Approche de l'expression du sacré des musiques traditionnelles subsahariennes dans la musique savante occidentale contemporaine

Apollinaire Anakesa

▶ **To cite this version:**

Apollinaire Anakesa. Approche de l'expression du sacré des musiques traditionnelles subsahariennes dans la musique savante occidentale contemporaine. Les spectacles des autres, Internationale de l'imaginaire n° 15., Actes Sud, pp. 197-231, 2001, 9782742736553. hal-01967992

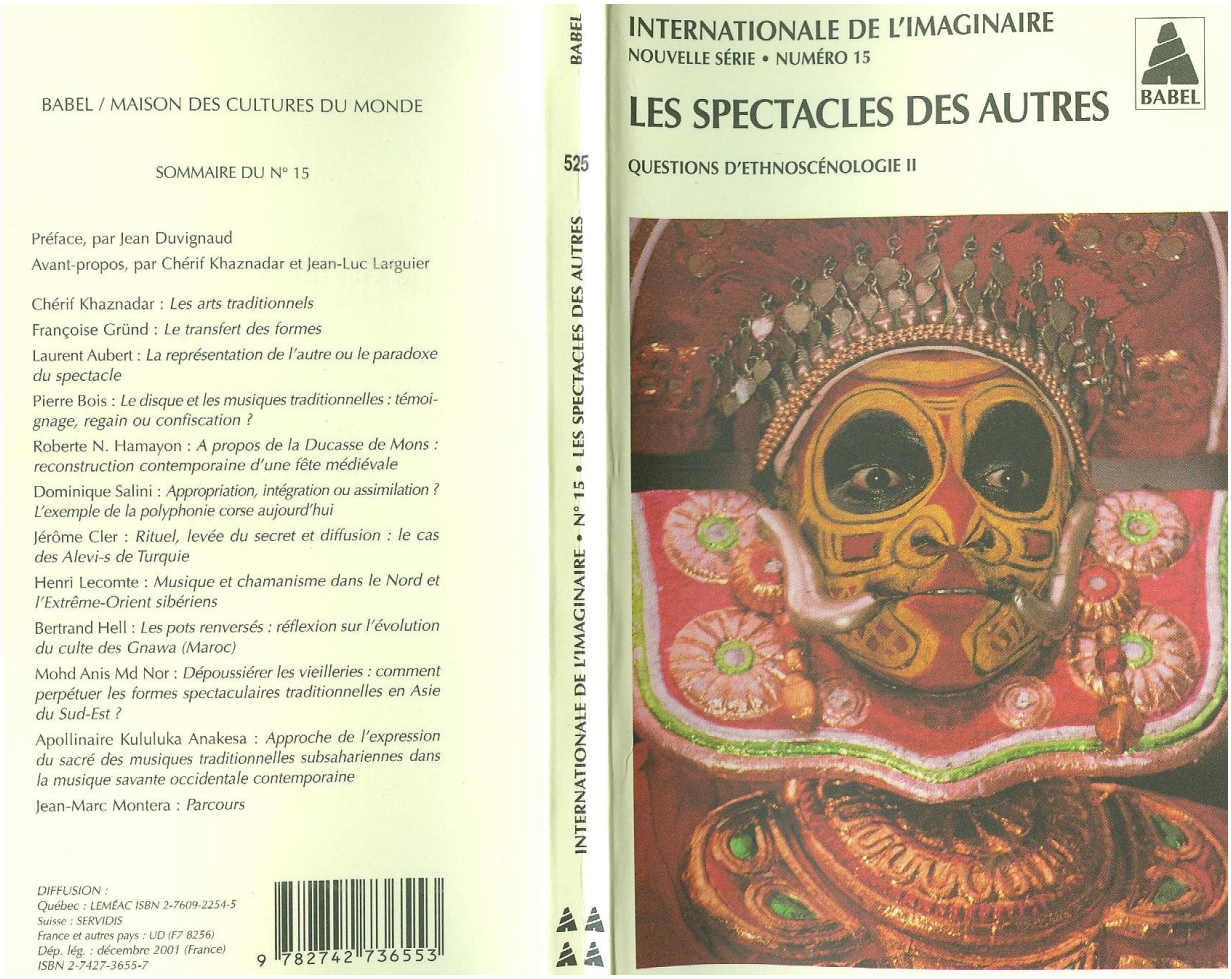
HAL Id: hal-01967992
https://hal.univ-antilles.fr/hal-01967992

Submitted on 15 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Approche de l'expression du sacré des musiques traditionnelles subsahariennes dans la musique savante occidentale contemporaine », in *Internationale de l'Imaginaire*. Nouvelle série, n° 15 : *Les spectacles des autres*. Questions d'ethnoscénologie II, Paris, Babel, 2001, pp. 197-231.



BABEL / MAISON DES CULTURES DU MONDE

SOMMAIRE DU N° 15

Préface, par Jean Duvignaud

Avant-propos, par Chérif Khaznadar et Jean-Luc Larguier

Chérif Khaznadar : *Les arts traditionnels*

Françoise Gründ : *Le transfert des formes*

Laurent Aubert : *La représentation de l'autre ou le paradoxe du spectacle*

Pierre Bois : *Le disque et les musiques traditionnelles : témoignage, regain ou confiscation ?*

Roberte N. Hamayon : *A propos de la Ducasse de Mons : reconstruction contemporaine d'une fête médiévale*

Dominique Salini : *Appropriation, intégration ou assimilation ? L'exemple de la polyphonie corse aujourd'hui*

Jérôme Cler : *Rituel, levée du secret et diffusion : le cas des Alevi-s de Turquie*

Henri Lecomte : *Musique et chamanisme dans le Nord et l'Extrême-Orient sibériens*

Bertrand Hell : *Les pots renversés : réflexion sur l'évolution du culte des Gnawa (Maroc)*

Mohd Anis Md Nor : *Dépoussiérer les vieilleries : comment perpétuer les formes spectaculaires traditionnelles en Asie du Sud-Est ?*

Apollinaire Kululuka Anakesa : *Approche de l'expression du sacré des musiques traditionnelles subsahariennes dans la musique savante occidentale contemporaine*

Jean-Marc Montera : *Parcours*

DIFFUSION :
Québec : LEMÉAC ISBN 2-7609-2254-5
Suisse : SERVIDIS
France et autres pays : UD (F7 8256)
Dép. lég. : décembre 2001 (France)
ISBN 2-7427-3655-7

9 782742 736553

BABEL

525

INTERNATIONALE DE L'IMAGINAIRE • N° 15 • LES SPECTACLES DES AUTRES

INTERNATIONALE DE L'IMAGINAIRE

NOUVELLE SÉRIE • NUMÉRO 15

BABEL

LES SPECTACLES DES AUTRES

QUESTIONS D'ETHNOSCÉNOLOGIE II

Apollinaire KULULUKA ANAKESA

Approche de l'expression du sacré des musiques traditionnelles subsahariennes dans la musique savante occidentale contemporaine.

Traiter la spiritualité des musiques traditionnelles subsahariennes et leur influence dans la création de musique savante occidentale contemporaine n'est pas la plus aisée des tâches, tant sont déjà complexes leurs concepts métaphysiques et physiques.

Pour aborder cette problématique, il s'avère donc indispensable de comprendre préalablement le sens donné à ce qui est spirituel ou sacré aussi bien dans les cultures d'Afrique noire que dans la société occidentale contemporaine. Le but étant de mieux saisir l'interprétation musicale de cette notion dans l'une et l'autre cultures en présence, mais surtout de comprendre l'interprétation et l'usage, par les compositeurs occidentaux, du caractère sacré des musiques au Sud du Sahara.

Avant toute chose, il convient de noter que la spiritualité en musique est un phénomène universel, bien que divers et divergent suivant les cultures. Or une culture est vécue individuellement et collectivement, sous un angle social, au travers des mécanismes d'assimilation et de conservation, des mécanismes d'imposition et de révolution, de rejet ou d'acceptation, de domination ou de soumission, de conscientisation ou d'occultation, de matérialisation ou de vitalisation. Elle porte également sur de multiples facteurs complexes allant de l'art à la technique, de l'idéologie (philosophie) à la science (concepts), des principes aux lois, du processus répétitif au processus cumulatif, de l'infrastructure à la superstructure, de la spiritualisation à l'idéalisation ou de l'initiation à la religion.

Qu'en est-il alors du sens du sacré dans les civilisations subsahariennes ?

De la spiritualité ou du sacré dans la pensée musicale subsaharienne

Chez les traditionalistes d'Afrique noire, le *spirituel*, comme le *sacré*, revêt premièrement le sens de l'intériorité totalisante. C'est là la voie pour l'homme – être tendant au divin ou le reflétant – de redécouvrir son essence avant de se porter à la rencontre de ses semblables et de la nature, pour une harmonisation de leur existence.

Au Sud du Sahara, ces deux concepts (spirituel et sacré) sont donc indissociables de l'ensemble des composantes de l'univers. Le sacré y est partout et manifeste jusque dans les éléments les plus rudimentaires de la vie. Il y désigne des valeurs intrinsèques dans le cœur de l'être humain (*Muntu* ou *Mutu*), valeurs que ce dernier doit redécouvrir pour, qu'à travers les ancêtres et les génies, lui soit ouvertes les voies des puissances bienfaisantes, celles des dieux. Ceci justifie, entre autres, la raison d'être sur terre de l'homme, appelé à y mener une existence conforme à la nature divine. Comme cette dernière, les valeurs intrinsèques en l'homme ont pour fondement l'amour. Il ne s'agit pas de la passion déchaînée humaine, mais plutôt du désir de perfection le conduisant aux plans de plus en plus élevés des êtres dieux ou des êtres génies, après sa vie terrestre.

Dans cette démarche, la musique est un don divin par lequel l'homme s'applique à exprimer l'expérience du sacré, par le biais de toutes sortes de rites, de mythes, de légendes, de cérémonies, de croyances et même de figures divines.

Ce sont également là des occasions d'exhibition pouvant rappeler les événements remarquables qui se sont produits à l'origine de la création et qui ont abouti à l'organisation du monde et des sociétés humaines. De les rappeler, certes, mais aussi de les répéter, d'en manifester la permanente actualité et de réactiver, en quelque sorte, la réalité présente en se rapportant aux temps fabuleux de leur création par Dieu. Chez les Dogon, par exemple, les danseurs qui portent les masques *kanaga*, dont une des significations serait : « la main de dieu », répètent, par un mouvement circulaire de la tête et du buste, les gestes de Dieu, quand il créa l'espace.

En Afrique noire, les rites se présentent ainsi comme des spectacles complets où alternent et s'enchevêtrent musique, chant, récitation scandée de poèmes mythiques avec des ensembles chorégraphiques vivement animés et colorés, spectacles se déroulant, soit sur des lieux réservés, soit sur des places, parfois pendant plusieurs journées. Ces manifestations rituelles sont également des cosmogonies en acte, qui régénèrent le temps et l'espace. Elles constituent, en outre, des rituels cathartiques au cours desquels le traditionaliste africain prend conscience de sa place dans l'univers, voit sa vie et sa mort inscrites dans un récit collectif qui leur donne un sens. Les acteurs en sont généralement des initiés. Quelquefois, les habitants du village sont conviés en spectateurs lorsque nul interdit temporaire ou permanent ne les en empêche.

En cas d'initiation, des jeunes gens sont rassemblés en un lieu isolé du village, pour subir des épreuves destinées à mesurer leur maturité physique et morale. Il leur est aussi dispensé un enseignement qui dévoile progressivement les arcanes de la religion, au sens large du terme, par l'inculcation du respect des lois de la société et de la nature. Pendant cette période, lors de cet événement, toutes sortes de musiques sont adaptées aux circonstances et deviennent de vrais codes, à travers lesquels le sens de l'initiation est rappelé : l'adolescent meurt à sa condition ancienne pour naître adulte.

Dans ce cadre, la musique a également pour fonction de réaffirmer, à intervalles réguliers, la vérité et la présence des mythes dans la vie quotidienne. Elle a aussi pour but de soutenir ou d'assurer la vie collective à travers toutes ses activités et toute sa complexité. La même idée règle d'ailleurs les croyances générales.

L'initiation est donc l'école traditionnelle africaine qui fait d'un jeune un homme accompli qui peut, entre autres, devenir sage enseignant, chantre, grand tisserand, thérapeute renommé, grand chasseur, batteur de tam-tam parleur, sculpteur-artisan de talent, juge ou chef. Par ce biais, l'univers se livre à lui non seulement comme un faisceau de signifiants déchiffrables par les initiés, mais également comme un tissu de symboles.

L'univers est pour les traditionalistes africains un monde phénoménal ambiant. Ils y puisent des signifiants et y lisent des signes. Pour ces Africains, la nature reflète, en outre, une sémantique faite d'ordre, d'harmonie et de rythme, nature, du reste, dans laquelle ils s'intègrent en jouant de ce rythme.

En effet, dans la conception bantoue, l'humain est une des composantes de l'univers qui a impérativement besoin d'engager un dialogue avec le cosmos. Ce dialogue doit gagner en clarté et en profondeur au fur et à mesure de son avancement en âge.

Face à cette réalité, l'anthropologue linguiste Maurice Houis[1] remarquait, à juste titre, que le sujet africain traditionaliste « se comporte le plus souvent comme un locuteur pourvu d'un

[1] Cf. notamment Maurice Houis, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1971.

langage fonctionnellement et formellement adapté aux correspondances qu'il perçoit à travers sa sensibilité ». Pour ce dernier, la nature ne se définit pas comme un « ensemble mécanique de possibilités », mais plutôt comme un ensemble des facteurs par lequel sont signifiées des intentionnalités multiples. Aussi ce traditionaliste ne se plie-t-il pas à des nécessités, mais obéit à des injonctions et à des prescriptions, auxquelles il répond par des souhaits, des louanges et des interrogations. Et ce dialogue est d'autant plus riche qu'au fil du temps, constate encore Maurice Houis, « il accroît le dépôt de ses propres expériences, [lesquelles sont] une sagesse. Cette évolution [aboutit au] passage à l'état d'ancêtre ; l'homme entre à son tour dans le monde lumineux des puissances. »

On comprend alors la vision, par les Bantous, du monde totalement ordonné et dont les sphères s'emboîtent les unes les autres. Ce monde concerne l'environnement naturel dont les éléments principaux sont le minéral, le végétal et l'animal ; l'humain avec ses différentes filiations : les Bantous (les vivants, parmi lesquels les *Banunu*[2], vieux et sages ou hommes complets. Ces derniers sont également considérés comme le sommet des vivants). Le pont entre les vivants et le monde invisible des esprits est établi respectivement par les *Bankambwa* (ancêtres), les *Nfidi Bilengu lengu* (génies tutélaires), les *Ba Nzambi* (ceux de Dieu ou des dieux) et *Nzambi* (Dieu, l'Etre Suprême). La plus grande des sphères est le cosmos, domaine de toutes sortes de mystères.

Cette organisation hiérarchique de l'univers a pour cime Dieu, l'innommable et le Parfait, celui avec lequel l'homme ne peut directement entrer en contact. La nature se trouve au bas de l'échelon, l'homme au centre.

Les croyances des traditionalistes subsahariens ont également pour fondement cette hiérarchisation cosmique, dont l'ordre justifie, pour l'essentiel, la raison d'être de leur religion, sorte de cordon ombilical les reliant à d'autres mondes. Sur la base de cette religion se construisent les différents cultes : ceux des ancêtres et/ou des objets les représentant ou encore leur ayant appartenu, ceux de la nature (dont les animaux[3], les plantes et les paysages singuliers), ainsi que ceux des divinités.

Ici, cette vision du monde se dévoile, notamment, au moraliste-artisan-artiste, au narrateur des cosmogonies, des mythes, des légendes, des contes et des proverbes, au sacrificateur et à l'invocateur des esprits comme des images réflectrices religieuses engageant à l'action communicative et créatrice permanente entre les composantes du cosmos.

Dans leur relation, la musique – par ses ondes, ses vibrations et ses rythmes – constitue la force et l'énergie permettant le contact, la communication et même la communion entre les hommes et la nature, les vivants, les morts et les génies.

Par cette relation, chez les vivants, la musique laisse transparaître une certaine vitalité gagnée par des moyens religieux appropriés et imprégnés d'une spiritualité moins encline au matérialisme. Indissociable de la vie sociale et des composantes du cosmos, « l'art des sons » subsaharien demeure également en harmonie avec les autres arts, en particulier la danse. Il devient ainsi art de vie, religion (au sens large du terme), divertissement, outil thérapeutique, culture de conception, d'expression et de communication avec les divinités, les aïeux, et les vivants entre eux. Il devient également arme, symbole, travail, lorsqu'il s'identifie à l'activité à laquelle il se rallie.

---

[2] *Banunu*, comme les autres termes africains en italiques, qui suivent, sont des appellations en usage dans de nombreux dialectes et langues de l'Afrique noire.

[3] Le traditionaliste africain confère à l'animal une dimension sacrée se traduisant par différents types de cultes. Les Dogons identifient l'animal comme le "jumeau de l'homme". Les Eythe, les Yoruba, et les Ibo vouent un culte au serpent familial.

Au centre de ce rapport – musique-sacré – se trouve le Verbe, l'Incréé, le Principe premier, le Dieu des dieux (*Nzambi wa ba nzambi*). Les traditionalistes africains le considèrent comme étant la Perfection, la Source intarissable de laquelle tout découle. Pour eux, le Verbe est non seulement à l'origine de la création, mais il est également l'essence divine de l'homme, ce dernier étant son représentant censé le refléter sur terre. Par ailleurs, ils considèrent que sur le Verbe se fonde l'organisation de leurs différentes cultures, civilisations de tradition orale où la parole (divine ou humaine non pervertie) est d'une extrême primauté.

Ils croient aussi que le Verbe renferme en lui la musique, qui permet de les relier avec l'univers métaphysique et physique. Pour eux, comme la langue, par la parole, la musique a cette même origine divine, et demeure, par essence, sacrée. Ils considèrent, en outre, que la parole étant également un phénomène sonore, elle est par conséquent un langage « musical » spécial de communication, doté d'un pouvoir sémantique, tandis que la musique relève du langage sonore où subsistent nombre de phénomènes indéterminés ou polysémiques. Aussi dépasse-t-elle un simple langage signifiant humain. Elle a surtout une vocation libératrice vis-à-vis de toute référence historique et des codes conventionnels humains.

Dans la pensée africaine, la musique est ainsi constituée d'une force résistante que l'homme doit dompter, le matériau sonore. C'est là un monde phénoménal complexe qui se renouvelle constamment et au contact duquel l'homme entre, pour déchiffrer ou pour communier avec des éléments de l'univers. Voilà notamment pourquoi, en Afrique noire, la musique relève d'une tradition intégrant une existence mythique, rituelle et symbolique, celle de la création. Elle existe pour permettre aux êtres vivants de communiquer avec le monde, et trouver, dans la mesure du possible, un accord, une harmonie avec le cosmos. Elle permet aussi à l'exécutant et à son auditeur de transgresser tout fixisme scripturaire ou gestuel.

C'est ainsi que l'exécution et l'écoute quotidiennes de diverses musiques font participer à un rituel caractéristique exprimant les symboles ethico-artistiques. Ces symboles permettent la transmission du savoir sur le lien entre l'homme et la nature, les vivants et les morts, les divers plans des mondes et les cycles de la vie, l'homme et l'Univers, le monde d'en haut et le monde d'en bas et leurs règnes, l'individu et la collectivité, le pouvoir ou l'autorité et l'homme du peuple ou le subalterne, la parole incréée et sa matérialisation, l'ordre du cosmos et le désordre du vécu physique.

Le rapport sacré-musique en Afrique, au Sud du Sahara, étant éclairé, qu'en est-il en Occident contemporain ?

Du concept du sacré dans la musique savante occidentale contemporaine

Suite à ses implications politiques et socioculturelles complexes, ainsi qu'à l'hétérogénéité culturelle - avec des composantes d'ici et d'ailleurs -, le caractère spirituel ou religieux de la musique élitiste contemporaine présente une richesse qui ne saurait être abordée en détail dans un cadre aussi limité que celui d'un article. Aussi nous restreindrons-nous à quelques caractéristiques principales susceptibles d'éclairer notre propos.

Avant toute chose, il convient de noter que si avant la période de laïcisation progressive de la société occidentale[4], les mots *spirituel, foi, mystique, mythe, rite* et *sacré* ont eu des acceptions bien précises, par la suite, ces vocables sont pratiquement devenus, pour reprendre

[4] Cette laïcisation s'est opérée à la suite de différentes révolutions dans chaque pays, en diverses périodes de l'histoire. Elle coïncide généralement avec l'émergence des idéaux modernes qui ont conduit au processus de démocratisation.

les termes d'Emile Poulat[5], « des expressions d'appellation contrôlée », « des marques déposées ». Aussi sont-ils actuellement confus et même confondus au point de susciter davantage de paradoxes, tout en faisant le lit de ce qu'on appelle actuellement les sectes.

Il en est notamment ainsi du terme *religion* qui, suivant le courant idéologique des penseurs (anthropologues, sociologues ou philosophes notamment), a été diversement défini[6].

Le même problème se pose à l'égard de la musique contemporaine occidentale, porteuse du sens sacré ou spirituel. En effet, la signification religieuse de cette musique est subordonnée, d'une part à la lecture, par les compositeurs, des idéologies et des pratiques sous-tendant les différents styles de musiques « religieuses » auxquelles ils se sont référés (occidentales ou exotiques). D'autre part, elle est sous-jacente à leurs multiples approches, suivant une démarche de croyant ou de laïque, en la matière, ainsi que suivant les injonctions du temps.

Historiquement, le XIX^{e} siècle – époque du grand ébranlement des valeurs traditionnelles[7] (notamment spirituelles) – a permis l'émergence de nouveaux jalons, codes et concepts philosophiques, sous l'impulsion d'un nouvel esprit critique. C'est ce que souligne, entre autres, G. W. F Hegel qui indique que l'esprit « n'acquiert sa vérité qu'en se trouvant lui-même dans la déchirure absolue »[8]. La société occidentale est alors divisée dans ses croyances et ses convictions fondées de plus en plus sur de grandes libertés reconnues aux hommes qui la composent.

C'est ainsi que les compositeurs romantiques allaient pouvoir réintroduire la dimension spirituelle en musique, bien que chez certains, le moi prenait encore le dessus.

Richard Wagner (1813-1883), par exemple, a entrepris de fondre les éléments musicaux, littéraires, dramatiques et scéniques en une totalité homogène, dans l'unité du mythe.

Par ailleurs, de nombreuses littératures[9] prônant ce rapport musique-sacré ont, en même temps, vu le jour. Elles on été des sources capitales d'inspiration pour des compositeurs qui se sont lancés dans cette voie.

Puis, la première guerre mondiale représentera pour le monde occidental la concrétisation d'une faillite latente d'un certain humanisme naïf.

Il en résultera également une révolte surréaliste, se voulant une expression très véhémente et une forme plus générale de réforme de la vie. De façon éparse au début du siècle, c'est

---

[5] Cf. dans la bibliographie, quelques références sur cet auteur traitant le concept de religion et sa complexité.

[6] D'une façon générale, la religion est le domaine qui embrasse des manifestations les plus diverses du sentiment religieux : croyances, mythes, pratiques ou rites et doctrines, ainsi que diverses mœurs et coutumes religieuses qui, au fil du temps, ont diversement été nommées. Bien qu'actuellement la conception du sentiment religieux ait évolué, les anthropologues de la religion de la première heure lui ont conféré des noms en *isme* : *judaïsme*, *islamisme*, *christianisme*, pour l'Occident et le Moyen Orient ; *bouddhisme*, *naturisme* (initialement culte d'adoration de la nature), *animisme* (exprimant la spécification de la vie en figures et puissances), *totémisme* (expression de la communion homme-animal), *fétichisme* (substitution du symbole à la chose symbolisée avec transfert de la puissance à son support), *ancestrisme* ou *mânisme* (communément appelés cultes des ancêtres), *paganisme* (culte du terroir). Ces derniers termes sont affectés aux religions de l'Extrême orient, l'Océanie, l'Afrique, l'Amérique latine et les Caraïbes.

[7] Dès le Moyen Age, la musique savante occidentale perdait progressivement sa fonction religieuse. Ainsi, peu à peu, la musique profane allait se séparer de celle dite sacrée. En même temps, il s'est créé une coupure entre l'homme (psychologie), la nature (science) et Dieu (religion).

[8] G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traduit de l'allemand par J.-P. Lefèvre, Paris, Aubier, 1991, p. 48.

[9] Cf., entre autres, Edouard Schure, *Les grands Initiés*, Paris, Perrin, 1889 ; Edmond Bailly , *Le chant de voyelles comme invocation aux dieux planétaires*, Cazilhac (Aude), Belisane, coll. Belisane, 1909, 2/1976 ; Jules Combarieu, *La musique et la magie. Etudes sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Genève, Minkoff, 1909, 383 p. ; 2/1972 ; Antoine Fabre d'Olivet, *La musique expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre*, Paris, Jean Pinasseau, 1928.

réellement à partir de la seconde moitié de ce siècle que les artistes, peintres et musiciens, en particulier, ont volontairement exprimé le spirituel dans leur création. En musique, certaines des œuvres sont devenues, comme la religion, des lieux d'expression de l'inquiétude spirituelle de l'homme. Comme la religion, cette musique devait aussi participer à l'aspiration de « relier » l'homme avec l'univers métaphysique.

Dès lors, le rôle de « l'art des sons » de l'Occident contemporain n'est plus seulement de réaliser l'idéal humaniste de la communication entre les hommes, mais il est aussi celui de retrouver la fonction sacrée que celui-ci avait plus anciennement, autrement dit redevenir le terrain d'interrogations sur le psychologique, le social et l'univers.

En effet, nombre de créateurs élitistes tendent à faire de la musique non pas uniquement un message et un lieu de communication sentimentale ou idéologique, mais avant tout un terrain de révélation allant au-delà du rationnel. Les titres de plusieurs de leurs œuvres, faisant en même temps référence aux divers rituels et cérémonies, en sont une illustration parfaite. Il en est notamment ainsi du Stravinsky (1882-1971) du *Sacre* (1913), du Varèse (1883-1965) d'*Ecuatorial* (1932) ou plus tard du Xenakis (1922-2001) du *Bohor* (1962). Pour la construction d'*Ecuatorial*, Edgar Varèse puise son inspiration dans le livre sacré Maya-Quiché du Guatemala, le *Popol-Vuh*, et plus particulièrement dans un des textes portant sur l'invocation aux dieux bâtisseurs et constructeurs. L'œuvre comporte des accents dramatiques et incantatoires. On remarque également cette volonté de dépasser – et non de célébrer – l'homme, aussi bien dans le monolithisme de l'orchestre du *Sacre* que dans l'éclatement de celui de *Terretektorh* (1965-66) de Xenakis, pour 88 musiciens éparpillés dans le public.

En 1933, Arnold Schœnberg (1874-1951) revenait à la foi juive. Dans l'entre-deux-guerres émergeait une sorte de néo-paganisme dont l'un des précurseurs était Carl Orff (1895-1982). Les membres de ce courant portaient un goût vers les musiques *« primitives »* fondées sur le principe d'intériorité et l'exaltation de la force et de la puissance magique ou mystique en musique.

John Cage (1912-1992) a tenté, par le biais de multiples références musicales et extra-musicales d'Occident et d'ailleurs, une mise au jour du culte silencieux des Quakers, en essayant de débarrasser la musique de ses fâcheuses propriétés sonores.

Le groupe Jeune France constitué en 1936 par Yves Baudrier (1906-1988), André Jolivet (1905-1974), Daniel-Lesur (1908) et Olivier Messiaen (1908-1992), s'est fixé pour objectif de redonner à la musique son caractère spirituel et de lui rendre ce sens originel : « Les conditions de la vie devenant de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, la Musique se doit d'apporter sans répit à ceux qui l'aiment sa violence spirituelle et ses réactions généreuses »[10].

O. Messiaen, se voulant tout de même fidèle à la foi catholique, a apporté la preuve d'une musique à teneur spirituelle composée hors du cadre traditionnel catholique, en se référant aussi aux rythmes et aux idées religieuses des musiques orientales. Ainsi dans sa *Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1969) s'enchevêtrent, entre autres, pseudo-rythmes indiens, percussions dans le style du gamelan, chants d'oiseaux et harmonies modales d'inspiration extra-européennes.

A travers l'œuvre de compositeurs comme Xenakis ou Stockhausen (1928) émerge une sorte de mysticisme musical, de même qu'il en était à travers un certain engouement pour

[10] Extrait du manifeste du Groupe Jeune France, 1936.

l'époque de Scriabine (1872-1915), du *Martyre de St Sébastien*[11] (1911) de Debussy, et la *Nuit transfigurée* de Schœnberg. Ce mysticisme musical s'exprime notamment sous la forme primaire et orientalisante des musiques répétitives américaines. Quelquefois, dans des œuvres plus diversifiées, on assiste à plusieurs prolongements de la forme liminaire que Iannis Xenakis proposait dans son ouvrage *Musiques formelles*[12] : la musique vise « à entraîner par des fixations-repères vers l'exaltation totale dans laquelle l'individu se confond, en perdant sa conscience, avec une vérité immédiate, rare, énorme et parfaite ».

Stockhausen (1928), nourrissant ce goût du mysticisme, tente d'élaborer une musique de toutes les musiques qui, pour lui, « doit permettre de communiquer avec le divin », en s'inspirant notamment des musiques bouddhiques (cf., entre autres, son *Mantra*, 1970).

Pour tenter de dépasser la volonté de la célébration de l'homme en musique, François-Bernard Mâche intègre dans ses œuvres aussi bien les bruits bruts de la mer, du vent et du feu que les gestes des instrumentistes. Il ne s'agit pas tant de dompter ou d'évoquer les voix élémentaires ni de les apprivoiser, mais de s'y fondre.

Luc Ferrari (1929), comme F.-B. Mâche (1935), célèbre une sorte de panthéisme matérialiste.

On peut ainsi multiplier des exemples. Mais qu'en est-il des quelques compositeurs qui se sont inspirés des cultures musicales subsahariennes ?

Parmi les élitistes qui se sont intéressés aux cultures d'Afrique noire, figurent André Jolivet, Maurice Ohana (1914-1992), Charles Chaynes (1925), François-Bernard Mâche et Jean-Louis Florentz (1947).

André Jolivet s'est adonné à la construction d'un art musical qui retrouve son sens originel et qui soit « la vibration même du monde », la musique étant, pour lui, le seul chemin conduisant vers l'universel et le divin.

Dans cet esprit, il a composé, notamment, les *Danses incantatoires* (1936) et les *Danses rituelles* (1939). Auparavant, pour son *Mana* (1935) – terme signifiant « force naturelle » chez les Mélanésiens, A. Jolivet s'est inspiré des objets de fétiches que lui a offert E. Varèse.

Dans son *Concerto pour piano*, André Jolivet s'est référé notamment aux accélérations de tempo, l'intensification du son ou de la masse sonore des percussions, ainsi qu'à l'accroissement de la violence rythmique aboutissant à une frénésie des musiques africaines de transe. Dans cette œuvre, dès le n° 33, les violoncelles et le basson exécutent ainsi un motif mélodique répétitif sur un ton de plus en plus violent. Les trompettes, sur des sonneries en imitation, se livrent à une accélération et intensification de leur motif mélodico-rythmique. Les techniques musicales de ce *Concerto* comportent d'autres références liées au spiritualisme : le gamelan, ainsi que la référence au temple égyptien de Louksor, temple théogamique dédié à la conception humaine du spirituel qui, ici, est mis en rapport avec les différentes étapes d'âges et du corps humain qu'évoque la musique jolivéenne.

Maurice Ohana avait une vision large du monde religieux ou du concept du sacré, à travers une pratique musicale quasi rituelle. Les rituels auxquels il faisait référence étaient, du reste, explicitement désignés dans son œuvre : *Sibylle* (1968) et *Office des Oracles et Pythie* (1974)

[11] Au sujet de cette œuvre dansée, parlée et chantée, Debussy indiquait que le « culte d'Adonis y rejoint celui de Jésus ». Cette déclaration avait alors provoqué la mise à l'index de l'œuvre par l'archevêque de Paris.

[12] Iannis Xenakis, *Musiques formelles : nouveaux principes formels de composition*, Paris, Stock, 2/1981 ; 1/1963.

font référence aux rites africains d'initiation ou de possession. Techniquement, dans certaines de ces œuvres, on retrouve des traces de piétinement d'ostinatos, balancements psalmodiques et frénésie des chœurs évoquant danses et chants initiatiques africains. Sa dernière œuvre, *Avoaha* (1991), est la synthèse de la vitalité créatrice du compositeur. Il y apporte un résumé de différentes conceptions occidentales, africaines et asiatiques du sacré en musique. Il y associe divers thèmes musicaux de sources religieuses et rituelles (de *gospels* au *conductus* latin sur une prophétie de Sénèque (Annaeus Seneca, v. 4 av. J.-C.-65 ap. J.-C.) qui annonce l'ouverture des océans et la découverte d'une terre plus lointaine encore que l'île de Thulé bornant alors le monde connu). On y trouve également des thèmes de *negro spirituals*, de *flamenco* et de *Cante jondo*, les textes *yoruba* africains et Nagô (parlant le *yoruba* en Amérique latine et aux Caraïbes). Les titres des chaque mouvement de l'œuvre sont également évocateurs des sujets religieux traités : *Iya-Ngô* (Rappel), *Igvodou* (Sacrifice), *A Yemaya* (à la Déesse Bleue), *Refrain d'esclaves* (Litanie à la faim), *Iya* (Mère universelle), *Eros noir* (Rumba-Alleluya), *Conductus* (Prophétie de Sénèque), *Au Dieux du vent et de la foudre*, *Imprécation à Changô*, *Eloges des héros et des ancêtres*, ainsi que *Tiger Moon* (Lune du tigre), l'avant-dernier mouvement.

Par ce biais, le compositeur tente de façonner à la fois un mythe, une histoire, un univers, une culture, une matière imaginaire et un langage favorisant, d'une certaine manière, la communication avec le cosmos. Il tente également de réconcilier la terre avec ses vivants, terre où se brasse des usages millénaires complexes ainsi que de multiples savoirs, modes de vie, croyances et pratiques coutumières. Il traduit tout ceci par une matière sonore riche de références et de sensibilités, en ordonnançant divers alliages inattendus et matériaux sonores d'une aura de plus en plus riche.

Quant à Charles Chaynes, il s'intéresse à la force magique de la musique. *Pour un rituel d'oublié* notamment, la deuxième partie de son poème symphonique *Pour un monde noir* (1976), comporte un traitement de la matière musicale qui vise cette portée. En conséquence, il s'est inspiré non seulement des musiques initiatiques des Mitsogho et Bateke gabonais, mais également de quelques idéologies les sous-tendant. Et le *Chant du soir*, poème d'Antoine Roger Bolamba, qui lui est associé, vient rappeler « les rites oubliés, les angoisses des forces nocturnes et des mystères rituels. »[13]

Le concept du sacré en musique de François-Bernard Mâche approche une des pensées majeures africaines en la matière.

Dans son entretien avec Domitille, le compositeur livre son secret quand il avoue croire que la musique a « pour fonction de chercher un accord sonore avec l'univers. C'est le vieux rôle magique qu'elle a depuis toujours et qui n'a pas foncièrement bougé depuis qu'on l'exerce dans des salles de concert. Parce qu'une musique réussie est un contact profond avec le monde ; c'est une opération de magie ; sinon elle reste un divertissement, un bibelot de salon, et cela ne va pas plus loin. [Il explicite en ajoutant qu'il croit] que la musique et les arts en général répondent mieux que les religions aujourd'hui au sens du sacré, si l'on entend par là le sens de la solidarité de l'homme et de l'univers. Au lieu de le situer à part, en dehors, la musique unit l'homme au monde, et d'abord au monde des bruits qui nous entourent. Je cherche dans la musique quelque chose qui soit une expression immédiate, à l'inverse du langage, quelque chose qui touche les niveaux inconscients de la personnalité. »[14]

---

[13] Propos du compositeur dans les notes d'introduction de l'œuvre figurent dans la partition imprimée réduction chant et piano, Ricordi, 1980.

[14] Cf. le chapitre « Plaisir du son » *in* François-Bernard Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, I, Paris, Kimé, 1998, pp. 18-19.

Le compositeur croit ainsi à un art des sons qui assume une partie des fonctions que la religion remplit chez certains ou remplissait pour la plupart des gens autrefois. Que cet art exerce cette fonction d'interrogation sur le monde et de mise en œuvre, non seulement des qualités intellectuelles, mais de tout ce qui fait l'esprit et la personnalité humaine, y compris la très importante composante physique, corporelle. C'est en ce sens que la catégorie du sacré l'intéresse, mais non la religion en tant qu'institution sociale. Sa religion dira-t-il « se passe même de l'idée de Dieu ». Il explique : « C'est simplement – et c'est cela qui me passionne – la recherche de *lois universelles* à travers la musique. Cette recherche peut se faire à travers les éléments de la nature et les éléments sensoriels, un peu comme le faisaient les peintres à l'époque de Léonard de Vinci, qui regardaient un mur jusqu'à ce que la fascination fasse émerger les images inconscientes à travers les lignes brouillées. C'est une méthode praticable pour les sons. »[15]

Le mythe exploité par Mâche n'est pas en premier lieu cette tradition liée à une culture historique donnée, mais l'expression directe spontanée de la nature dans la culture. La nature est pour lui « ce qui est donné » : un chant d'oiseau ou un bruit de la mer ou encore des bruits de machines notamment. Ce monde acoustique dont il entend divers objets sonores lui permet de se créer sa propre matière sonore, par le biais du rapport organisationnel entre les fruits de ses sens ou de sa conscience et de ceux issus de ce qui est donné, ce qu'il y a autour de lui.

Parmi ses compositions ayant une essence sacrée, au sens qu'il entend attribuer à ce terme, on compte *Kémit* (1970). Cette œuvre n'est pas un divertissement folklorique, mais une musique possédant une portée spirituelle au même titre, que selon les propos mêmes de Mâche, « celle de Jean-Sébastien Bach ou de Xenakis ». Par l'écriture musicale, le compositeur a osé lui donner une seconde vie. Il révèle ainsi un des derniers échos d'une grande civilisation musicale, sans doute antérieure à l'apport musulman en Nubie.

Un grand nombre des musiques traditionnelles africaines peuvent être assimilées aux musiques de scènes, celles dans lesquelles il ne s'agit pas de représenter les sentiments de personnages, mais de « communiquer le sens de la représentation ». Ce sens caché de se qui se dit et de ce qui se joue sur scène, autrement dit le sens de l'action et l'au-delà des mots et des gestes mécaniques, ont particulièrement intéressé F.-B. Mâche. Il en est de même de Jean-Louis Florentz. Chez Mâche, sa *Traversée de l'Afrique* (1985), a été écrite dans cet esprit. La musique de scène, qui en découle, est une sorte de « voix off révélant les motivations secrètes de ce qui se passe, ou commentant à distance. » Il s'agit d'une musique représentant des adolescents européens d'origine africaine rêvant d'une Afrique mythique.

Dans *Rituel de l'oubli* (1969), les mélodies de diverses espèces d'oiseaux laissent percevoir des caractéristiques similaires aux musiques humaines, dans telle ou telle techniques de variation, d'ornementation ou de répétition. Il faut souligner l'importance de ce fait dans la musique africaine où l'homme, la nature et l'animal sont mystérieusement unis dans une relation d'échanges complexes. Ainsi, l'homme se sert des sons musicaux pour, par exemple, s'adresser à un arbre ou à un animal, afin de lui transmettre un message comme à un être

[15] Le compositeur explicite son concept à ce sujet : « On peut se laisser hypnotiser, par exemple, dans des endroits extrêmement bruyants, et dans cet état de conscience particulière, des phénomènes sonores remarquables peuvent émerger. Toute la difficulté est ensuite de les récupérer et les fixer. A mi-chemin entre ce qui est donné par la perception et ce qui est imaginé, il y a là une méthode d'accès possible pour faire émerger ces aspects mythiques. Cette méthode est d'ailleurs risquée : on l'a bien vu avec Rimbaud et le Surréalisme dans le domaine poétique. Il faut exercer sous le contrôle d'un métier solide, et d'un sens critique vigilant, sans lesquels on risquerait de sacraliser le pur bafouillage. Mais dans la confusion des valeurs culturelles qui règne aujourd'hui, c'est un possible fil d'Ariane. De la retraite du Minotaure au soleil de Crète, la musique tâtonne. Les archétypes et les sensations lui livrent quelques formes entre lesquelles elle cherche des liens, comme le discours mythologique en cherche entre les hallucinations. Les Grecs disaient cela en quatre mots : "Montée, descente, route unique". ». *Op. cit.*, pp. 43-44.

humain. Dans la pensée africaine, la nature est consciente, les animaux peuvent s'exprimer à l'instar des humains. Par conséquent, l'établissement d'un dialogue entre l'homme, la nature et l'animal est une nécessité qui s'opère à travers un langage primordial commun, la musique.

Cette dernière demeure donc une activité qui dépasse l'espèce humaine. Le traditionaliste africain devient alors sensible à l'environnement sonore naturel et attentif aux signaux animaliers et aux conditions de leur production.

François-Bernard Mâche est conscient de cette dimension. C'est pourquoi il a voulu s'attarder à relever un certain nombre d'enregistrements typiques de musiques de chasse chez divers peuples, subsahariens notamment, musiques destinées à la fois à célébrer la chasse, à appeler le gibier et à décrire les péripéties de la chasse.

Encore faut-il noter que les signaux animaliers sont notamment utilitaires, tels sont le marquage territorial, le lancement du défi, les appels et l'annonce du danger. Ces signaux comportent des schémas coordonnés, qui sont pendants des structurations musicales humaines : mélodie, mélodies de timbres, monodie, polyphonie, répétitions, variations rythmiques, transpositions, interpolations, imitations, échelles diatoniques, chromatiques et ultra-chromatiques. Tous ces schémas intègrent bien les techniques de la création savante contemporaine occidentale. Chez François-Bernard Mâche, la pratique des modèles sonores entre dans cette ligne de conduite. Ainsi élargit-il ses perspectives musicales, permettant de reconnaître la musique comme « fonction biologique largement répandue au-delà même de l'espèce humaine, et les autres espèces musiciennes comme représentant des formes de pensées étrangères, souvent plus frustres que la nôtre, mais néanmoins intéressantes à connaître. »[16]

Dans *Rituel de l'oubli*, l'intégration des modèles sonores naturels bruts (mammifères, oiseaux, langages, bruits de guerre, sons de la mer, du vent et du feu) ne concerne pas uniquement un emploi d'éléments de la nature au sens bucolique. Il s'agit surtout de l'usage des lois cachées du monde animal. Bien que les sons enregistrés soient utilisés tels quels, le compositeur les déconnecte de leur contexte initial pour les relier ou les mélanger au matériau préalablement élaboré, par le biais des affinités formelles ou expressives. Ainsi, il effectue, par exemple, des combinaisons sonores d'instruments à anche anciens ou orientaux, dont la vibration est très proche de certains chants d'insectes, tandis que des sons d'abeilles sont, par affinités, mélangés à ceux du feu.

Quant à *Lanterne magique* (1959), elle entre dans le cadre de la valorisation du mythe en musique. L'évocation sonore de la *sanza* africaine y joue un rôle primordial, par l'image de laquelle le compositeur a cherché à conférer une valeur à tout le moins symbolique à l'œuvre.

Concernant Jean-Louis Florentz, la foi chrétienne a consolidé ses convictions spirituelles et humaines. Bien que ses convictions soient de fondement catholique, son christianisme ne se confine pas pour autant au seul cadre institutionnel de cette église. Elle s'inscrit plutôt dans un plus large champ d'action. Ce compositeur aspire ainsi vers l'infini, vers ses semblables de toutes les races et civilisations, et par conséquent, vers leurs idéologies religieuses. Aussi son art musical inspire-t-il un respect religieux et a pour finalité l'homme exaltant et magnifiant à la fois le Créateur et la créature. Dans la nature, il explore la vaste poésie inspirée par d'inoubliables images du monde secret et frémissant des animaux, des insectes, des eaux, du vent, des plantes et autres paysages, qui viennent stimuler et alimenter son esprit contemplateur. La musique est pour lui le fil reliant l'homme naturel au cosmos, pour constituer ainsi un langage qui serait partie intégrante du langage fondamental de Dieu.

Toute sa création musicale est bâtie sur ce fondement religieux.

---

[16] Cf. le chapitre « Plaisir du son » *in* François-Bernard Mâche, *op. cit.*, p. 150.

Son *Requiem de la Vierge* (op. 7, 1988), par exemple, est un conte liturgique sur l'assomption de Marie. Cette œuvre comporte nombre de mythes et symboles destinés à représenter « le repos de la Vierge ». La structuration de sa matière sonore est une référence à l'organisation du conte africain qui comprend un narrateur, l'assistance et les agents rythmiques. Les fonctions instrumentales sont fondées sur le modèle des grands orchestres bantous. La nature, avec la savane montagneuse est-africaine, constitue la source d'inspiration des trois premiers tableaux de l'œuvre : *L'aube sur le lac Tana, L'ange à la palme* et *La forêt des arcanes*.

L'aube sur le lac Tana, c'est la séance d'ouverture où sont prononcés ou chantés divers textes : Introït, Antienne, Magnificat, trait Graduel, et où l'on trouve des références musicales et des textes éthiopiens.

Dans *La forêt des arcanes*, consacrée à la connaissance des mystères divins reçus par la vierge, le compositeur utilise – outre les éléments musicaux d'influence subsaharienne – deux extraits coraniques de la *sourate* III, verset 44 : *« Ceci fait partie des récits concernant le mystère que nous te révélons »* et la *sourate* XXI : *« Et celle-ci qui avait préservé son corps, nous insufflâmes de Notre Esprit en elle. Et la désignâmes, elle et son fils, comme un signe pour les Mondes »*[17].

Dans le déroulement de l'œuvre, la musique du narrateur (l'orchestre à cordes) est descriptive. Certaines de ses données sonores sont transposées de la réalité de divers rites, africains notamment. Il en est ainsi dans *Dialogue de l'Ange à palme et Marie* (chiffres 11-12) où les cordes suggèrent les vibrations de plus en plus accélérées des tambours du Niger accompagnant les danses pour faire venir la pluie. Ailleurs, le compositeur utilise notamment les rythmes de la danse togolaise pour faire venir la pluie. L'assistance (les chœurs) exécute, entre autres, une complainte malienne, un air *zaramo* tanzanien, un chant de réjouissance *Nouba-Miri* soudanais, un chant liturgique *turkana* kenyan, une berceuse du Niger et une polyphonie *edho dorzé* éthiopienne.

Les agents rythmiques sont censés apporter de la vitalité au conte, grâce à leurs interventions dynamiques fondées sur une écoute attentive du récit du narrateur. C'est ainsi que l'harmonie, les claviers et les percussions, jouant ce rôle, exécutent particulièrement les motifs mélodico-rythmiques d'oiseaux africains traduisant généralement leurs comportements et leurs habitudes au sein de leurs milieux naturels respectifs.

Si Florentz s'est intéressé et référé à la structure du conte africain et aux diverses musiques du continent noir, il y a à cela plusieurs raisons fondamentales se rapportant principalement à la manière d'approcher le Maître de l'univers (en Afrique noire, les vivants passent par les ancêtres et les génies, pour prétendre à leur propre déification, tandis que les catholiques occidentaux passent par Marie, puis Jésus, ainsi que par les anges et les saints, pour solliciter la bienveillance divine). On notera, par ailleurs, qu'au sud du Sahara, le conte est non seulement l'art de l'oralité, d'échange et de partage, mais également l'art du jeu communautaire et un spectacle total où sont mis en scène toutes sortes d'images analogiques et où métaphores, rythmes et verbe ont force d'expression. Le compositeur s'en est inspiré pour présenter une pensée musicale et littéraire dont le discours imagé illustre différentes apparitions de la Vierge Marie au fil des siècles, ainsi que le culte qui lui est mondialement consacré. Sa musique, toute à la fois divertissante – par la beauté de ses symphonies entraînantes – et évocatrice, par la symbolique des thèmes traités, est un questionnement sur les principes moraux, les mystères de la vie, le destin humain et le divin[18].

---

[17] *Le Coran*, traduit de l'arabe par Grosjean, Paris, Philippe Lebaud, 1979, p. 57.

[18] Cf. d'autres détails dans Apollinaire Anakesa Kululuka, *Florentz… sur les marches du soleil*, Préface de Louis Jambou, Lillebonne, 1998.

Quelle leçon tirer de l'approche de l'expression du sacré des musiques traditionnelles subsahariennes dans la musique savante occidentale contemporaine ?

EN GUISE DE CONCLUSION

L'analyse montre combien certains compositeurs élitistes contemporains, partisans de la musique d'essence spirituelle, font preuve d'une nouvelle attitude d'écoute et d'interprétation des univers sonores du monde. Cela révise, en même temps, leur conception de la musique en tant qu'activité limitée, pour l'envisager comme un débordement de la vie. Elle devient également un lieu d'expression corrélative entre l'humain, la nature et le cosmos, à travers une dialectique musicale faite d'ordre et de désordre qui régissent l'équilibre du matériau sonore tant dans son détail, ses formes que dans son rythme à la fois régulier et irrégulier.

Dans la confusion des valeurs culturelles qui règne aujourd'hui, l'attitude de ces compositeurs constitue, pour reprendre l'expression de Mâche, « un possible fil d'Ariane », source des archétypes et des sensations qui leur permettent le renouvellement des formes et des styles musicaux, ainsi que des idéaux spiritualistes sur lesquels se fondent leur création. Or, composer c'est sélectionner, manifester des goûts, des préférences, des valeurs et recréer des rapports. Puis, le compositeur ou le musicien en donne à entendre, pour satisfaire un désir, une envie.

Face au monde rempli d'inquiétudes et d'angoisses de tout ordre, monde propice à un dessèchement généralisé, nombre de contemporains se sont lancés dans la voie de conciliation des aspirations spirituelles et de la vie. Il faut noter cependant que ce problème ne se pose pas dans les mêmes termes en Occident que dans les sociétés de traditions orales, notamment africaines où l'aspect sacré est manifestement présent en tout.

Si l'on se réfère à l'examen de la question du sacré ou de l'acception du spiritualisme en musique contemporaine, on aboutit au fait qu'il existe, dans la culture occidentale, deux principaux courants fondamentaux de pensée, chacun ayant diverses ramifications : l'*athéisme* et la *religion*. Quelquefois, les concepts régissant ces deux domaines interfèrent. Aussi cette résurgence du sacré en musique ne se présente-t-elle pas toujours comme l'associée d'une religion spécifique ou sa dérivée, mais parfois comme son « substitut ». A ce sujet, François-Bernard Mâche remarquait d'ailleurs que « […] le catholicisme remplace ses musiques sacrées par des musiquettes d'une insignifiance toute profane. Cependant, l'agnosticisme déclaré de beaucoup de compositeurs va curieusement de pair avec des œuvres qui tendent à leur conférer une sorte de « prêtrise » esthétique. »[19]

De la *tendance athée*, il ressort que l'aspect sacré de la musique, pouvant être exprimé sous un caractère profane, demeure enfouit dans le tréfonds de l'inconscient du compositeur. Comme je l'ai précédemment indiqué, cet aspect du transcendant est manifesté par d'autres compositeurs, de cette tendance, sous l'angle du mysticisme. Ici, un lien resserré est établi entre l'homme (par des rites), la musique et le cosmos (incluant la nature[20]). En quelque sorte, l'homme se réinsère dans une nature dont il est partie intégrante.

---

[19] François-Bernard Mâche, « Culture et Culte », extrait de l'émission radiophonique : *Perspectives du XXe siècle*, du 30 mars 1979, *in Entre l'observatoire et l'atelier*, I, Paris, Kimé, 1998, p. 150.

[20] Bien qu'il existe une étroite relation entre la musique, la nature et le sacré, le terme *nature* ne revêt cependant pas, selon les époques, la même signification pour toutes les cultures et personnes qui y ont recours. Par exemple, pour Claudio Monteverdi (1567-1643) et dans l'opéra classique, c'est sur la *nature humaine* et ses passions que se modèle la musique. Pour Jean-Philippe Rameau (1683-1764) et la théorie officielle, c'est sur des lois physiques de la résonance « naturelle » que s'appuient l'harmonie et la mélodie. L'œuvre de Beethoven (1770-1827) incarne la conception romantique de la nature, celle de Wagner, la symbolique. Bartók (1881-1945) considérait le folklore musical comme un phénomène naturel, différent des principes naturels à la Rameau.

Cette notion de « réinsertion de l'homme dans une nature » est similaire à la pensée religieuse de la plupart des civilisations extra-occidentales, dont les subsahariennes qui ont inspiré les compositeurs étudiés. Il en est, d'ailleurs, de même de la notion du langage des codes déchiffré par les initiés, et qui, en Afrique noire, sous-tend également la religion. En musiques ces codes ont leurs équivalents, notamment le sur-codage du vaste champ du langage tambouriné.

Au Sud du Sahara, la nature est un lieu sacré. Aussi bien la musique, la nature que l'homme, ainsi que l'ensemble de leurs composantes, sont ici considérés comme éléments de l'univers, en quelque sorte prédéterminés, qui répondent à un dessein divin. Se référant à la place qu'ils occupent dans le dessin original, ils possèdent nécessairement un sens (celui que leur a conféré le Créateur). Ils constituent des champs pour la découverte ou la redécouverte de toutes sortes d'aspects des mythes dont la signification n'est jamais épuisée ni datée.

En cela, l'œuvre de M. Ohana est aussi un pari sur l'histoire. Le compositeur porta un regard nouveau sur le monde. Il ne conçut pas linéairement l'histoire – celle faite uniquement de progrès et de décadence – mais la crut un phénomène englobant une pluralité d'inspirations sujettes à l'interprétation toujours renouvelée, inspirations demeurant chaque fois porteuses de splendeur.

Dans la *tendance des croyants*, outre ceux qui se réfèrent scrupuleusement aux règles des institutions religieuses auxquelles ils dépendent, il en existe qui s'offrent une liberté de pensée, élargissant ainsi leur champ d'action jusque dans les terrains des rituels et des traditions exotiques. C'est le cas notamment d'André Jolivet et de Jean-Louis Florentz.

Bien que pratiquant une écriture musicale de son temps, Florentz notamment n'a pas hésité à se référer aux formes religieuses occidentales traditionnelles, tel que le *requiem*, toutefois remodelé dans son propre style et son propre concept.

Des compositeurs qui se sont intéressés aux modèles abstraits animaliers ou aux sonorités, mélangés à la production sonore humaine – tel que F.-B. Mâche – ont ainsi permis aux voix de la nature, qui sont une partie des bruits du monde, et à celle de l'homme de s'unir autour d'une même œuvre, chaque voix continuant à prévaloir par elle-même à travers son langage et sa musique. Par ce biais, les créateurs de musique contemporaine occidentale ont osé faire de leur création musicale un chant de l'homme, de la nature et par-dessus tout, un chant du cosmos couronné d'essence spirituelle.

Ils ont ainsi rejoint la pensée africaine considérant la musique comme étant l'outil vital qui introduit l'être vivant dans le temps et l'espace impénétrable par l'humain à travers ses cinq organes de sens. Comme pour le masque, la musique n'y est pas une fixation d'une expression humaine, mais une apparition de source divine. Ainsi, très souvent, le musicien traditionaliste africain se trouve dans l'obligation de relater ou de rappeler des événements mythiques ou historiques. Il se trouve, en même temps, devant la nécessité d'exposer un récit, de raconter une histoire comportant divers épisodes. D'où le caractère narratif de la plupart des chants qui n'ont pas de simplicité formelle. Par les sons rendus vocalement ou instrumentalement ou encore de façon mixte, l'artiste envisage surtout le problème posé sur base des connaissances et de son enracinement dans le mythe ou son pressentiment de l'histoire.

Les cultures d'Afrique noire se sont élaborées et diversifiées sur le fondement de la perception de la notion de la personne et du vitalisme, dont le corps humain est le support. Pour la majorité des peuples au Sud du Sahara, l'homme est le grain de l'univers, inscrit dans le réseau des

---

Dans son ouvrage *Musique, mythe, nature*, François-Bernard Mâche a essayé de montrer que le contenu mythique de la musique est très proche du monde animal « puisque c'est une fonction du cerveau des vertébrés en général. […] Le mythe est producteur de lieux communs naturels (ou formes privilégiées que produit l'imagination humaine) », à ne pas confondre avec les clichés, qui en sont « l'exploitation automatique et routinière. » Lire François-Bernard Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, *op. cit.*, p. 43.

correspondances analogiques qu'a tissé le Créateur entre toutes ses créatures. Musicalement, ces liens sont présents à la fois symboliquement mais également concrètement, dans les systèmes d'agencements de formes et de styles des chants et musiques instrumentales pratiquées. Le rythme demeure un de leurs sujets fondamentaux. Il est aussi le reflet de l'ordre cosmique, l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes vitales, ondes que tout être vivant émet à l'adresse des autres. Le rythme est pour lui l'expression de la force vitale illuminant l'esprit au fur et à mesure que l'homme entre dans la sensualité.

Les compositeurs qui se sont inspirés de l'aspect spirituel des cultures musicales subsahariennes se sont diversement intéressés à un rapport essentiel et spécifique de non-séparation homme-nature-dieux ou religion et musique sous-tendant ces cultures. Or, en Occident comme en Orient – qui fut la première d'importantes sources d'inspiration exotique pour les créateurs de musique contemporaine -, ce rapport est régi par la médiation intellectuelle/livresque. Ayant ressenti, au Nord et à l'Est, cette coupure homme-dieu-nature-musique, certains musiciens élitistes occidentaux se sont donc tournés vers le Sud, avec l'espoir d'incorporer, dans leurs œuvres, des éléments de musiques d'Afrique noire qu'ils considèrent comme intégrant cette totalité. C'est d'ailleurs là leur manière d'assumer, comme les traditionalistes subsahariens, ce besoin du spirituel en musique dans sa grandeur et dans sa profondeur.

Toutefois, ils le traduisent sans pouvoir l'assouvir, et sans avoir achevé la mutation menant vers la sacralisation de leur création musicale, au travers de laquelle ils manifestent cette volonté de dépasser, et non pas uniquement de célébrer, l'homme.

DISCOGRAPHIE

Musiques subsahariennes citées dans le texte

Dialogues avec les esprits (plage 6) *in Gabon, musique des Pygmées Bibayak. Chantres de l'épopée. Hommage à Pierre Sallée*, OCORA, C 559 053, 1989.
Baasa : invocation des esprits (plage 15), ethnie Mongo, sous-groupe Ekonda (RDC), *in Kongo Zabana, Petites musiques du Zaïre*, BUDA, 92572-2, s.d.
Chants rituels de maskal (plage 8), *in Ethiopie, polyphonies des Dorzés*, CDM-CNRS /Musée de l'Homme, CNR 274646, 1977-1994.
Flûte afar, "chasse à l'oryx" (CD n°II, plage 9) *in Ethiopie. Musiques vocales et instrumentales*, OCORA, C 580055/56, 1994.
Rwemezabahizi (plage 8) *in Rwanda : polyphonie des Twa*, FONTI MUSICALI, FMD 196, 1993.
Kabula kuani kopo kue kopo kabula (chant de circoncision), *in Kongo Zabana, Afrique centrale : chants Kongo*, BUDA, 82512-2, s.d.
Afrique du Sud, Xhosa (plage 3) *in Les voix du monde*, CDM-CNRS/Musée de l'Homme, CN 001, s.d.
Danse de la pluie (face B, plage 1), *in Togo. Musique Kabiye*, OCORA, LP-30cm, OCR 76, 1962.

Œuvres contemporaines occidentales.

CHAYNES, Charles : *Pour un monde noir*, 1976. 2e mvt : *Pour un rituel oublié*. Christiane Eda-Pierre, soprano ; musicien metteur en ondes, Jean Jusforgues. LP-30cm, Radio France, WE 681, 1980.
FLORENTZ, Jean-Louis : *Le Requiem de la Vierge*, 1986-1988.
MÂCHE, François-Bernard : *Lanterne magique*, 1959.
—— *Kemit*, 1970.
—— *Rituel de l'oubli, 1970.*
—— *Traversée de l'Afrique, 1985.*
OHANA, Maurice : *Sibylle*, 1968.
—— *Office des Oracles et Pythie*, 1974. Roland Hayrabedian et Chœur Muzicatreize. CD Opus 111, OPS 30-109, 1995.
—— *Avoaha*, 1992. Roland Hayrabedian et Chœur Muzicatreize. CD Opus 111, OPS 30-246, 1998.
STOCKHAUSEN, Karlheinz : *Mantra*, 1970. Andreas Grau & Gotz Schumacher, pianos. CD Wergo, 1995.
XENAKIS, Iannis : *Bohor*, 1962. Œuvre électro-acoustique. CD INA-GRM, s.d.
—— *Terretektorh*, 1965-1966.

BIBLIOGRAPHIE

ANAKESA KULULUKA, Apollinaire, *Florentz… sur les marches du soleil*, Préface de Louis Jambou, Lillebonne, 1998, 166 p.

BAILLY, Edmond, *Le chant de voyelles comme invocation aux dieux planétaires*, Cazilhac (Aude), Belisane, coll. Belisane, 1909, 041 p. ;2/1976.

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1/1988, 250 p. ; 2/1994, édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré, 250 p.

COMBARIEU, Jules, *La musique et la magie. Etudes sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Genève, Minkoff, 1909, 383 p. ; 2/1972

Coran (Le), traduit de l'arabe par Grosjean, Paris, Philippe Lebaud, 1979, p. 57.

CHRÉTIEN, Jean-Pierre (dir), *L'invention religieuse en Afrique : histoire et religion en Afrique noire*, Paris, Karthala, 1993, 492 p.

ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I : *De l'Age de pierre aux mystères d'Eleusis*, Paris, Pyot, 1952, (cf. particulièrement la p. 7). Volume II : *De Gautama Bouddha au triomphe du christianisme*, Paris, Payot, 1983, 519 p. ; volume III : *De Mahomet à l'âge des reformes*, 1983, 361 p..

FABRE D'OLIVET, Antoine, *La musique expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre*, Paris, Jean Pinasseau, 1928.

FROBENIUS, Leo *L'Atlantide : mythologie et cultes*, préface de Jean Servier, Monaco, Rocher, 1993 ; 1/1949.

GRIMAL, Pierre (dir), *Mythologies des montagnes, des forêts et des îles : Celtes, Germains, Slaves, Ougro-finnois, Chine, Japon, Amérique du Nord, Amérique centrale, Amérique du Sud, Océannie, Afrique, Sibérie, Esquimaux*, Paris, Larousse, coll. In-quarto, 1963, 279 p.

HEGEL, Georg Wilhem Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, traduit de l'allemand par J.-P. Lefèvre, Paris, Aubier, 1991, p. 48. Titre initial : *Phœnomenologie des Geistes, Bamberg, Wurzbourg, Goebhardt für den akademischen Gebrauch herausgegeben von G.J.P.J. Bolland, 1807*, Leiden, A.H. Adriani, 1907, XXXVI-715 p.

HOUIS, Maurice, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1971.

JANHEINZ, Jahn, *Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine*, tard. de l'allemand par Brian de Martinoir, Paris, Seuil, 1985, 304 p. Titre initial : *Muntu : An Outline of Neo-African Culture*, Londres, Faber&Faber, 1961.

LEUBA, Jean-Louis, *Le Salut chrétien : unité et diversité des conceptions à travers l'histoire*. Actes de colloque organisé par l'Académie Internationale des Sciences Religieuses, Hambourg 1991, Paris, Desclée, 1995, 310 p.

—— *Etudes barthiennes*, Genève, Labo et Fides, coll. Religion, 1987, 158 p.

MACHE, François-Berbard, *Entre l'observatoire et l'atelier*, I, Paris, Kimé, coll. Musica, 1998, 218 p.

—— *Musique, Mythe, Nature ou les dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 2/1991, 224 p. ; 1/1983.

MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Georges Lang, 1952, 779 p.

—— *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, II, *Des bas-reliefs aux grottes sacrées*, Paris, Georges Lang, 1954, 512 p.

—— *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, III, *Le monde chrétien*, Paris, Georges Lang, 1954, 471 p.

MBITI, John, *Religion et philosophie africaines*, Yaoundé, Clé, 1972, 300 p.

POULAT, Emile, *Histoire, dogme et critique dans la crise moderne*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Evolution de l'humanité, 1998.

—— *La Solution laïque et ses problèmes*, Paris, Berg International, 1997, 192 p.

—— *L' Eglise c'est un monde. L'Ecclésiosphère*, Paris, Cerf, 1986, 282 p..

—— *Liberté, laïcité, la guerre des deux France et le principe de la modernité* ? Paris Cujas, 1988, 444 p..

ROUMEGUERE EBERHARDT, Jacqueline, *Pensées et sociétés africaines : essais sur une dialectique de complémentarité antagoniste chez les Bantu du Sud-Est*, Paris, Publisud, coll. Pensée et société, 1986, 99 p..

SCHURE, Edouard, *Les grands Initiés : Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*, Paris, Perrin, 1889.

THOMAS, Louis-Vincent, Luneau, René, *Les religions d'Afrique noire : textes et traditions sacrées*, Paris, Fayard, 1969, 416 p.

XENAKIS, Iannis, *Musiques formelles : nouveaux principes formels de composition*, Paris, Stock, 2/1981, 260 p. ; 1/1963.