition établit l'équilibre de l'ensemble, et renvoie donc à la proportion comme manifestation de l'harmonie. Dans cette perspective, le rythme est consubstantiel à la musique comme on peut le remarquer par ce genre musical que fut le *Rhythm and Blues*, qui est la recomposition de deux rythmes différents, genre musical qui fut une source d'inspiration pour le *rock and roll*. On le voit donc, le rythme, comme mesure, substantifie les séquences d'une action ; il donne à voir ou à entendre la scansion de l'agir. Il rend sensible la durée comme moment de l'action. Dans cette position, le rythme est le signe de la musicalité de l'agir qui est tout entièrement inscrit dans une temporalité. L'action possède donc un rapport de nécessité avec le temps. Ainsi, rythme, action et temps sont en rapport. Alors, la musique, loin d'être une substance, est un rapport : un rapport au temps (la note musicale est, en tant que durée, un instant donc un morceau de temps) ; un rapport à l'espace (le sujet chantant, jouant, l'instrument joué, ont besoin, chacun, d'être en un lieu déterminé ; ils sont situés et situables) ; un rapport au sujet lui-même (la musique affecte les sens et, par cela-même, suscite l'émotion). En étant un être de rapport, la musique est esthétique, c'est-à-dire relatif au *sensible* compris comme ensemble des sens du sujet ainsi que tout ce qui

relève de la matière tangible. En ce sens, l'esthétique avant d'apparaître comme étant le champ anthropologique et philosophique de l'analyse du beau et du laid, est le mode d'appréhension de la matérialité. Le beau n'est beau et le laid n'est laid que parce qu'ils relèvent tous deux de la matière et/ou sont relatifs à la sensibilité du sujet.

Conformément à cette première approche, la musique se donne comme ce qui touche les sens, plus particulièrement, « ce qui affecte l'oreille de façon agréable ou, ironiquement, désagréable ». Telle est l'une des définitions que donne à entendre Alain Rey dans son *Dictionnaire historique de la langue française* en page 1466, de l'édition, Le Robert, de 2016 ; une définition, du reste, considérée comme étant valable à compter du XVI^e siècle. Une page plus tôt, le même *Dictionnaire* présente la musique comme étant un « art de combiner les sons ». Ce sens qui est plus ancien d'un siècle que le précédent, permet au terme musique de désigner le genre musical ou « une forme technique de composition ». Cela légitime les expressions « musique instrumentale, musique d'Église (XVIII^e siècle) », « musique de chambre, avec la tradition italienne », ou encore « musique classique » (*Ibid.* : 1465). Toujours en cheminant avec l'auteur du *Dictionnaire historique*, le musicien, au XVII^e siècle, est l'individu « qui s'adonne à la musique, et plus particulièrement un ou une instrumentiste ». Deux siècles plus tard le sens est quelque peu nuancé et le mot désigne une « personne qui a des dispositions pour la musique » (*Ibid.* : 1466).

À la lumière de ce bref cheminement, Nani Palé était-il un musicien ? La réponse à cette interrogation paraît aller de soi et certains pourraient même trouver la question triviale, surannée voire dénuée de sens. Et pourtant ! Le cheminement emprunté est précisément ce qui conduit à une telle interrogation qui est d'ordre épistémologique et n'a évidemment rien à voir avec les qualités artistiques avérés de Nani Palé. Par ailleurs, le seul fait que des intervenants, dans ce colloque, ne maîtrisent pas la langue du musicien examiné exige précisément et justement

cette interrogation qui concerne toujours l'épistémologie. Et, de fait, quelle légitimité peut-on avoir pour examiner la musique de Nani Palé alors même que l'accès au contenu du message offert, au-delà bien évidemment de l'émotion, demeure fermé pour l'examinant ? Qu'il ne soit pas nécessaire d'avoir besoin de maîtriser le *lobiri* pour accéder au langage non verbal et en l'occurrence celui des sens et des sentiments, c'est compréhensible, voire normal car le langage musical, du point de vue de l'émotivité, n'a pas de frontière linguistique ; il n'est pas absolument assujéti au verbe articulé. Cependant, que le chercheur ne puisse pas accéder à la sémantique des textes, sémantique renvoyant à un usage classique du verbe exigeant ainsi une compréhension tout autant classique du même verbe comme condition de possibilité de l'analyse du contenu de la musique qu'il est censé examiner, est un fait, pour le moins problématique. En cette position, la question, ici, posée par le propos énoncé est profondément épistémologique. Alors, dans la continuité de la même logique, est-il légitime d'analyser les œuvres de Nani Palé avec des langues européennes et à partir d'une définition de l'art (la musique) avec la conceptualité occidentale comme il est présenté ci-dessus ?

Ces interrogations posent, en effet, une préoccupation épistémologique qui, à terme et en sa déclinaison sociale, met à jour une question d'identité. Qui est cet Africain, étant pourtant, ici et maintenant, Akan, Agni, Baoulé, Bété, Dagara, Ewé, Fā (Fang), Gouro, Jula, Lobi, Moose, pour ne citer que ces exemples ? De quelle africanité relève-t-il, lui qui s'exprime en allemand, en anglais, en espagnol en français, en italien ou encore en portugais, sans oublier l'arabe, le polonais ou le russe, voire le coréen, le japonais ou le mandarin, pour ne citer que ces exemples, une fois de plus encore ? Comment est-il possible de définir l'être-africain avec des outils qui, pour le moment, lui sont toujours et profondément étrangers ? Dans cette perspective, il apparaît possible et légitime de soutenir que cet Africain n'est plus africain que de nom. Et, de fait, et au-delà même des éléments qui le sortent de son africanité, le terme

africain et plus largement celui d'*Afrique* ne sont en rien africains puisqu'il s'agit de termes utilisés par les autres pour désigner les hommes habitant la terre dite brûlée. *Afrique* est, en effet, un exonyme que les habitants du continent ont reçu et qu'ils ont fini par se l'approprier.

S'il paraît difficile, si ce n'est impossible, de soustraire cet Africain du flux général de la course du monde, ce qui, justement, le vide de ce qu'il pourrait posséder d'authentique, le moindre à accomplir consiste en ces interrogations même si des questions quasi identiques ont déjà été formulées dès les années cinquante avec les intellectuels africains et noirs de la Revue *Présence africaine* et qu'aujourd'hui, le contexte semble n'avoir connu aucune mutation. Ces interrogations constituent, en effet, le point de départ de la légitimité des propos aux origines diverses qui seront tenus dans ce colloque consacré à Nani Palé, musicien lobi. Ainsi se donne à comprendre un questionnement épistémologique qui fait venir au jour une identité en quête de soi-même qu'il convient d'explicitier, ici, en cette contribution.

Dans l'appel à communication du colloque international (*Nani Palé, un chansonnier pour toutes les générations des Lobi*), nous avons présenté le virtuose lobi comme étant un « chansonnier, xylophoniste, poète, auteur compositeur » qui ne souffre pas de méconnaissance dans le champ de la « musique traditionnelle ». Et pourtant, Nani Palé n'a écrit aucun poème. Nous avons dit de lui qu'il a composé de la musique, notamment traditionnelle. Et, pourtant, si nous cherchons les pages de cette musique, c'est-à-dire les partitions, nous risquons d'avoir du mal à les trouver. Or, toute chose trouve son existence par sa nomination.

Nommer une chose, c'est affirmer sa venue à l'existence tout en lui accordant un élément d'identification par quoi elle se distingue des autres choses. Le nom est ce qui spécifie l'être ; il est une marque de son identité, un bien propre, réservé, voire jaloux. Mais le nom est également ce qui, du sujet, s'offre au domaine public. En s'offrant à tous, le nom permet au sujet

d’instaurer avec l’autre une situation de communication ou de l’y intégrer. Cela est d’autant plus pertinent que les prénoms de personnes en langues vernaculaires africaines dans nombre de cas, par exemple en dagara, – prénoms par ailleurs, localement désignés comme noms – sont des pensées synthétiquement exprimées s’adressant à toute personne sachant la langue, chaque fois que le prénom est énoncé, notamment pour désigner l’individu concerné. En outre, dans le cas de l’ignorance du nom de celui à qui l’on souhaite s’adresser et qui n’est pas familier au sujet parlant, celui-ci est réduit à le désigner par son genre (Madame, Monsieur). Par ailleurs, et plus théoriquement, le nom participe à la définition des choses car l’identification est une détermination c’est-à-dire une définition qui permet au sujet de distinguer les choses, qui se donnent à lui, précisément parce que la définition est nécessairement porteuse de sens. Ainsi pour Aristote, la définition doit indiquer « avec évidence de quel objet elle est la définition ». C’est pourquoi, et dans la mesure où « l’image, [...], est ce dont la production a lieu par l’imitation », Aristote fait observer que, pour les « peintures des anciens artistes, il est impossible de rien connaître si l’on n’a le soin d’écrire au-dessous ce que ce peut-être »¹. Cela signifie donc que les artistes n’avaient pas une qualification suffisante requise pour la maîtrise de l’art de l’imitation afin que l’image produite puisse fonctionner comme une définition, notamment, du modèle. Alors, l’inscription du nom dudit modèle en-dessous de l’image fut une nécessité sémantique. Ce nom permettait, ainsi, d’identifier la représentation par la chose représentée. La nomination est donc une individuation orale ou écrite du référent. Nommer, c’est parler, c’est désigner, communiquer, s’adresser à.

Ainsi donc, lorsqu’il est dit de Nani palé qu’il est poète, compositeur et musicien, il est nommé des faits qui ne sont pourtant pas ; leur existence référée n’étant pas avérée. En

¹*Topiques*, VI, 2. <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/topiqu2.gif> Consulté, le 17/06/2021.

conséquence, cette position contredit ce qui vient d'être énoncé relativement à la nomination. Mais que l'on ne s'y trompe pas ; cette chose nommée qui n'est pas paradoxalement, ne l'est qu'en raison du contexte référentiel. En effet, *Nani Palé poète, musicien, compositeur* est un énoncé relevant, évidemment, d'un cadre de référence déterminé qui n'est pas celui de Nani palé ni même pleinement du nôtre, y compris aujourd'hui. Ce cadre de référence est occidental et renvoie évidemment à l'écriture dont sa pratique est problématique en Afrique². Pour le dire différemment, cela signifie que ce qui est énoncé ne traduit pas exactement la pensée du sujet énonçant et que le fait, la pratique sociale, qu'il tente de désigner n'existe pas dans son contexte social tel qu'il l'exprime. Il y a donc une difficulté d'adéquation entre l'énoncé et la réalité tangible, entre la parole, la langue, comme outil de communication donc de construction de la pensée, et le réel phénoménal. Certes, il est toujours possible de soutenir l'existence des faits ci-dessus énumérés en raison précisément de la reconnaissance de la littérature orale. Toutefois, il faut encore procéder au recueil des données pour

² Il est désormais établi que l'écriture a existé en Afrique. La question réelle qui se pose est celle de sa circulation ou, plus exactement, pourquoi elle n'a pas survécu. Dans une histoire plus ou moins récente au pays Bamoun, au Cameroun, la raison est coloniale. Il fallait éviter une concurrence entre l'implantation du français et la perpétuation d'une écriture locale, l'écriture bamoun du sultan N'joya qui aurait constitué une entrave sérieuse au processus d'acculturation nécessaire pour la soumission définitive et totale des populations, ce qui est évidemment le cas aujourd'hui, fait qui n'est pas réservé à l'exemple français ; il est valable dans tous les cas de colonisation dans le monde. Par ailleurs, et plus radicalement, les hiéroglyphes, l'écriture nubienne dans l'ancien royaume de Méroé (II^e siècle Avant J-C) ainsi que les écritures Éthiopiennes soutenues par des langues comme le *gèze*, le *tigré*, l'*amharique* (IV^e siècle après J-C), constituent une présence de l'écriture sur le continent. Enfin, d'autres écritures comme les écritures *basa*, *mende* (en Sierra Leone et au Libéria), *vai* (en Sierra Leone), *nsidibi* (au Nigeria oriental) et *vili* (dans les deux Congo) ne se sont pas durablement implantées. Ces faits interrogent profondément : les Noirs africains, à l'exception des Égyptiens, des Nubiens et des Éthiopiens, n'ont probablement pas eu besoin de l'écriture alphabétique comme ce fut le cas des grands empires qui en ont ressenti la nécessité. En effet, ils ont eu recours à l'écriture pour établir l'inventaire de leurs biens. Vraisemblablement ce pour quoi les Noirs ont eu un besoin, ils ont créé les outils qui existent toujours aujourd'hui, par exemple, la statuaire.

lesquelles la transcription pose la question de la langue à convoquer. Autrement dit, l'établissement de cette littérature orale qui permettrait de relativiser l'inexistence des faits considérés est lui-même soumis à ce questionnement épistémologique, en ce sens que la littérature orale qui aura été établie pourrait bien être, dans sa forme transcrite, un premier niveau d'interprétation.

En effet, comment dit-on poète, compositeur, musicien en *lobiri*, langue des Lobi ? Ne sachant pas cette langue, il me sera impossible de répondre pertinemment à cette question sans recours au terrain. Néanmoins, j'ai posé la question à Hien Sié, lobi et locuteur du *lobiri*, pour ce qui concerne certains termes. Grâce à son concours, l'équivalent, en *lobiri*, du terme français de musique, est *bina*. Ainsi, jouer un instrument de musique se dit : « *a bin bina* » ; jouer du balafon se dit *yolon bin* ; jouer en général *kpoli* et danser *bina sar*. Il est à noter dans cette brève évocation terminologique vernaculaire, que tout ce qui a rapport à la musique garde la même racine *bin*. Cependant, et malheureusement, il m'est impossible d'aller plus loin dans une analyse sémantique et étymologique poussée. Aussi, vais-je recourir à une langue tout autant vernaculaire que je maîtrise mieux, la langue dagara, pratiquée par un groupe social du même nom et culturellement très proche du groupe lobi. Cette proximité culturelle est si forte que pour Jack Goody, le lobi est le fondement culturel des principaux groupes de populations qui peuplent le Sud-Ouest du Burkina Faso et une partie du Nord du Ghana qu'il en est venu à forger deux expressions *lodagaa* et *lowiili* qui désignent chacune un groupe voisin géographiquement et culturellement des Lobi ; d'où le « *lo* » comme racine marquant la parenté culturelle. Et, de fait, des matrilignages comme Hien, Somé (décliné en sib, palé, Palenfo), Da, Kpoda, kambiré (Kambou), sont des noms partagés par les Lobi, Birifor, Dagara (lobr et wiilé).

En cette langue dagara, il n'y a aucun terme pour désigner compositeur et poète. Quant à musicien, il existe un équivalent approximatif qui, en français, désigne : celui qui frappe ou tape

(*mwièrè*), sous-entendu, un instrument ; le verbe étant *mwièrò*. Ainsi, celui qui joue le tambour est désigné par le terme *gāgáár-mwièrè* ; celui qui joue au tam-tam, *kɔ-mwièrè* et celui qui joue du balafon, *djil-mwièrè*. En considérant le musicien, un rapprochement peut être établi avec la définition d'Alain REY qui fait du musicien un « instrumentiste ». Autrement, pour ce qui concerne la musique elle-même, le dagara ne dispose que des termes renvoyant à un art qui est proche de la musique, ce qui est très clair avec le *lobiri*. En effet, la danse se dit *yàðfú*, de sorte que *djil-yàðfú* (danser le balafon), *kòr-yàðfú* (danser le tam-tam), *gāgáár-yàðfú* (danser le tambour), renvoient tous à la musique mais par la désignation d'un instrument en tant qu'il est dansé ; ce qui suppose la musique mais ne la désigne pas directement. En revanche, cela renvoie à la désignation d'une manière de danser particulière, relative à tout instrument considéré.

Alors, la question épistémologique qui est posée peut être ainsi reformulée : est-il possible de construire une science à l'aide d'une langue étrangère ? Il convient de retenir cette interrogation qui ne peut trouver une réponse ici. J'y reviendrai.

Dans l'appel à communication de ce colloque, il est également écrit que Nani Palé est xylophoniste. De quoi est-il question ? Évidemment d'un instrument de musique bien connu dans le monde mais appréhendé en Afrique sous un nom autre que xylophone. Cependant, dès qu'il est question dudit instrument dans l'aire africaine, les sujets ont coutume de le rendre compréhensible par ce nom d'origine grecque et indoeuropéenne. En effet, « xylon « bois » [est un] élément tiré du grec *xulon*, mot d'origine indoeuropéenne, à rapprocher du lituanien *šulas* « bâton, pilier », ainsi que de formes slaves et germaniques » (Alain REY, 2016 [1993] : 2658). De cette définition, rien n'évoque ni ne renvoie à l'Afrique à l'exception du bois et du bâton qui sont des objets universellement répandus. Une question se pose donc : pourquoi vouloir toujours traduire le terme balafon par celui de xylophone, tout fait qui, ainsi, démontre que sans cette traduction l'interlocuteur non-

Africain ne comprendrait pas de quoi il s'agit. Pourquoi certains termes africains qui ont été francisés n'ont pas besoin d'être traduits alors que d'autres, en revanche, l'exigent ? Pour un Français, par exemple, il ne fait aucun doute que *Bambara* désigne une population du Mali ; il le sait d'autant mieux que s'il lui est dit que le terme *Bamana* désigne la même population, il serait capable de rétorquer que le propos est erroné alors que c'est le sien qui l'est ; *bambara* étant, en effet, une appellation peule de *Bamana*, appellation transcrite phonétiquement par l'administration coloniale française. Cet instinct, de la traduction, exercé par les Africains, est symptomatique d'une acculturation en laquelle ils sont moins enclins à aller à la source des choses et des faits, une attitude qui tend à les empêcher de s'affirmer dans ce qu'ils sont de spécifiques et de profonds. Alors, qu'est-ce que le balafon et comment faut-il comprendre cet instrument qui couvre l'Afrique noire toute entière et que l'on trouve, aujourd'hui, en Amérique latine et dans les caraïbes sous une forme différente avec le nom de marimba ?

Comment cet objet composé de lattes en bois et de gourdes que les sociétés mandingues nomment *bálá-fó* ? De *fóli* renvoyant à jouer de. Ainsi, et comme chacun peut l'avoir imaginé ou le sait, *bálá-fó* (expression qui a donné *balafon* en français, encore une transcription phonétique) désigne le fait de jouer du *bálá*. Mais pour tenter d'atteindre la profondeur des choses, d'où vient réellement le terme ? Il faut remonter dans l'histoire du pays mandingue au XIII^e siècle. Sundjata Keita ou Soundiata Keita (1190-1255), fondateur de l'empire du Mali, avait, en sa cour, comme nombre de souverains mandingues de son époque, un griot du nom de Bala Fassèkè Kouyaté, griot et ancêtre de tous les Kouyaté. Ce griot, pour se concilier les faveurs de Soumaworo Kante, le roi sorcier de Sosso qui menaçait la paix dans la région se rendit en sa cour.

« [...] quand Fassèkè Kouyaté arriva dans la cour de Sosso, Soumaworo se trouvait en brousse ; il prit le grand balafon du Sosso, le coucha, puis se mit à en jouer avec une virtuosité peu commune. Le son parvint aux oreilles de son propriétaire qui s'écria : "Est-ce une personne ou un génie qui joue de mon balafon ?" Il se transforma

aussitôt en tourbillon et regagna sa maison. C'est sous forme de tourbillon que Soumaworo revint chez lui et, posant un pied sur le seuil de la porte et l'autre près du balafon, demanda : "Un génie ou une personne ? Ah ! Ce n'est pas la voix d'un génie, mais bien celle d'un homme. Qui es-tu donc ? - Je suis Fassèkè Kwâté. - Et d'où viens-tu ? - Je viens de Dakadjalan t'apporter un message des gens du Manden. - Ah ! Ainsi donc, tu es un virtuose du balafon ! C'est seulement maintenant que je réalise qu'il n'est pas convenable qu'un homme joue ses propres louanges sur un balafon. Et comme ton nom est Fassèkè, je vais te trancher les deux tendons d'Achille afin que tu demeures pour de bon auprès de mon balafon ; ainsi, on t'appellera Bala-Fo-Fassèkè Kwâté, 'Fassèkè Kwâté, le joueur de balafon'" » (Cissé & Kamissoko, 1988 : 165).

Mais en un autre sens, *bálá-fó* renvoie à l'énonciation, au dire car dans certains emplois, notamment en langue *jula*, une population de culture manding dont la langue est un dialecte *bamana*, *fó* signifie dit, raconté. Alors, *bálá-fó* peut s'entendre également de celui qui dit, énonce, formule, raconte le *bálá*, (l'instrument) dit, parle donc ! Cette dernière interprétation n'est pas sans rappeler la perception de l'effet de cet instrument que les *jula* dénomment en cette formule : *yiri-kā* (*la voix du bois*), titre, par ailleurs, d'un court métrage d'Idrissa Konaté, un réalisateur burkinabé. Mais on pourrait également traduire l'expression *jula* par la voix de l'arbre. Avec le motif de la voix, on est dans le paradigme d'une humanisation qui montre que l'instrument qui sert à produire des sons agréables à l'ouïe intervient dans la représentation du monde et de l'univers. Dans cette perspective, la production de la musique par le balafon est évidemment en prise avec les mythes et les croyances. Les mythes et les croyances ont un rapport avec les fins et les débuts, c'est-à-dire avec la finitude. Les mythes et les croyances constituent le point de fondation de l'existence car ils permettent à l'homme, cet être fini, de déterminer le commencement des choses en leur existence et de donner une explication du devenir des êtres après leur fin. Mythes et croyances possèdent alors une fonction substantiellement ontologique. Par conséquent, le domaine de la représentation permet à l'homme de donner une compréhension

de son advenir dans l'espace et le temps qui témoigne ainsi de son existence, ainsi que de ses modes d'être et d'agir.

Alors, le rapport entre représentation, existence des êtres, commencement, devenir et fin, permet de comprendre, chez les Dagara au Burkina Faso, que le balafon constitue un enjeu pour le rapport entre les contraires, deux êtres nécessaires à l'existence car l'existence des contraires suppose la complémentarité, un mode d'être tout autant nécessaire à cette même existence. Si l'univers ne devait contenir que des êtres de même essence, c'est-à-dire des êtres qui sont tous identiques, celui-ci aurait été voué à la disparition car toute complémentarité, supposant une régénération indispensable à la pérennisation de l'existence, est plus difficile à obtenir dans l'identité que dans la différence. C'est dans ce contexte que le balafon, en pays dagara, renvoie à l'idée de perfection qui s'accomplit dans la réunion des contraires. Instrument de musique, il est, dans son existence individuelle, la réunion du féminin et du masculin. C'est pourquoi, dans les lattes le composant, il en existe des féminines et des masculines. Ces lattes sont associées, chacune, à une gourde spécifique toujours perforée de trois trous uniquement, chaque trou étant recouvert d'une membrane de cocon d'araignée dont les œufs ont éclos. Les gourdes qui sont de dimensions variables sont placées chacune en-dessous d'une latte aux dimensions proportionnelles au volume de la gourde. Ce dispositif est destiné à affiner le son de la latte. Lorsque l'on frappe sur les lattes avec des bâtons armés, au bout, d'une boule de caoutchouc végétal ou, plus récemment, d'un morceau de pneumatique taillé en rondelle, elles produisent donc un son qui varie relativement à la taille de la latte et à celle, également, de la gourde. Ainsi, les lattes émettent des sons qui sont dits être des voix (*kokee* en dagara) respectives renvoyées aux deux genres (masculin et féminin). Par ailleurs, bien que chaque balafon contienne à la fois des attributs féminins et masculins, il est dans son entité intégrale un féminin ou un masculin. D'où il suit que cet instrument se présente comme étant un couple qui, pour rendre l'harmonie, ne peut qu'être joué à deux, un nombre qui,

malgré sa réalité arithmétique, désigne le singulier et non pas le pluriel. Alors, la loi arithmétique n'est absolument pas la loi symbolique. De fait, un couple en bonne entente, en accord, est un couple substantiellement un et harmonieux. Il est un ensemble dont les différents éléments sont, en effet et toujours, dans un être-ensemble. Les éléments sont en si forte cohésion que leur complicité s'exprime en tous lieux, y compris lorsqu'ils sont distancés. Ce couple est inéluctablement l'expression de l'unité dans laquelle la pluralité est difficilement perceptible. La réunion des contraires est donc un principe d'ordre. Si la notion de couple renvoie à la représentation sociale de la constitution des groupes sociaux, la réunion des éléments contraires participe d'une compréhension biologique des êtres notamment humains. En effet, un humain qu'il soit femme ou homme est composé de chromosomes féminins et masculins (X et Y) mais dont la détermination définitive et dominante sera XY pour l'homme et XX pour la femme sans que pour autant tout élément masculin ne disparaisse chez la femme et inversement chez l'homme. N'est-ce pas ce qui constitue un fondement de l'harmonie dans l'univers et qui se retrouve dans la musique où des notes aiguës et des notes graves, des tons et des demi-tons se combinent pour donner un son cohérent et uni, agréable ou désagréable à l'ouïe, du fait de la diversité des sujets, c'est-à-dire des goûts.

L'harmonie en tant qu'unité, ordre, est, en effet, le son qui sonne l'unisson du couple fusionnel. Comme union des contraires, cette harmonie est la voix du balafon, un corps non-sexué, dans son apparence sensible, parce qu'il contient, justement, tous les sexes, inséparables, indissociables. N'est-ce pas là une preuve que des modes de pensée toujours inscrites dans l'originel mythique de l'humanité, sont capables de mettre à l'épreuve l'emblématique décision de Zeus qui, dans une colère justifiée par l'impudence des hommes à l'égard des dieux, divisa ceux-ci de l'unité en deux moitiés chacune. À cause de ce geste, et par la suite, chaque moitié qui, en une quête, retrouve sa propre moitié quittée, manquante donc, s'unissait à elle et dans l'unité ainsi reconstituée, elles demeureraient dans une étreinte

fusionnelle interminable et oisive ; attitude qui menaçait l'humanité de péril puisque ces moitiés finissaient « par mourir de faim et, en somme, de l'inaction causée par leur refus de faire quoi que ce soit l'une sans l'autre » (Platon, 1989 (1940) : 718 ; 191b). Toutefois, « ému » par ce qu'ils vivent désormais, Zeus décida à nouveau de leur apporter une certaine clémence en plaçant par devant de chaque moitié, son sexe qui lui était extérieur et ainsi de permettre une « copulation » telle que connue aujourd'hui donnant ainsi la possibilité à l'homme de satisfaire son désir par l'union des moitiés qui se retrouvent tout en s'adonnant au travail (Platon, *Ibid.* : 716 - 722 ; 189d-193d).

Si chez Platon, la moitié s'unissant à sa moitié manquante retrouvée procure au sujet la satisfaction du désir dans l'étreinte fusionnelle, chez les Dogon, au Mali, la notion de double détermine la conception de la personne et institue la sexuation comme accomplissement de l'être. Tout s'origine dans le récit de la création, selon la mythologie ; une création qui s'édifie par une anomalie. En effet, Dieu, désigné Amma, être unique et masculin est néanmoins soumis à la génération. Capable donc de procréer, il est cependant dépourvu de partenaire. Alors, il décide de créer sa compagne. Ce sera Terre une déesse anthropomorphe au corps étendu, « plat face au ciel. Une fourmilière est son sexe, une termitière son clitoris. » Lorsque Amma voulut s'unir à sa compagne, la termitière se dressa, constituant ainsi un obstacle à l'entreprise du Dieu comme pour lui signifier l'impossibilité de la rencontre de deux phallus en une même entrée. Mais grâce à sa puissance, Amma, de sa main, vainquit son rival en supprimant la termitière et pu s'unir à Terre, accomplissant ainsi le geste originel de l'excision. Mais en cet acte, il venait aussi d'introduire l'anomalie car de la relation non consentie naîtra « un être unique au lieu des jumeaux » ; une gémelliparité, fausse, considérée comme étant la règle du mode d'existence des êtres et préfigurée par la déesse en sa possession de deux attributs sexuels contraires. Cet être qui porte en lui la monstruosité de la solitude est « le chacal (*Thos aureus*), le fils unique de Dieu » qui – pour posséder la parole, un principe de pouvoir, symbolisée

par des fibres portées par Terre, sa mère, comme vêtement, couvrant ainsi sa nudité – mit la main sur celles-ci. Cette main qui se pose sur les fibres est à la fois l'acte d'usurpation de la parole et d'obtention de la mère comme objet de désir. Terre résista mais devant la ténacité et la vigueur du fils indigne qui « n'avait d'ailleurs pas d'autre femme à désirer », elle finit par céder malgré elle. En cet acte évidemment incestueux, le chacal acquit le pouvoir, cette parole à la faveur de laquelle il transmettra aux devins les volontés de Dieu, souilla sa mère désormais abandonnée par Amma, son père, qui décida alors de créer directement des êtres vivants humains. Cependant, ces êtres porteraient chacun un principe mâle et femelle à la fois. Pour se déterminer comme êtres sexués, il sera nécessaire, pour chacun, de verser son sang en réparation de la faute initiale ; d'où l'excision et la circoncision. En outre, la femme, après sa création, fut dotée « d'un mauvais sang », le sang menstruel, conséquence de la transgression de l'interdit, le fils dans le lit de la mère. Sang impur qui souille la femme et l'empêche, une fois par mois pendant une durée déterminée, d'être avec les hommes, de leur servir les repas et de les toucher (M. Griaule, 2001 [1966] : 22-30 et 146-163). Cette impureté doit être contenue, circonscrite. Autrement, elle pourrait provoquer d'autres désordres, rupture de la musique, c'est-à-dire de l'harmonie dans l'existence. En rétablissant l'ordre, par la réparation de la faute commise, même si son origine est divine, Amma reconstitue la possibilité du jeu de l'existence en ce sens que chaque acteur pourra continuer de jouer sa partition dans le concert existentiel. Alors, l'individu, avant sa détermination, c'est-à-dire dès sa naissance biologique, présentera une forme hermaphrodite.

En effet, pour les Dogon, toute personne possède deux sexes jusqu'à son initiation qui l'intègre dans le cercle des individus accomplis en un seul sexe, condition de la procréation. Ainsi, le garçon ne l'est effectivement qu'après la circoncision et la fille n'est telle qu'après l'excision. Avant de franchir cette étape, l'un et l'autre sont, individuellement, la réunion des deux sexes.

L'unité est donc un double, telle est bien la conception dogon de l'être.

À partir de la métaphore anthropomorphique établie grâce au mythe dogon et au récit platonicien des origines de l'homme non moins mythique, par ailleurs, la voix du balafon s'entend comme emprunte, « image sonore » d'un corps débordant, débordé, qui est, inévitablement, au-delà des limites évidemment humaines, c'est-à-dire un corps « *surnuméraire* », « *excédentaire* » qui ne peut qu'être « éminent », pour reprendre, ici, des termes de Jean-Luc Nancy (2004 : 31 ; 66). Ce corps n'est donc plus qu'immanent ; il s'invite dans la sphère de la transcendance. C'est pourquoi la voix est la présentation sensible ou, comme dirait J-P Vernant, la « *présentification* » du corps transcendant qui, dans sa sensibilité, garde de la transcendance. On pourrait alors dire que le balafon, comme forme sensible, donne à voir un corps non-sexué et néanmoins, symbole de la sexuation. D'où le double comme unité, un mode d'être qui évoque la présence d'êtres sexués en un être qui garde pourtant dans le retrait toute présentation de signes, voire d'indices sexuels.

Ainsi, et selon le paradigme du double, le balafon est une présentation sensible du transcendant. Dans cette présentation absolument concrète, c'est le dire qui est à l'œuvre. Le balafon dit le transcendant ; il le donne à comprendre. Et pourtant, dans ce dire, aucune compréhension immédiate et profonde ne se présente pour toute personne non habilitée à comprendre ce dire. Dans son paraître, la seule compréhension instantanée qu'il soit est qu'il se donne comme un instrument de musique.

Que faut-il retenir à la suite de ce cheminement socio-historique relatif au balafon ?

La leçon qu'il convient de noter est que le terme balafon contient en substance l'analyse qui vient d'être établie bien que non-exhaustive car d'autres représentations africaines de cet instrument existent probablement. Elles seront, certainement, je

l'espère, dressées par différentes interventions dans ce colloque. Cependant, ce fondement humain qui se laisse déceler dans l'humanisation de l'instrument, n'est nullement fortuit ; il est ancré, enraciné dans les mythes et croyances, dans la cosmogonie, un système de pensée présent en nombre de groupes sociaux africains. L'illustration d'un fondement commun de ce système de pensée est donnée par la morphologie des monèmes convoqués en langues africaines (*bamana, dagara, jula, lobiri*) pour tenter de désigner la musique. En effet, la structuration des signes est semblable, d'une langue à l'autre. En outre, cette structuration, en chacune des langues, établit des expressions qui renvoient chacune, selon chacun des cas considérés, à la même sémantique. Ainsi, qu'il s'agisse du *bamana*, du *dagara*, du *jula* ou du *lobiri*, il sera dit de la musique, émanant du balafon, *jouer l'instrument*. Tous ces faits et éléments témoignent de ce que balafon est le terme approprié à l'usage et qu'en conséquence, chaque fois qu'il est traduit, il est appauvri, voire trahi.

Alors, la puissance sémantique du terme balafon coïncide avec la puissance artistique du jeu de Nani Palé. Cette coïncidence des puissances tient en ceci que Nani Palé est dans son monde. Il agit en parfaite symbiose avec son environnement naturel et social. Il agit en cohérence et en cohésion avec les représentations, les mythes et les croyances de son milieu. En conséquence, chaque fois qu'il joue, chante en jouant, une attitude préjazzistique reçue de ses aïeux, il donne de lui l'impression d'un artiste en lévitation dans l'expression de son talent. La réalisation de son art semble, en effet, s'effectuer avec légèreté, facilité, là où, pourtant, il est précisément question d'une performance intense et physique comprenant un récital de haute valeur. Jouer du balafon, sur un plan physique uniquement, c'est-à-dire en ne considérant que la seule et simple connaissance, n'est pas donné à tous. L'accomplir avec virtuosité et en chantant simultanément est encore moins offert au plus grand nombre. Alors, Nani Palé est parvenu à une telle qualité artistique proche de la perfection parce qu'il a très probablement

placé une confiance totale en ce qui le détermine. Par son art, il a montré qu'il avait une foi absolue en son être total, c'est-à-dire physique, social et mystique. Un être compris comme étant la réunion indissociable de l'immanence et de la transcendance. En conséquence, si le succès de Nani Palé tient en son enracinement dans son environnement, est-il possible de comprendre son œuvre sans considération dudit contexte ? Or, comment comprendre son œuvre, l'interpréter, c'est-à-dire comment établir sa connaissance en faisant usage d'outils et de méthodes d'investigation qui ne relèvent pas du contexte de référence de l'œuvre édiflée ? Ce questionnement est précisément celui de l'épistémologie car la connaissance qui aura été établie sera-t-elle autre que le résultat d'une herméneutique !

Alors, c'est désormais le moment de répondre à cette question : est-il possible de construire un savoir avec une langue autre que celle de l'environnement des hommes qui occupent l'espace considéré ? En absolu, la réponse est affirmative. Toutefois, et toutes choses égales par ailleurs, il est difficile de désigner toutes choses d'une expérience considérée avec les données heuristiques d'une autre expérience. Or, la langue est le premier moyen de désignation, de nomination et donc d'identification des choses de l'expérience qui permet l'appréhension de celle-ci et donc la possibilité de la connaissance. Dans cette perspective, il est évident que le mieux à faire est la promotion des langues africaines. Tel est le sens de la portée épistémologique du propos développé dans cette analyse. C'est pourquoi, la question de savoir si Nani Palé est musicien ou non, ne peut trouver son explicitation que dans un questionnement épistémologique et non pas artistique. Un questionnement qui culmine socialement en celui d'une identité en quête de soi-même. Mais cette quête, pour être efficace devrait s'interroger sur la position politique à tenir, c'est-à-dire sur l'organisation et la projection des communautés humaines. Pour le dire autrement et davantage clairement, l'Afrique devrait-elle continuer de singer le monde ou devrait-elle envisager de se construire à partir de ce qu'elle est ? Si cette question n'est

absolument pas nouvelle, si elle est toujours récurrente, il convient néanmoins de continuer d'y insister.

Alors que le monde crie à sa propre perte en raison de la prétendue idée d'uniformisation qui détruirait les particularités et donc la différence, il est à noter que la plupart des peuples se sont construits (certes avec plus ou moins des ouvertures !) à partir de leur origine et cherchent à se maintenir dans ce qu'ils considèrent être leur spécificité. Dans cette tension où chaque peuple tente de maintenir son identité, une résistance à la mondialisation, les peuples d'Afrique peinent à s'affirmer et à garder leur être. Ils constituent, malheureusement et quasiment, le seul exemple à la merci de la mondialisation alors que les valeurs qui demeurent en eux sont pourtant recherchées par l'Occident.

L'industrialisation qui apparaît au XIX^e siècle, en Occident, a fait ses preuves, en générant, par exemple, une surproduction qui crée, par conséquent, une surconsommation et engendrant des modes du travail, inévitablement, capitalistes causant, par ailleurs, beaucoup de nuisances non seulement pour les peuples occidentaux mais encore pour l'ensemble de la planète. Face à ce constat, pour le moins, fort mitigé, des idées s'élèvent pour proposer la « décroissance » en soutenant que le progrès n'est pas nécessairement dans la production et la consommation de masse qui a une incidence négative sur le climat, une situation qui constitue une menace pour l'humanité³ (Serge Latouche).

³ Dans le mouvement engagé depuis plusieurs décennies déjà pour la préservation du climat et de l'environnement, il est coutume de constater que l'humain est souvent présenté comme étant le principal responsable des dérèglements comme s'il était extérieur au milieu dans lequel il se trouve et comme si son comportement n'était pas une interaction nécessaire avec ce milieu à l'image des autres vivants. Pourtant, une autre hypothèse devrait consister à le considérer comme étant un élément du biotope qui, par sa nature même, n'a pas d'autre choix que d'être ce qu'il est à savoir un vivant, certes, mais un vivant qui veut toujours repousser les limites de la connaissance ; ce qui, bien évidemment, porte atteinte à la pérennité de l'équilibre de l'existence parce que toute découverte comporte des avantages et des inconvénients, notamment en raison de ses différentes applications possibles ; inconvénients qui sont parfois absolument insolubles. En la matière, l'une des plus graves difficultés de gestion des

Pendant ce temps, l’Afrique est résolument portée vers le progrès tant les défaillances sont importantes : nutrition, instruction, santé, infrastructures diverses. Dans la course effrénée pour le développement – mais lequel ! – elle se contente, souvent, de reprendre des modèles européens pourtant déjà abandonnés ou en voie de l’être. En cette tension, elle peine à préserver son *proprium culturare*, comme si son essence réside dans l’imitation. Certes, la considération du mieux-être des populations et, par conséquent, sa quête sont louables. Néanmoins, se développer n’est pas contradictoire – et ne devrait pas l’être – avec l’affirmation de soi en tant qu’être culturel spécifique. Le meilleur développement ne devrait-il pas s’effectuer en fonction de ce que l’on est ! Comment, en effet, se sentir mieux autrement qu’en ce que l’on est !

Aujourd’hui, alors qu’il est impossible de trouver une langue unitaire dans chaque pays africain, à l’exception de quelques tentatives qui sont des états de fait de l’inconscient collectif et en gestation (*yoruba* et *fon* pour le Bénin, *wolof*, pour le Sénégal, *jula/bamana* pour le Mali et la Guinée), l’Afrique francophone cherche déjà à abandonner le français pour s’engager dans l’anglais considéré désormais comme étant la langue d’avenir, efficace pour le développement. C’est probable, Certes ! Mais combien de siècles encore durant faudra-t-il attendre avant que l’Afrique ne commence à s’autonomiser réellement afin de devenir indépendant et sans oublier l’immense cheval de Troie chinois qui se déploie au galop dans les prés et vallées africains ?

Plutôt que de considérer la culture comme étant un domaine peu intéressant, un champ de la production humaine incapable ou peu capable de générer du capital – et donc de contribuer au

déchets industriels, par exemple, réside dans le *que faire des déchets nucléaires* dont l’enfouissement, même en de grandes profondeurs, ne constitue pas un gage d’une sécurité certaine. Selon cette hypothèse pessimiste, certes, mais réaliste, la dégradation du climat et de l’environnement paraît inéluctable en raison précisément de la nature de l’homme, un être de domination qui, pour changer le cours des choses, devra certainement s’opposer à sa propre essence.

“développement” – il conviendrait d'examiner la culture dans sa capacité à être un véritable levier économique, précisément parce que tout part de la culture et non pas de l'économie. L'économie, elle-même, avant d'être un espace de transaction, un réseau de circulation de flux monétaires, un espace pluriel d'échange de biens et de services, n'est-elle pas en son origine étymologique un mode de gestion du vivre ensemble de diverses catégories de personnes en une même unité d'habitation appelée maison ? En effet, quel autre sens donner à ces termes grecs (*oikos nomos*) pris ensemble que celui de gestion de la maison ! Cette détermination de la sémantique de la notion d'économie ne révèle, en effet, rien de tout ce qui vient d'être énoncé ci-dessus, si ce n'est l'aspect gestion. En revanche, ce qu'expose, avec évidence, cette sémantique, est bien tout ce qu'il y a de culturel. Les rapports sociaux par lesquels les différentes personnes sont liées, régissent et permettent le bon fonctionnement de l'unité d'habitation parce que ces rapports obéissent aux normes établies dans, et pour, la maison qui est, par ailleurs, une unité de production. En tant qu'unité de production, elle génère des gains, principalement et prioritairement, consacrés à l'entretien des membres du groupe. Cependant, dans cette unité d'habitation de la Grèce antique, il existait différentes catégories de personnes dont des esclaves qui travaillaient pour un maître. De ce fait, ils contribuaient amplement à son enrichissement. Toutefois, ces rapports répondaient d'abord aux valeurs culturelles de la société de l'époque en ce lieu déterminé même si cela peut paraître inacceptable pour l'homme du XXI^e siècle.

Dans cette perspective, il convient également de constater que ce n'est pas le fait d'un hasard si le capitalisme est apparu en Europe. En effet, il y a été constitué relativement au modèle culturel du continent et en l'occurrence protestant, notamment à travers le paradigme de l'engagement dans le travail et à l'étude des textes (Max Weber). De la même manière, ce n'est pas fortuit si le troc ou la tontine (qui continue d'être pratiquée en Afrique comme en Europe et notamment par des Africains y vivant) sont des formes économiques qui marquent, et ont marqué l'Afrique

noire. Ces modèles sont plus conformes à des communautés humaines plus orientées vers la collectivité et la collectivisation des modes d'être et d'agir. Ces tontines sont, en effet, révélatrices d'un mode de vie solidaire qui s'exprime, par ailleurs, dans cette pratique, dénommée *les invitations à culture* consistant, pour un groupe de personnes ayant généralement une relation d'amitié plus ou moins forte entre les différents membres, à aller travailler dans les champs d'un ami selon une fréquence établie d'un commun accord entre ledit groupe et le propriétaire du champ où aura lieu la ou les session(s) de travail au jour convenu. Cette pratique vaut aussi bien pour les femmes que pour les hommes et peut se dérouler à n'importe quel moment de l'année. Tout dépendant des nécessités dans l'activité.

En raison précisément de ce que ces pratiques d'échanges et de prêts financiers ne répondent pas aux exigences de l'économie capitaliste, il est à noter que les administrations coloniales feront tout pour supprimer le troc (même si de nos jours, il renaît avec vigueur, non pas en Afrique mais en Europe ; quel paradoxe !) et que la tontine est une pratique toujours interdite en France, par exemple, car il s'agit précisément d'un mode de prêt à taux zéro entre individus, souvent organisés en association, une circulation de flux financiers qui échappe à l'État et qui, de fait, ne génère pas de revenus pour cet État en raison de l'absence d'une application de la règle de la taxation des flux.

Enfin, et pour donner un dernier exemple de l'importance de la culture pour le déploiement de l'économie, il faut encore considérer le goût comme essentiel pour la réussite de nombreux projets économiques, notamment en commerce. Aujourd'hui, le pagne, par exemple, est un vêtement très largement connu comme étant un produit africain. Pourtant, son origine se trouve au Surinam (Guyane hollandaise) et non en Afrique contrairement au sens commun. En effet, au XIX^e siècle, les colons hollandais ont produit un tissu fort coloré à l'usage des populations autochtones qui n'en ont pas voulu. Le produit, ayant été présenté en Afrique, a connu un meilleur succès. De

nos jours, il est produit un peu partout en Europe, sous le nom de *Wax* avec des motifs décoratifs fournis par des commerçantes exerçant, notamment, au Togo et appelées *Nana Benz* pour leur préférence pour la marque automobile allemande *Mercedes Benz*. Il en est de même dans l'agro-alimentaire dont les produits répondent aux goûts locaux. Ainsi, la durée de cuisson des pâtes alimentaires, Barilla (une entreprise italienne), destinées à l'Allemagne et à la France, par exemple, n'est pas la même dans chacun des deux pays respectifs. Cela signifie que le goût allemand n'est pas celui français. Cette différence de goût montre clairement que l'économie ne saurait s'effectuer sans considération du fait culturel. Ceci l'est d'autant mieux que la fin du XX^e siècle, marquée par un essor économique chinois, poussa le monde vers un apprentissage du mandarin, attitude qui favorisa l'embauche, dans certains pays d'Europe, de Chinois dans des écoles, notamment primaires, pour l'enseignement de leur langue. Mais ironie du sort, la langue la plus pratiquée pour les échanges économiques demeurent l'anglais qu'utilisent les Chinois. En tous les cas, de quelque côté où l'on se tourne le fait culturel demeure capital pour la réalisation du fait économique qui est lui-même, et avant tout, culturel.

Alors, la forme ultime de la leçon à retenir, relativement à l'exemple de Nani Palé, est que le Lobi, les populations culturellement voisines des Lobi, le Burkina Faso, la Côte-d'Ivoire, le Ghana, ont une leçon à partir de l'art de Nani Palé et également à partir de l'instrument qu'il utilise et qui a toujours été africain, son foyer originel étant l'aire *mandé*. Cette leçon est d'être soi-même. Oui, être soi-même est la clé indispensable du devenir. Car autrement, comment s'ouvrir à l'autre si le sujet ne sait pas ce qu'il est ? comment connaître l'autre si le sujet s'ignore ? La connaissance de soi est le début de la connaissance de l'autre, non l'inverse. C'est pourquoi, s'il serait utopiste, voire absurde de penser la possibilité même de quitter le modèle occidental de la société, devenu, désormais, planétaire bien qu'il ne couvre pas entièrement et totalement les coins et recoins du globe, il conviendrait, pour les Africains, de pouvoir, néanmoins,

se défaire de certains de ses aspects. Ainsi, les processus d'identification qui ont été attribués aux peuples d'Afrique est un élément important qui a une incidence dans leur être et leur devenir. En effet, et à titre d'exemple, le Cameroun a surgi d'une exclamation de l'explorateur portugais Fernando Pô qui, en 1472, désigna une abondance de crevettes dans le fleuve *Wouri*, en sa langue par cette formule : *Rio dos Camaroes* (rivière des crevettes) ; que le Gabon est issu d'une comparaison entre la configuration d'un estuaire ayant lui-même la forme d'un vêtement qui, en portugais, se dit *gãbao* ; que la Côte-d'Ivoire fut l'expression même de la continuité de l'historique rivalité entre Britanniques et Français ainsi manifestée sur le terrain colonial qui, de ce fait, répondit avec évidence à la Gold-Coast. Alors, sur quel mythe fondateur crédible une identité de "crevettes", de "vêtement", "d'ivoire" donc d'éléphant, d'hippopotame, de phacochère, ou encore d'"or" peut-elle se fonder ? À supposer qu'une telle fondation soit envisageable historiquement, en quoi peut-elle véritablement et profondément déterminer l'appartenance identitaire des populations ?

Références bibliographiques

- CISSÉ, Youssouf Tata et KAMISSOKO, Wâ, 1988, *La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'Empire*, Paris, Éditions Karthala/ARSAN.
- GOODY, Jack, 1967 [1956], *The social organization of the Lowili*, London, Oxford University Press.
- GOODY, Jack, 1959, « Death and social control among the Lodagaa », in *Man*, LIX : 134-138.
- GRIAULE, Marcel, 2001 [1966], *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Éditions Fayard.
- LATOUCHE, Serge, 2010, *Le pari de la décroissance*, Paris, Éditions pluriel.

- LATOUCHE, Serge, 2004, *Survivre au développement : de la décolonisation de l'imaginaire économique à la construction d'une société alternative*, Paris, Éditions Mille et une nuit.
- LATOUR, Bruno ; APPADURAI, Arjun ; BAUMAN, Zigmunt ; DELLA PORTA, Donatella ; FRASER, Nancy ; ILLOUZ, Eva, 2017, *L'âge de la régression*, Paris, Éditions premier parallèle.
- LELART, Michel, 1989, « L'épargne informelle en Afrique. Les tontines béninoises », in *Tiers-Monde*, tome 30, n°118 : 271-298.
- NANCY, Jean-Luc, 2004, *58 indices sur le corps et extension de l'âme*, Québec, Éditions Nota bene
- NANCY, Jean-Luc, 2000, *Corpus*, Paris, Éditions Galilée.
- PLATON, 1989 (1940) *Œuvres complètes, t. 1 ; Le banquet*, traduction nouvelle établie et notes établies par Léon Robin avec la collaboration de M. – J. Moreau, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la pléiade.
- REY, Alain, 2016 [1993], *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éditions Le Robert.
- SERRES, Michel, 2011, *Musique*, Paris, Éditions le Pommier.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1984, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Images, Revue d'esthétique nouvelle, série n° 7* : 41-49.
- WEBER, Max, 2004, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, collection Tel, Éditions Gallimard.