

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nommick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Juan Bernardo Pineda. Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez-Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer

Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines

Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización

José María Hortelano, operador de cámara

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



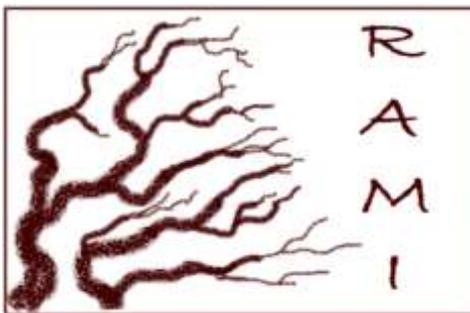
Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de
Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad Zaragoza

King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador





Artículos de investigación

Du verbe instrumental dans la musique subsaharienne

Apollinaire Anakesa Kululuka
Ethnomusicologue, musicologue, directeur de recherches
Directeur-adjoint CRILLASH, EA 4095
Directeur de l'équipe interne ADECAM/MC
Université des Antilles

Résumé. Les musiques subsahariennes résultent du rapport langage parlé/langage instrumental, régi par une culture de l'oralité. Dans cette culture, ces langages véhiculent – au-delà de leur singularité -, des messages à travers, soit un signal codé connu de la communauté linguistique ou préalablement défini au sein d'un groupe d'individus, soit sert de véritable métalangage calqué sur celui articulé et ordinaire que l'on utilise quotidiennement. Ici, un discours musical instrumental peut alors imiter et reproduire les inflexions tonales de la langue pour rendre intelligible son propos. Ce fait est le fruit naturel d'une forte interaction et interrelation entre le langage parlé et la musique, ainsi que la conception qu'en ont les Africains au Sud du Sahara. Ce concept sous-tendant donc ce lien très étroit entre le fait musical et le Verbe, l'acte musical revêt alors une importance communicationnelle égale à celle d'un discours parlé.

Quel concept régit un tel langage ? Quel traitement subit la langue dans l'affectation de ses composantes au discours musical du verbe instrumental et vice-versa ? Quels paramètres techniques, contextuels et d'expression sous-tendent mais aussi déterminent et concourent aux fins distinctives du discours employé ? Telles sont quelques-unes des questions majeures auxquelles je tente d'apporter des éléments de réponse pour élucider mon sujet.

Mots-clés. Verbe musical, verbe instrumental, musiques subsahariennes, Afrique, oralité, langage musical, culture, tambour parlé.

Abstract. Sub-Saharan music results from the spoken language/instrumental language relation, directed by an oral culture. In this culture, these languages transmit – beyond their singularities – messages thanks to either a coded signal known by the linguistic community or previously defined among a group of individuals, or is used as a true meta-language copied on the articulated and usual language used every day. Here, an instrumental musical speech can then imitate and reproduce the tonal inflexions of the language to make its matter understandable. This fact is the natural result of a strong interaction and interrelation between the spoken language and the music as well as the conception that the Africans of South Sahara have of it. This concept underlying the very tight link between the musical fact and the Word, the musical act then carries a communicative importance equal to the one in a spoken language.

What concept rules such a language? What treatment is language subjected to in the affectation of its components in the musical discourse of to the instrumental Word and vice versa? What are the technical, contextual and expressive parameters that underlie, determine and contribute to the distinctive goals of the speech? These are some of the major questions to which I the author try to bring elements of answers to clear up this subject.

Keywords. Musical word; instrumental verb, Sub-Saharan music, Africa, orality, musical language, culture, talking drum.

Prélude à la musique-verbe subsaharienne

Les musiques subsahariennes résultent du rapport langage parlé/langage instrumental, régi par une culture de l'oralité. Dans cette culture, ces langages véhiculent – au-delà de leur singularité -, des messages à travers, soit un signal codé connu de la communauté linguistique ou préalablement défini au sein d'un groupe d'individus, soit sert de véritable métalangage calqué sur celui articulé et ordinaire que l'on utilise quotidiennement. Ici, un discours musical instrumental peut alors imiter et reproduire les inflexions tonales de la langue pour rendre intelligible son propos.

Ce fait est le fruit naturel d'une forte interaction et interrelation entre le langage parlé et la musique, ainsi que la conception qu'en ont les Africains au Sud du Sahara.

En effet, on remarque que, dans la majorité de leurs langues, il n'existe pas un mot qui désigne le terme musique seulement au sens exclusif de l'art d'organiser techniquement et esthétiquement les sons. En revanche, un vocable ou un groupe de mots en expriment un concept à multiples strates. Ce concept sous-tendant donc ce lien très étroit entre le fait musical et le Verbe, l'acte musical revêt alors une importance communicationnelle égale à celle d'un discours parlé. Ainsi, le musicien est censé, non pas jouer – au sens premier du terme - de son instrument, mais le « fait parler ». Lorsque l'instrument en question vient à accompagner le chant, il épouse, d'une manière générale, adéquatément les inflexions tonales du langage parlé. Hors de ce cadre de performance, il demeure pareillement capable de livrer, en solo ou en groupe, des messages codés mais intelligibles plutôt aux seuls initiés. De là découle le célèbre langage tambouriné africain¹, langage dont l'usage ne se limite pas uniquement aux tambours. Son action s'étend, en réalité, à tout acte instrumental existant, voix comprise, langage que je nomme le Verbe instrumental.

Quel concept régit un tel langage? Quel traitement subit la langue dans l'affectation de ses composantes au discours musical du verbe instrumental et vice-versa? Quels paramètres techniques, contextuels et d'expression sous-tendent mais aussi déterminent et concourent aux fins distinctives du discours

¹ A ce propos, on lira avec fruit Simha Arom et Didier Demolin notamment (voir la bibliographie).

employé ? Telles sont quelques-unes des questions majeures auxquelles je tente d'apporter des éléments de réponse pour élucider mon sujet.

Le verbe & la musique dans la pensée culturelle subsaharienne

Pour mieux cerner la notion du verbe instrumental/verbe musical et en saisir l'essence, je partirai du postulat selon lequel nul instrument musical, aussi automatisé soit-il, n'est capable de produire un son si ce n'est par son mécanisme actionné préalablement, directement ou indirectement, entre les mains ou par les lèvres d'un instrumentiste ou d'un être humain. Aussi la voix prêtée à l'instrument parleur en Afrique obéit-elle à la même loi physique. Cependant, ici, cette voix relève d'un concept dont la conception multifactorielle mérite par ailleurs des explications détaillées. Celles-ci en éclaireront les arcanes en partant des principes de base qui régissent le Verbe, la musique et l'instrument musical, principes imbriqués à différents niveaux de la réalisation du langage linguistique ou musical par le truchement du son, d'où découle la musique-verbe.

Dans cette optique, on notera préalablement qu'en Afrique, au Sud du Sahara, mais aussi ailleurs dans le monde surtout de tradition orale, le Verbe est un principe actif et source de toute création, au sens large du terme. Dudit principe, naissent et se déploient une vie ainsi que des formes variées de communication. Dans la civilisation subsaharienne, le Verbe acquiert alors une grande importance, en ce qu'il est tout et que tout demeure en lui. Aussi ne se perd-il jamais parce qu'il se conserve éternellement tout en se transformant de diverses manières. Par la puissance vibratoire et ondulatoire du son qui l'engendre et transperce le voile du langage intelligible du monde physique, le Verbe permet aussi une liaison avec l'univers métaphysique. Il subsume ainsi traditions et expériences humaines perçues dans leurs symbolismes.

Moteur tant du savoir que de connaissances, le Verbe comporte, par ailleurs, une exceptionnelle dimension des analogies, des correspondances et des réciprocitys intimes exprimables sous des formes de paroles variées. Ces paroles se traduisent, entre autres, par une singulière poésie qui scintille à travers toutes sortes d'images, lesquelles, dotées d'un pouvoir de suggestion ancré aussi bien dans le rite, le mythe que dans le symbole, sont suggérées par des faits et des actes de la réalité quotidienne, dont ceux musicaux.

Le sens de ces faits est, linguistiquement, rendu à travers des langues qui, en Afrique subsaharienne, sont majoritairement tonales : le sens d'un mot variant, en principe, selon la tonalité et même selon l'accent tonal affectés à chaque syllabe. Aussi chaque phrase du discours parlé devient-elle ici l'esquisse d'une mélodie, au point que le passage de la parole au chant semble souvent presque imperceptible. Il en est de même du discours musical instrumental qui, avec la parole parlée et la parole chantée, forme un tout indissociable de la vie sociale africaine.

En effet, en règle générale, les modes de parlers de ces langues influent directement sur les musiques vocales et instrumentales existantes. Les

musiques qui en découlent peuvent non seulement permettre aux cérémonies (profanes, initiatiques ou religieuses) ainsi qu'aux rites d'être célébrés, mais aussi d'évoquer les cosmogonies, les mythes et légendes, de soutenir l'effort du travail, de rythmer la danse, bref d'incarner l'art de la vie et du verbe. Ainsi une parole « musicale » est-elle ici liée à une parole parlée, pour servir de fondement au chant – au sens large du terme, tant vocal qu'instrumental –, le chant demeurant alors l'expression du peuple. Les matériaux sonores sous-jacents, qui constituent en même temps des éléments sémantiques, connaissent une organisation qui produit des combinaisons d'une double expression issue du langage parlé et de la musique. Il s'agit d'une expression typique et codée qui respecte et s'appuie sur une syntaxe particulière, celle dotée d'une grammaire appropriée et qui, musicalement, s'effectue suivant les singularités de la structuration de la forme, du genre et du style des musiques impliquées.

Ce sont des musiques qui, en Afrique subsaharienne, sont conçues comme étant l'expérience humaine et animale exprimant l'ordre de vie intérieure. Par conséquent, la musique demeure ici un des facteurs majeurs qui contribuent à la régulation de cette vie dans l'environnement tant cosmique, humain, que naturel. La nature regorge des éléments qui participent à la vie humaine, l'homme, pour le traditionaliste africain, étant symboliquement en partie un produit de la Nature constitué de l'eau, du sang, de l'air (souffle), de la terre et du feu (lumière). Voici pourquoi l'acquisition des connaissances de la Nature, par ce traditionaliste, reste primordiale. Selon cette conception, l'homme accompli n'est pas celui capable d'interpréter les codes qui régissent le langage de la Nature, ce qui reviendrait à en altérer certains de ces principes susceptibles d'être mal compris par l'observateur non averti. L'homme accompli est celui qui sait les décoder, autrement dit, qui trouve les clefs qui dévoilent leur réalité fondamentale, en vue de la maîtrise des lois naturelles, et avec elles, du propos qui en résulte et qui dépasse l'intelligibilité du discours linguistique.

La musique étant ainsi liée aux faits de la Nature et du Cosmos, elle constitue dans la culture africaine une entité complexe d'interpénétrations de multiples maillons à la fois internes et externes, physiques et métaphysiques indissociables.

Cette conception du fait musical relève d'une vision africaine du monde totalement ordonnée en sphères emboîtées, celle qui se dévoile, encore une fois, par le truchement de la parole indicible - le Verbe - entre autres, au narrateur des cosmogonies et des mythes, au conteur des oracles, légendes, fables, proverbes et toutes sortes de récits ; au sacrificateur, à l'invocateur des esprits, mais aussi au moraliste-artisan-artiste.

Dans ce processus, l'initiation est le cadre idéal de formation du néophyte, mais aussi celui de l'expansion du maître. Elle permet l'accès au savoir, à la sagesse et l'acquisition de diverses valeurs immuables constituant de multiples connaissances qui permettent d'assumer avec maturité les responsabilités sociales. L'initiation permet par ailleurs de saisir la véritable face cachée des symboles éthico-artistiques.

L'objectivation de la parole sous-jacente des langages parlés et musicaux africains, d'où résulte l'action communicationnelle recherchée, se fait à travers des gestes oratoires mais aussi physiques par le biais d'un ensemble varié d'instruments, musicaux notamment. La portée de la signification de cette sorte de parole varie selon la circonstance, mais également selon le contexte, le mode d'expression et la situation de sa réalisation.

La « langue musique » pour une construction du verbe instrumental subsaharien

Le langage du verbe instrumental subsaharien s'inscrit donc dans cette conception communicationnelle globale. Ainsi, outre les mots *chanter* et *danser*, on se sert - dans toutes les langues africaines - d'expressions ou de mots dont la signification désigne essentiellement des actions : *faire, jouer, donner, réciter, parler* ou *dire* telle activité, pour signifier le concept musical instrumental, en l'occurrence, attaché à cette activité.

Codé à l'aide des formules mélodico-rythmiques, le langage du verbe instrumental est conçu pour permettre au traditionaliste de dire autrement les propos linguistiquement explicites. C'est un double langage dont les messages vont jusqu'à transcender la simple pensée intelligible au commun des mortels. Aussi ces messages relèvent-ils de différents ordres : rituel, cérémoniel ou de divertissement ; sacré ou profane, public ou privé, collectif ou individuel.

Dans ce contexte, l'instrument musical sert alors, comme je l'évoquais en introduction, de langue sur les lèvres ou entre les mains de l'instrumentiste qui le manipule pour produire le fameux langage codé à travers des sons rythmés à propos. Cela produit un message qui, dans l'immédiat, peut être intelligible ou inintelligible. Dans ce dernier cas, il constituera un discours ou des « paroles » d'une langue silencieuse pour les grandes destinées toutes imaginées, dont la parole est proférée souvent de façon initiatique.

L'on comprend alors pourquoi, dans un grand nombre des cultures traditionnelles africaines, les sons des instruments de musique sont si liés à la voix parlée – et par déduction, à la langue - que, parfois, ils sont même identifiés à celle-ci. En effet, certains peuples ne différencient pas la voix parlée des séquences sonores produites par les instruments en guise de messages. C'est le principe d'imitation stricte qui régit ce processus, imitation qui nécessite un tour de force technique et le déploiement d'une virtuosité parfois sidérante. Il en est particulièrement ainsi chez les vieilles femmes burundaises qui, pour amuser les enfants, chantent en faisant vibrer leurs lèvres entre leurs mains jointes afin d'obtenir un son d'instrument à anche. En revanche, chez les Touaregs notamment, le chant, restitué sur l'instrument, est toujours accompagné d'un murmure silencieux de la gorge, à travers une technique mimétique de fonction ludique appelée « chant de l'âme : *asak dagh iman* ».

Ailleurs, certains instruments à cordes frottées sont conçus de manière à disposer d'un timbre très proche de celui de la voix humaine.

Des instruments musicaux, l'Afrique noire en renferme une grande diversité. Leur richesse organologique résulte de l'alliance de divers matériaux de fabrication, mais dépend également des traits socioculturels de leur concepteur, généralement un fin connaisseur, non seulement des traditions de la communauté à laquelle est destiné son produit, mais aussi du milieu naturel d'où a été extrait le matériau utilisé ainsi que des propriétés acoustiques de ce dernier. L'artisan luthier possède aussi un don singulier pour la musique et une sagesse qui lui permettent d'établir le lien entre l'instrument et différents éléments culturels, métaphysiques et naturels. C'est pourquoi, aussi bien dans la forêt, dans la savane, dans le désert ou sous terre que dans et au bord des eaux, ce luthier africain trouve toutes sortes de végétaux, d'animaux, de métaux et même de minéraux, pour son ouvrage. Certains de ces matériaux sont utilisés sous leur forme originelle et d'autres façonnés et remodelés. Tous deviennent ensuite des objets-êtres culturels. Ce sont les instruments de musiques, dont la majeure partie sont anthropomorphes ou zoomorphes.



Images² 1. Tambour a fente, des Yaka, RD Congo



2. Tambour Reine *ntan*, des Fan, Ghana



3. Lamelphone *Kasanji* des Luba, RD Congo

Le choix évoqué des matières utilisées pour leur fabrication, mais aussi celui de leurs composantes (cordes, lames, lamelles, caisses de résonance) et de leurs formes sont déterminants non seulement pour l'organisation du système sonore, la spécification du genre et du style musicaux adoptés, ainsi que leurs fonctions, mais il préfigure également le langage verbal à engendrer à travers le jeu instrumental.

Dans ce processus, les modes d'accordage de ces instruments constituent aussi un critère capital de l'élaboration future du langage instrumental.

À ce sujet, il importe du reste de noter que ces modes d'accordage ne connaissent pas de modèles prédéfinis, à l'aide du diapason, comme c'est le cas pour le piano par exemple. Par ailleurs, leurs propriétés acoustiques, ainsi que les éléments extra-musicaux qui leur sont associés (mythes, cérémonies, rites ou divertissements) soulignent la pertinence de leur usage dans la société et

² Toutes les images sont de l'auteur.

permettent d'apprécier la diversité des facteurs pratiques et idéologiques sous-jacents. Ces facteurs ont pour fondement l'osmose inter-relationnelle que l'on peut observer entre le langage parlé et celui musical, instrumental en l'occurrence. C'est là un témoignage d'un phénomène social atypique : les instruments musicaux africains sont souvent assimilés à des individus - mâle et femelle – et associés à différentes classes sociales, et avec elles, à des manières spécifiques de s'exprimer.

Chez les Dogon, les Peuls et les Bambara, par exemple, le jeu musical et l'essence de la musique s'expliquent pareillement à travers ce concept de la complémentarité mâle-femelle, conception qui, bien évidemment, a une forte incidence sur les systèmes sonores de leurs musiques et le langage qui les régit. Ainsi, la division, en catégories, des notes d'une échelle musicale - considérées ici comme des voix du langage humain - est basée à la fois sur la nature du timbre, sur la hauteur et sur l'intensité sonores, inscrits dans deux registres principaux (grave et aigu).

Sur le plan technique, les Dogon, notamment, pratiquent un discours musical dans lequel sont suggérés ces principes mâle et femelle, illustrés à travers un propos spécifique et approprié du verbe instrumental. A ce propos, deux parties musicales distinctes sont jouées, soit par un « couple » d'instruments, soit par un seul instrument. Il s'agit généralement des tambours, des cloches en fer et des flûtes. Dans ce dernier cas, la partie mâle est attribuée à la main droite, tandis que la partie femelle l'est à la main gauche. Lorsqu'il s'agit de l'intervention d'un « couple » d'instruments, la partie mâle est généralement exécutée par le plus âgé des musiciens talentueux du groupe.

Ces quelques exemples témoignent et justifient le fait que, dans les sociétés africaines traditionnelles, on trouve une répartition et une réglementation strictes quant à l'utilisation des instruments musicaux, ainsi que les langages qui en découlent dans des contextes et des situations bien définies.

Par exemple, le rhombe, très répandu en Afrique noire, est ici utilisé pour des rituels d'initiation dans les sociétés secrètes, où son usage est très réglementé au point que seuls les initiés sont autorisés à le voir, alors que les non-initiés sont priés de se contenter de l'écoute de son vrombissement. Par le truchement d'une gestuelle singulière de l'instrumentiste, un certain nombre de formules codées est produit permettant à ce vrombissement d'incarner, soit la voix des ancêtres, soit le rugissement d'un fauve illustrant une autorité notamment.

Chez les Suku traditionnalistes, certaines formules mélodico-rythmiques consacrées des trompes servent à annoncer des moments solennels, le rite de circoncision ou les réjouissances, tandis que le « propos verbal » des tambours à friction *puita* est essentiellement exploité dans les cérémonies rituelles ou initiatiques. C'est un instrument de communication locale, et dont la portée du message n'atteint qu'un espace relativement restreint de quelques centaines de mètres. Il symbolise généralement la mort rituelle suivie du renouveau de la personne initiée, celle aguerrie par toutes sortes d'épreuves d'initiation.

Toujours chez ce peuple, le tambour à peau sert aussi bien pour les codes rituels que pour le langage ordinaire codé, en usage pendant les divertissements musicaux, afin, par exemple, de changer une scène chorégraphique, porter une variation de rythme ou de la métrique du chant et de la danse, marquer la fin d'une partie musicale, etc.

Encore faut-il souligner que les formules ainsi codées dans un discours musical de divertissement, revêtent une double importance. Outre le fait que ces formules servent – comme pour le reste des passages musicaux - à essentiellement animer les instants de réjouissances concernés, elles constituent en même temps des signifiés de ces différents messages.

Jeu & enjeux interactionnels du langage verbe instrumental dans la pensée culturelle subsaharienne

Ce qui précède explique également un autre facteur important qui est en interrelation avec le langage du verbe instrumental, c'est le fait que les noms des genres musicaux³ découlent des dénominations de rituels, de cérémonies, d'instruments ou d'autres contextes et interactions sociales, telles que les communications transmises musicalement en association avec telle manifestation, tel symbole ou telle idéologie. Par exemple, les rites de puberté *akan* du Ghana portent le même nom que le genre musical qui leur est associé : *dradwom* (chants de puberté). Dans divers dialectes *kongo* (du peuple Kongo) de l'Afrique centrale et australe, *mpungi* (trompes en bois) désigne à la fois l'instrument et les musiques associées la plupart du temps à des rituels. Pour la désignation du genre musical concerné, on peut parfois ajouter un substantif avant ou après ce terme qui déterminera son rite et le type de trompes utilisées (en défenses animales ou en bois).



Image 4 : Trompe *mpungi*, en racines de baobab, chez les Balori du Bas Congo, RD Congo

³ Le genre musical est ici utilisé au sens large du terme, désignant la catégorie d'appartenance d'une pièce musicale. Cette catégorisation se fait, entre autres, selon des critères de style, de technique, de forme, de formation du groupe instrumental ou vocal, de sa destination, de son support littéraire ou de son écriture. La forme porte sur les schémas de structuration de l'œuvre, tandis que le style caractérise nombre de ses paramètres : esthétique, langage, caractère, interprétation, pays ou origine et époque.

Cette liste non exhaustive d'exemples peut être rallongée à volonté, tant les cas à signaler sont légion.

Faute de pouvoir m'y appesantir, il me paraît plutôt important de souligner aussi que techniquement, les différents langages instrumentaux africains connaissent une organisation qui n'est jamais fortuite. Aux données culturelles – qui généralement relèvent du symbolisme et auxquelles est souvent liée l'activité musicale – corroborent aussi des critères musicaux strictement techniques très significatifs.

En effet, bien qu'aucune théorisation musicale explicite n'existe dans les sociétés africaines en question, les protagonistes sont conscients du rôle joué par chaque instrument en rapport avec les techniques musicales (modes de jeu y compris) ainsi que les sons qui composent leur échelle musicale.

Le son, plus que la note de la musique écrite, est un facteur capital d'une haute importance.

En effet, la notion du « son musical » est, en Afrique subsaharienne, un concept très vaste qui implique au-delà des propriétés acoustiques sonores, la fonctionnalité d'un son dans sa complexité et dans sa variabilité. On ne se contente pas d'un son « pur », mais on prend plaisir aux sons « hybrides » ou aux sons « parasites », ceux que l'on ajoute à la sonorité initiale, pour l'enrichissement du timbre et avec lui, de la beauté sonore, mais aussi pour souligner une symbolique bien précise. Aussi cet ajout se fait-il, généralement, en fonction d'une évocation rituelle donnée ou en fonction de la destination musicale de l'instrument. Cette considération du facteur son influence également le mode d'accordage d'un instrument musical. C'est aussi pourquoi, il n'existe pas souvent, sur ce dernier plan, des modèles d'accordage au diapason, ni des échelles sonores prédéfinies dont on se servirait pour l'accordage d'un même genre d'instruments, un instrument de musique africain représentant souvent un « être » unique et typique.

C'est également une des raisons majeures pour laquelle, chez la majorité des peuples subsahariens, on octroie un nom à chaque son de l'échelle sonore instrumentale. Pour des instruments qui ne sont pourvus que d'un seul son, tels que les sifflets et les trompes, ce nom peut alors être celui de l'instrument qui, à la fois, évoque les périodes ou les cycles phraséologiques exécutés, mais également, de façon métaphorique, son propre registre pouvant, soit figurer le timbre vocal, soit illustrer la puissance d'un personnage, d'un ancêtre, d'une divinité, d'un animal.

Dans le cadre d'un ensemble orchestral, voire vocal ou mixte, ce nom donné au son instrumental permet encore une double différenciation, celle d'un ordre et du positionnement du musicien, ainsi que son instrument, dans le dispositif vocal et instrumental utilisé. Ici, un son est aussi l'image de la « voix » au sens de la parole portée par chaque individu de la communauté (clanique, tribale, ethnique, des initiés, des néophytes, des musiciens, etc.). C'est également une

parole portée par le praticien et son instrument, dont il faut faire valoir, partager et même opposer ou confronter à d'autres paroles, en vue de faire éclater une vérité quelconque, suggérer une pensée proverbiale, anecdotique, mythique, légendaire, et d'autres encore.

Pendant le jeu, les différentes voix ou sons impliqués se constituent en divers motifs mélodico-rythmiques répartis sur des hauteurs différentes. Dans ce processus, l'enchevêtrement de l'ensemble des motifs crée souvent des combinaisons complexes polyphoniques et polyrythmiques, avec des synchronismes d'une grande sophistication. Toutes ces parties peuvent alors alterner, se superposer, s'opposer et s'entrecroiser, offrant un discours musical où se développe une récurrence, à la fois, de traits contrastants grâce aux déphasages des accents et des rythmes obstinés servant de fonds aux parties variantes, ainsi que des structures rythmiques variées et répétitives, traitées comme points de références et de battue métrique. Cette structuration technique des parties repose souvent sur une combinaison de petites unités mélodiques et rythmiques de base simples. Au cours dudit développement du discours musical, ces éléments fondamentaux - s'appuyant généralement sur un pivot - subissent des variations intervalliques, rythmiques et d'accents qui influencent tout autant la périodicité des durées et de la métrique que les timbres.

Le langage technique du verbe musical subsaharien : essence, sens et usage

Techniquement parlant, le verbe instrumental est le résultat musical d'une structuration de la matière sonore en schémas mélodiques et rythmiques constitués en formules codées, qui obéissent à des règles très strictes dans le cadre des musiques rituelles et cérémonielles, mais plus souples dans celui des musiques de divertissement. Parmi les éléments-moteurs qui en régissent l'organisation, on compte la forme, souvent cyclique, à l'intérieur de laquelle se développent des cellules et des séquences mélodico-rythmiques plus ou moins longues.

Les constructions formelles sont sous-tendues par des formules monodiques ou plurivocaliques et par des rythmiques simples ou polyrythmiques, formules généralement répétitives et variées qui connaissent très peu de développement. Souvent, lorsqu'il existe, il s'opère à travers des ajouts d'intervalles qui, en même temps, subissent des variations de hauteurs. Plusieurs petits développements peuvent être alors effectués par alternance ou par simultanéité des ostinatos auxquels s'opposent ou sur lesquels se superposent des motifs très peu déployés.

Le sens et le goût accrus pour la parodie (transformation et adaptation textuelles et/ou musicales) favorisent par ailleurs la création de nombreuses structures irrégulières et même d'une pluralité rythmique. Sur ce plan, les musiques d'Afrique noire offrent en effet une très grande variété de formules (rythmiques et métriques, allant des simples aux complexes, des mesurées aux lisses, des lentes aux rapides, en passant par les modérées). Ces formules

caractérisent généralement styles et genres musicaux de la communauté concernée. Elles forment souvent des codes du fameux langage verbal instrumental.

La répétition régit, d'une façon générale, les mélodies simples et courtes de structure périodique cyclique, dont les notes gravitent autour d'un axe sonore, mais parfois autour de deux ou trois pivots. Grâce au principe de variation, ces formules peuvent être ensuite chargées d'ornements ou subir des changements de pulsations rythmiques et métriques, mais aussi de timbre.

Dans les systèmes musicaux subsahariens, le timbre comporte une variété de sonorités hybrides que l'on peut qualifier de masques sonores. Comme je l'ai précédemment signalé, l'hybridation timbrale est ici un procédé d'enrichissement par ajout - aux sonorités instrumentales originelles - de nouveaux sons à l'aide d'accessoires, instrumentaux ou non, accrochés tels les anneaux de fer que l'on enfile soit sur le chevalet soit sur la partie supérieure des languettes de la *sanza*, par exemple, ou alors appliqués, telle une membrane végétale sur le corps de l'instrument principal. C'est là une des techniques les plus prisées par les Africains constamment en quête des sonorités complexes, qui leur permettent surtout d'évoquer différentes situations. Par l'association et la fusion de multiples timbres, ils parviennent ainsi à des groupements ou à des alliages sonores singuliers, dont certains servent à des fins d'évocations rituelles.

Au-delà de leurs aspects purement technique et stylistique, la répétition, le rythme, la forme, la variation et le timbre sont des principes à forte valeur symbolique qui impliquent des idéologies dont je ne traiterai pas les détails dans un cadre aussi restreint de cet article.

Je noterai cependant que, dans certains cas, la forme du discours musical adopté compte bien davantage que la fidélité au texte ou à la parole parlée. Dans ce cas, elle demeure significative du message transmis. Ici, la parole parlée transposée ou plutôt transfigurée dans le langage sonore instrumental devient une pensée suggestive. Cette pensée imaginaire sert à signifier, musicalement, des propos d'apparence uniquement esthétique pour le néophyte, mais particulièrement signifiants pour l'initié.

On notera, par ailleurs que, dans le domaine orchestral, le continent noir présente également plusieurs groupes instrumentaux, variant des plus petites aux plus grandes formations d'une centaine de musiciens⁴. Dans les grands orchestres bantous, par exemple, la musique est, de façon générale, étroitement liée à un ensemble d'événements verbaux. Ici, la matière musicale constitue le reflet d'une multitude de pensées, d'images ou d'allusions sous-tendant tel ou tel événement évoqué (par exemple : un rituel, une glorification de l'autorité ou un simple divertissement populaire). Les instruments utilisés jouent des rôles

⁴ Les orchestres de cette importance sont des cas particuliers généralement réservés à des cérémonies d'intronisation de grands rois. C'est le cas chez les Luba, les Pende et les Kongo de la République Démocratique du Congo.

socio-musicaux, illustrés particulièrement à travers l'organisation de la performance et de la disposition scénique des protagonistes : emplacement de chaque instrument dans le dispositif d'ensemble, moment d'entrée de chaque musicien dans le jeu, nombre de notes qu'il produit, longueur et périodicité des séquences exécutées, ainsi que les hauteurs (graves, moyennes ou aiguës) des notes émises et le timbre de l'instrument lui-même. En rapport avec la position sociale du personnage symbolisé par le musicien, à travers son instrument, tous ces éléments de performance musicale sont porteurs d'une grande connotation sociale et relèvent d'un langage particulier, celui du verbe instrumental où l'élément son demeure, comme je viens de le signaler, un facteur capital. Du reste, selon sa destination, le langage en question reste un autre facteur déterminant du choix typologique, organologique et des modes de jeu instrumentaux subsahariens.

Si, comme précédemment indiqué, ce langage instrumental africain s'inscrit dans une conception communicationnelle globale étroitement liée à la parole, la construction même d'un instrument de musique en préfigure déjà le concept.

A l'issue de leur fabrication, bon nombre des instruments musicaux africains, surtout consacrés aux rites et aux cérémonies particulières, sont accueillis comme de véritables êtres vivants, ce, avec tous les honneurs et les pratiques rituels que l'on réserverait au personnage qu'ils représentent. Comme des humains, ces instruments sont ainsi dotés d'un langage verbal qui, toutefois, leur est propre. Le luthier s'applique à leur « donner une voix ». Il s'agit d'une voix personnelle qui fait de chaque instrument impliqué « un être » ne parlant que, soit par tapements de mains ou par battements de mailloches sur son corps, soit par raclage de son corps ou par grattage de ses cordes, soit encore par soufflage dans ses orifices. Cette voix est toujours subsidiaire au choix des codes à exploiter.

Dans ce processus, la beauté vivante des sons qu'ils produisent n'est pas réduite à uniquement des principes techniques et formels de leur structuration pour produire une œuvre musicale. Leurs sons formeront en même temps l'écho de multitudes sonorités de l'environnement naturel d'où ils ont été tirés, tout en représentant une énergie, véhicule de la manifestation des forces spirituelles et physiques symbolisées.

Parole musicale, musique de parole dans la tradition culturelle subsaharienne : pour une musique-verbe

Comment un instrument de musique africain est-il alors doté d'une voix qui le fait assimiler à un être vivant ?

En amont, nous l'avons vu, le matériau même qui sert pour la fabrication instrumentale vient des matières qui, initialement, sont traitées par les traditionalistes africains comme des « êtres vivants » (végétaux, animaux et minéraux).

L'instrument musical n'est donc qu'une métamorphose de ces êtres de la Nature en un objet de culture par lequel passeront certains messages codés et vivants

par la force des sons. Ce sont des messages adressés aux humains, aux êtres spirituels et même aux « êtres » de la Nature, par le truchement de(s) rituels et autres cérémonies spécifiques.

C'est à ce stade qu'un instrument africain est transformé tout en étant assimilé à un nouveau « sujet vivant » qui dispose d'une articulation sonore proche du langage parlé. Symboliquement, ce dernier cohabite avec des êtres humains ou animaliers sculptés sur son corps.

La parole articulée humaine ou la voix du personnage pour lequel l'instrument en question a été construit seront évoquées, comme indiqué ci-haut, par le biais de la parole percutée, soufflée, raclée, grattée, frottée. De cette voix codée instrumentale naîtra alors le verbe instrumental.

Le son musical que produira l'instrument concerné formera donc un masque qui transforme ou transfigure la pensée verbale. A l'instrument, cette pensée verbale devient une onde et une vibration rythmées et dynamisées, pleines de signification. Elle devient une vision du monde, mais aussi une force et une énergie qui en transcendent tout fixisme scripturaire ou uniquement gestuel. On notera aussi que, comme pour l'instrument, un orchestre est souvent symbolisé par un « être » humain ou par un élément de la nature. Ainsi, par exemple, les musiciens sénoufo-fodonon ivoiriens désignent l'orchestre Bolonyen – composé dealebasses, de harpes arquées monocordes et de hochets-sonailles, orchestre spécialisé dans les musiques funéraires - par l'antilope *sotyonon* (*cephalophus rufalitus*). Cet animal est une allégorie du lien existant entre les Senoufo et l'univers naturel de la brousse. Les instruments de cet orchestre représentent, globalement, le langage de l'antilope et des êtres vivants de son environnement.

D'une façon générale, il importe aussi de signaler que l'arbre qui sert pour la fabrication d'un tambour pour la musique de divertissement n'est pas le même que celui d'un tambour pour traduire des messages pendant la circoncision. Il en est de même de la forme donnée à l'instrument. Dans ce dernier cas, c'est le *mutundu*, arbre poreux et aux feuilles très larges et dont l'écorce produit une sève rouge, qui est utilisé pour la construction des tambours à peau (percutés ou à friction) chez la majeure partie des peuples Kongo de l'Afrique centrale. Cette sève rouge symbolise l'effusion circonstancielle du sang devant couler lors de la circoncision pour évoquer la purification d'une voie par laquelle transitent les éléments de vie. À l'image du sang, cette sève est aussi le symbole de la vie nouvelle que les néophytes sont appelés à acquérir à l'issue des épreuves de leur initiation. Ici, l'effusion du sang n'est nécessaire que dans ce cadre rituel pour des raisons sacrées de purification, car cet acte évoque une mort de la vieille nature de l'initié, afin de jouir d'une nouvelle vie marquant la continuité qui engage le présent et le futur.

Les interactions entre une parole parlée et une parole instrumentale sont diverses. On distingue des cas d'une identification commune pouvant aller jusqu'à la soumission de l'une à l'autre, sur les plans rythmiques (entre les

pulsations musicales et les accentuations tonales de la parole surtout des langues à tons en l'occurrence africaines). Cette identification peut aussi être celle de l'indépendance complète de l'une envers l'autre. Dans ce cas, le propos codé du langage instrumental n'est accessible qu'aux initiés. Les codes langagiers d'une musique instrumentale de divertissement sont différents de ceux des musiques rituelles et cérémonielles. Le propos instrumental des musiques de divertissement porte sur des messages d'ordre plus esthétique qui, rappelons-le, soit indiquent une variation de danse, un changement de chant, de scène, soit annoncent un entracte ou marquent la fin du spectacle. En revanche, dans les rituels et les cérémonies importantes, le langage instrumental codé est une parole musicale pleine de sens, qui relève des cosmogonies, des mythes, des légendes, des oracles, des proverbes, des paroles moralisatrices, des prières, etc. Dans cet ensemble inter-relationnel constitué par ces deux langages, linguistique et musical, il ne faut pas perdre de vue que la parole instrumentale ne relève plus du langage parlé ordinaire, mais surtout, notons-le encore, d'un discours de portée symbolique qui implique plusieurs phénomènes des actes culturels. Ces derniers déterminent la nature de la parole instrumentale à adopter, à travers les modalités temporelles et spatiales à la fois profanes et sacrées, individuelles ou collectives, rituelles, cérémonielles ou de divertissement.

Comme la musique ou la danse, qui sont accommodées au symbolisme identifiant des facteurs culturels, les instruments musicaux utilisés revêtent pareillement une grande importance sociale. On leur confère des fonctions socioculturelles, parfois illustrées à travers diverses formes imagées portées notamment sur le corps de l'instrument, mais également par le biais même des sons typés produits par ce dernier. Voici pourquoi l'essentiel des procédés musicaux subsahariens s'apparentent à un rituel – au sens large du terme –, autrement dit, chez la majorité des peuples au Sud du Sahara, chaque système musical comporte une organisation qui dépend d'une logique interne très souvent conditionnée par des faits sociaux qui lui sont extérieurs, mais avec lesquels il demeure souvent étroitement lié.

Les combinaisons sonores musicales, engendrées à cet effet, renferment des prototypes ou des traits chorégraphiques et rythmiques particuliers qui, souvent, sont en interrelation avec l'activité rituelle, cérémonielle ou de divertissement, à laquelle se réfère la musique. Ces prototypes sonores – composés d'un ou plusieurs éléments privilégiés, musicaux en l'occurrence – servent ainsi de codes qui déterminent et mettent en exergue la nature et le type du message rapporté. C'est le cas d'une structure musicale formelle ou d'un timbre instrumental ou d'une formule rythmique ou encore de leur association, dans le discours musical déployé, qui peuvent suffire à exprimer le message concerné.

Avant d'illustrer ce propos par un exemple évocateur de cette réalité, il importe de rappeler l'importance du principe « Verbe », moteur du langage instrumental examiné ici.

Nous avons vu, en introduction, que le Verbe régit paroles, principes et toutes sortes de prescriptions, sous-tendus par des règles qui organisent la civilisation culturelle, dont celle subsaharienne. Il en est le moteur de la communication. Associée au langage musical instrumental, cette communication - qui se fait entre individus, entre ces derniers et la Nature ainsi que l'univers métaphysique - est de nature variée. C'est une communication qui a pour substantifique moelle, des systèmes de codes ou des formules prédéterminées qui en fixent le style et l'essence même du message. Il en résulte la musique-verbe.

Ne pouvant m'attarder sur des détails importants qui nécessiteraient l'écriture de plus d'un chapitre d'un ouvrage, je noterais néanmoins que la distinction d'un message se fait par la nature et l'accord de l'instrument, du registre sonore et des intervalles utilisés, du type du rythme et de la métrique employés, ainsi que des formules mélodiques sous-jacentes.

Ces formules sont structurées dans l'espace et le temps, suivant les principes de répétition et de variation. Dynamisées par de multiples rythmes et spécifiées par les hauteurs sonores variant entre deux et plusieurs sons joués en alternance ou simultanément, ces formules demeurent toujours adaptées au degré de l'importance de la nouvelle ou du message annoncés : un appel pour le rassemblement public en vue d'une cérémonie, d'un divertissement ou de toute autre action communautaire. Ce message peut aussi concerner une annonce de l'arrivée d'un grand personnage ou celle d'une intronisation ou encore du décès d'une personnalité. Il peut s'agir d'un procès public important (le tribunal traditionnel sous un baobab notamment ou dans un lieu consacré) ou alors des annonces relatives à des activités de chasse, de récolte, de pêche notamment, et même à une activité ludique.

Pour tous ces messages, l'heure et le lieu d'annonce ne sont jamais le fait du hasard. Pour les grands événements, par exemple, ils sont émis entre 17h00 et 6h00. C'est le cas pour le décès d'un chef, qui s'annonce au coucher du soleil, annonce rappelée à l'heure du second chant du coq, soit entre 3h00 et 3h30 environ.

Si le coucher du soleil représente ici la lumière qui se dissipe sur le corps matériel allongé sur le lit de mort, corps devant alors retourner à la terre, l'annonce du petit matin préfigure plutôt la lumière illuminant l'esprit du défunt qui s'élève vers le monde meilleur des esprits.

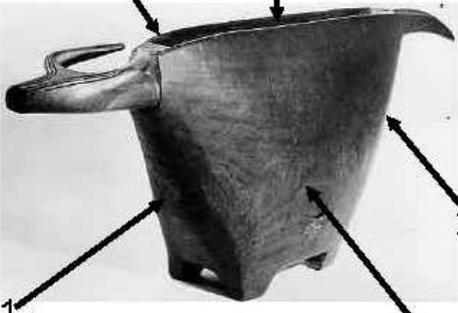
Le message ainsi envoyé à la communauté est traité en différentes étapes. En voici un exemple tiré de la culture *suku* (Sud-Ouest de la République Démocratique du Congo).

Chez les Suku, la première information de ce type de message est transmise d'abord à l'aide des tambours à friction puis à l'aide de trois tambours à percussion. Ce sont là des instruments consacrés, initialement conçus en prévision de ce type d'événements. Ils ont des hauteurs sonores différentes

réparties essentiellement sur deux registres principaux, le grave et l'aigu, les instruments de registre médium n'ayant qu'un rôle subsidiaire.

Selon l'usage le plus répandu, les instruments concernés sont joués à l'entrée du village (essentiellement les tambours à friction), puis au centre (en particulier les tambours à percussion) et enfin au domicile du défunt (tous les instruments). Durant ces différentes phases, plusieurs formules codées seront enchaînées pour dire cet événement à double connotation : malheureux car le chef quitte les siens, heureux parce qu'il revit dans l'au-delà.

Les vrombissements rythmés des tambours à friction indiquent, selon les formules consacrées, ce départ regrettable, tandis que différentes autres formules codées des tambours à percussion citeront son nom, indiqueront son départ et rappelleront ses mérites les plus marquants. Pour ce faire, on frappe d'abord un coup à chaque extrémité des deux lèvres de l'instrument suivi d'un coup au centre. Ensuite, on enchaînera des formules très variables, répétitives sur des pulsations également variables. Le nombre ainsi que la fréquence d'apparition des répétitions et variations de chaque formule musicale codée sont assujettis à une symbolique spécifique. Ce nombre est capital en ce qu'il contribue à la spécification du message annoncé.



3

5

2

1

4

Sur 5 temps : annonce de la mort d'une grande autorité

Sur trois temps :

Ffu - mu ve - ndi - ni Ffu - mu ve - ndi - ni Ffu - mu ve - ndi - ni :

Le chef est parti

Wen - di mu - ka - lu - nga wen - di mu - ka - lu - nga wen - di mu - ka - lu - nga :

Il est parti dans l'au-delà (le monde des morts) + formules désignant le nom du disparu, ses divers mérites, etc.

Image 5. Exemple des formules rythmiques d'annonce de la mort d'un chef Suku

Le rituel de la circoncision s'annonce souvent entre 4h30 et 5h00, à l'aide des trompes en bois et en cornes animales.

L'arrivée du roi Suku, Meni-Kongo, s'annonce par le rythme du tambour à double peau, sur lequel les coups alternés, frappés à chaque extrémité de l'instrument, marquent majestueusement les pas des membres du cortège. C'est la formule mélodique de la petite flûte en bambou *ndemba* qui porte la teneur de ce message. Elle est accompagnée par des *sanza* et des tambours à friction.

Que conclure du verbe instrumental au Sud du Sahara ?

Une coda pour le verbe instrumental de la musique subsaharienne

Nous avons vu que la raison d'être de la musique africaine n'est rien moins que la vie et l'homme, avec tout ce que cela implique matériellement et spirituellement. Il s'agit là d'un concept échappant à toute convention et à tout académisme. Les sons musicaux vécus sont organisés et adaptés très naturellement par le truchement des activités de la vie quotidienne, ainsi que celles initiatiques et cérémonielles.

Dans cette pensée, deux concepts interagissent fortement pour donner sens au phénomène musical. Il s'agit, d'une part de l'*art*⁵ qui tient de la conception et de l'organisation musicale à la fois technique et esthétique, mais aussi instrumentale et vocale. D'autre part, la *culture* de sons se rapporte davantage à l'idéologie, et porte sur des concepts esthétiques, communicationnels, mais également sur le vécu-même des sons par les hommes entre eux, par l'homme avec son environnement naturel, ainsi que par l'homme avec le monde spirituel. Ici, la notion de culture se comprend sous les angles à la fois individuel et social, à travers la réalité du vécu personnel et collectif ou communautaire de l'acte musical en l'occurrence. Cette notion culturelle concerne les phénomènes divers et complexes, qui vont de l'art à la technique, de l'initiation à la religion, de l'infrastructure à la superstructure, du processus répétitif ou cyclique au processus cumulatif, des principes aux lois, de l'idéologie à la science. Elle se définit, par ailleurs, comme le cadre relationnel de représentations collectives et systématiques (celles de l'opinion, celles de la rigueur des spécialistes ou des initiés), résultante d'une vision spécifique du monde par les acteurs de cette culture.

C'est dans cet univers culturel africain – fondé sur l'oralité et étroitement lié au Verbe, et donc à la Parole, avec tout ce qu'elle représente - qu'est ancré le concept du verbe musical, dont celui instrumental, univers en dehors des arcanes duquel, son langage n'aura aucune signification, et par conséquent, ne saura ni être compris, ni être pris à sa juste valeur. En effet, le verbe instrumental, s'accommodant adéquatement à cet univers qui gouverne son mode de fonctionnement, demeure pareillement fondé sur la primauté d'une parole codée. Cette dernière est régie par divers facteurs issus de l'harmonie et du rapport qu'entretient l'homme non seulement avec la communauté, la Nature et l'univers métaphysique, mais aussi avec soi-même. Ici, le Verbe est la racine, l'essence même de cette idée de l'humain, de la Nature et de l'univers spirituel.

⁵ Il relève surtout de l'aspect pratique de même que le mot « art » ne peut être séparé du mot « artisan ».

Le Verbe instrumental africain demeure ainsi un symbole riche de sens qui éveille, dans les consciences et les mémoires de ceux qui comprennent son langage, le pouvoir de la parole qui va au-delà du sens, pouvoir de suggestion, ancré dans les métaphores et les mythes traduisibles par des faits et des actes rituels ou non. C'est un pendant de la parole et un système cosmogonique où les sons forment un langage rapprochant et liant intimement l'homme tant au naturel qu'au surnaturel.

Impliquant la parole et la voix – par ses sons codés -, le système langagier du verbe instrumental subsaharien est naturellement lié aux systèmes des langues locales.

Les messages qui en découlent peuvent être livrés de façon directe et spécifique. De nombreuses composantes de ces langages, parlés et musicaux, sont utilisées dans diverses unités et structures ayant des relations déterminées. Il s'agit, de façon analogique, de deux systèmes sonores disposant d'un « vocabulaire », d'une « grammaire » et d'une « syntaxe », dont le contenu – parfois référentiel – est exprimé, souvenons-nous en, dans un contexte ou en fonction de celui-ci. Selon les caractéristiques phonatoires de la langue usitée, on obtient une diversité de modes de jeux et même de colorations tonales pouvant déterminer un genre musical⁶.

L'on comprend qu'entre le langage parlé et le langage instrumental, les pratiques se chevauchent aisément et laissent leurs limites imperméables, limites dont seuls les initiés connaissent les passerelles dialectiques apparentes et cachées. Ici, on n'est en présence d'une stratégie langagière qui fait basculer le sens du propos annoncé sur un niveau multidimensionnel.

Toutefois, le langage musical du verbe instrumental entraîne vers un terrain de compréhension qui va au-delà de celui de la langue parlée, grâce à son ensemble de phénomènes sonores, parfois incompréhensibles même par la personne qui les produit.

Aussi dans les systèmes musicaux subsahariens, le phénomène « son » requiert une considération exceptionnelle. Ici, dans le processus de la création musicale, le son demeure un facteur essentiel à dompter à double titre : en tant que force et symbole générateurs d'énergies, et en tant qu'agent physique lié à la métaphysique par sa force créatrice. Le son est ainsi considéré comme un phénomène énergétique puisant dans sa propre vérité, mais aussi dans sa propre réalité qui parfois dépasse l'entendement humain.

⁶ Sur le plan vocal, ces modes de jeux s'inscrivent également dans un ensemble des circonstances bien définies. Ils sont, chacun, adaptés non seulement à un répertoire ou à un genre de musique, mais aussi à un type de voix : de fausset, gutturale, vibrée, contenue ou ouverte, glissée, portée ou flattée. Ils se réfèrent encore aux voix prises sur une tessiture haute ou basse, avec pulsation plus ou moins accentuée, aux voix recourant au récitatif, au chuchotement, à l'onomatopée ou encore à celles en chute, en aspiration vocale ou encore avec des sons coupés.

A travers la musique, et avec elle, le langage du verbe instrumental, le son s'agence en des micro- et des macro-structures mélodiques et rythmiques qui, une fois nées, doivent vivre, s'animer, s'accorder et s'harmoniser pour relier les hommes entre eux, les hommes avec la Nature, les hommes avec le spirituel.

Le verbe instrumental africain évite ainsi tout appauvrissement de son langage par des signes écrits ou figés qui ne portent que des significations très limitées et accessibles qu'aux seuls cinq sens humains.

En tant que « verbe », « parole », il existe plusieurs univers et types de langages instrumentaux en Afrique subsaharienne. L'usage des instruments musicaux est adapté au contexte de la performance et au mode d'expression sous-jacente.

Même si l'Africain traditionaliste prête une « voix » à un instrument de musique qui, à travers son langage sonore, produirait des messages, certes codés, mais intelligibles à l'initié, l'on conviendra par ailleurs que, ce n'est pas l'instrument en tant qu'objet qui « parle », mais le musicien qui, suivant une certaine logique de pensée prédéfinie et de préceptes culturels traditionnels, lui imprime un code, en tant que principe préétabli. Exceptés les codes qui régissent la musique de divertissement, les autres codes désignent généralement un proverbe, une maxime, un mythe, une légende, ou tout autre propos à valeur morale, un interdit, une prière, etc. S'exprimant ainsi, l'instrumentiste – grâce à sa gestuelle – prête à son outil cette fameuse voix, dont la « parole » est exprimable par le biais des composantes musicales mélodiques, rythmiques, harmoniques et timbrales. C'est alors que son instrument de musique peut « parler », pourvu que le langage adopté obéisse à une cohérence régie par le code et son symbole et de la spécificité du verbe musical de leur musique-verbe.

Par la diversité de ses idiomes et systèmes sonores conçus dans une relation d'osmose, le verbe instrumental africain constitue un double fait, musical et culturel, accommodé à la circonstance pour laquelle la musique qui en résulte est destinée.

Il est langue, voix et parole, conçues dans l'imaginaire et la pensée humaine, voix et paroles vivifiées à travers la gestuelle du musicien et son instrument, conçu comme un être vivant qui participe à la matérialisation du langage recherché, et dont la matière, servant à sa fabrication, fait référence à la vie de la Nature (environnement physique) avec laquelle le traditionaliste africain vit souvent en osmose.

Bibliographie

AROM, Simha : *Le Langage tambouriné des Banda-Linda*, Selaï, Paris, 1976.

BARIAUX, D. et DEMOLIN D. : « Naissance de la voix d'un tambour à fente chez les Mangbetu. Du geste de l'artisan à celui du musicien et du danseur », in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 8, *Terrains*, Ateliers d'Ethnomusicologie/aimp, georg éditeur, Genève, 1995, pp. 105-113.

DE LANNOY, M. : « L'instrument de musique, facteur et marqueur de l'identité culturelle chez les Sénoufo de Côte-d'Ivoire », in *Vibrations*, 2, 1986, pp. 49-59.

Apollinaire Anakesa Kululuka

KWABENA Nketia, J. H. : « Les langages musicaux de l'Afrique subsaharienne. Etude comparative », in *La musique africaine*. Réunion de Yaoundé (Cameroun), 23-27 février 1970, organisée par l'Unesco, in *Revue Musicale*, n° 288-289, 1970, p. 36.

CALAME-GRIAULE, G. et CALAME, B. : 1957, *Introduction à l'étude de la musique africaine*, in *La Revue Musicale*, 238, 1957, p. 14.

SOWANDE, F. : 1970, « Le rôle de la musique dans la société africaine traditionnelle », in *La musique africaine*. Réunion de Yaoundé (Cameroun), 23-27 février 1970, organisée par l'Unesco, in *Revue Musicale*, n° 288-289, 1970, pp. 59-68 (en particulier, pp. 59-60).