Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

9 | 1996
Nouveaux enjeux

Globalisation

L'Afrique occidentale dans le monde ou le monde en Afrique occidentale

Globalisation. Western Africa in the world or the world in Western Africa

Trevor Wiggins

Traducteur : Ramèche Goharian

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1355
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 1 décembre 1996
Pagination : 189-200
ISBN : 978-2-8257-0559-9
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Trevor Wiggins, « Globalisation », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 9 | 1996, mis en ligne le 05 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1355

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Globalisation

L'Afrique occidentale dans le monde ou le monde en Afrique occidentale[1]

Globalisation. Western Africa in the world or the world in Western Africa

Trevor Wiggins

Traduction : Ramèche Goharian

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit de l'anglais

1 On trouve de tout en Afrique occidentale : un climat où l'on a rarement froid mais qui constitue un terrain favorable à la prolifération de méchantes maladies ; d'anciennes traditions de cultures musicales transmises oralement et partagées par tous, mais aussi une industrie naissante de piratage de cassettes de tous les genres musicaux ; de nombreux musiciens n'ayant qu'une idée, celle d'aller enregistrer des disques hors d'Afrique occidentale ; des auditeurs friands des derniers enregistrements réalisés en Europe et aux Etats-Unis ; une économie où la main d'œuvre est tellement bon marché que beaucoup de gens ont de la peine à survivre ; des forêts tropicales et des réserves naturelles que l'Occident voudrait voir préservées ; de superbes plages et de magnifiques paysages qui n'attirent pourtant pas beaucoup de touristes à cause des guerres et du manque de commodités. En certains endroits, le tourisme a joué un rôle important. En Afrique occidentale les touristes ne sont pas encore arrivés en nombre suffisant pour produire un tel effet, mais les hôtels de luxe s'intéressent de plus en plus à la musique de danse et de spectacle à contenu « ethnique ». Bien entendu, les gens sont conscients de ces problèmes et de ces contradictions, mais que peuvent-ils faire sinon constater le déroulement de l'histoire ? Certains gouvernements d'Afrique de l'Ouest souhaitent changer cette situation mais ils sont entravés par l'énorme « dette » contractée auprès des banques occidentales et par le pouvoir de manipulation des sociétés multinationales. (Je ne m'excuse pas de parler politique dans un article sur la musique. Les politiciens ont toujours utilisé la musique et la musique est une industrie économique comme une autre).

2 La globalisation et le concept de village planétaire font actuellement l'objet de nombreux débats. Notion complexe, la globalisation peut embrasser différentes idées. A un certain niveau, elle indique simplement que la communication est devenue plus facile aujourd'hui que par le passé. Les peuples d'Afrique occidentale sont plus au courant de ce qui se passe dans le reste du monde, et nous sommes mieux informés sur l'Afrique de l'Ouest. Cette simple affirmation contient cependant un déséquilibre. Les Africains de l'Ouest veulent savoir ce qui se passe dans le reste du monde parce que c'est là que se trouvent les plus gros enjeux financiers. L'intérêt de l'Occident pour l'Afrique est marginal, réduit la plupart du temps à une certaine admiration pour sa culture ou à un nouvel élan de commisération pour une catastrophe naturelle. Les Occidentaux aiment l'idée d'appartenir à un village global ; ils aiment éprouver de la solidarité pour leurs voisins africains dont ils voudraient bien partager la musique mais pas la vie qui l'accompagne.

3 Ces thèmes, étudiés de façon systématique depuis 1990, ont souvent été traités d'un point de vue sociologique plutôt que musical. Goodwin et Gore (1990) posent une question importante : Doit-on considérer la présence de plus en plus marquée des musiques non-occidentales en Occident comme une « intervention progressiste dans la culture occidentale » – ce qui indique une direction positive – ou bien comme un nouvel exemple d'« anciennes formes d'exploitation et d'impérialisme culturels » ? Pour ces auteurs, aucun de ces deux modèles ne tient suffisamment compte de la complexité du problème. Le premier s'avère trop naïf bien que ce genre de musique « suppose un effet de retour dans le courant unilatéral qui a souvent caractérisé les communications globales ». Le second est trop négatif, même si la plus grande part du profit de la musique revient efectivement aux sociétés multinationales. Depuis 1990, l'écart entre les musiciens occidentaux qui utilisent (ou exploitent) les idées venues d'ailleurs et les musiciens étrangers qui accèdent à la scène musicale de l'Occident subsiste, mais se réduit peut-être. A l'heure où j'écris, certains reprochent à Michael Jackson de chanter des chansons du type « Nous sommes le monde » ; en même temps, le nombre de disquaires offrant un grand choix de musique non-occidentale augmente de façon considérable.

4 L'étude de ce phénomène pose certains problèmes à cause de la complexité de la situation et des modèles que nous élaborons pour essayer de le comprendre. Le changement est un facteur constant. Les seules choses qui ne changent pas sont celles qu'on a voulu préserver et qui, par conséquent, en sont mortes. En continuant à puiser leurs idées dans d'autres traditions, les musiciens occidentaux risquent de dénaturer ces emprunts en les incorporant à une culture qui leur est étrangère. De même les musiciens non-occidentaux subiront de fortes pressions pour adapter leur musique à une forme qui soit acceptable par les publics occidentaux et produiront ainsi une musique hybride, insignifiante et sans grand intérêt, qui finira par éloigner l'attention et les ressources d'une expression plus significative de la culture. On pourra toutefois arguer que la musique se transforme perpétuellement, entraînée par différentes influences internes ou externes, et que les musiciens ont toujours puisé leur inspiration dans la source qui les attirait. En cherchant des arguments pour soutenir l'une ou l'autre de ces thèses, nous courons le risque de « sérier » les problèmes, c'est-à-dire de formuler une hypothèse et de chercher ensuite à l'étayer en négligeant tout ce qui ne corrobore pas notre théorie.

5 L'approche occidentale de l'éducation pose également un problème. Il y a peu d'endroits au monde où l'éducation soit encore un processus dans lequel les jeunes travaillent avec les adultes de la communauté pour apprendre ce dont ils auront besoin pour leur vie

future. L'éducation est offerte dans des salles de classe où les aires d'étude sont délimitées par des divisions conceptuelles. A moins d'avoir reçu une éducation occidentale, on pourrait ignorer que l'on possède une « culture » qu'il serait important de sauvegarder ou de transmettre. Peut-être reste-t-il encore des endroits dans le monde où la culture est la vie, mais ils sont rares. Des notions aussi abstraites que celle de culture, associée à une compréhension de la musique au moyen de concepts réifiés tels que ceux de rythme, d'harmonie et de mélodie conduisent le plus traditionnel des musiciens non-occidentaux à une situation très différente de celle qui était originellement la sienne. Celui-ci imaginera que certaines caractéristiques doivent se trouver dans sa musique et que celle-ci doit remplir des fonctions particulières auprès des publics (où de telles choses existent).

6 J'aimerais étudier ici quelques-unes de ces idées en utilisant comme modèle la musique du Ghana. Avant d'aborder la situation actuelle, j'examinerai un peu l'arrière-plan historique. Le Ghana est, à juste titre, un pays fier. Parmi ses nombreuses qualités on peut citer son riche héritage musical, qui certes fait le bonheur de l'ethnomusicologue mais, pour paraphraser Mae West, « Qui voudrait vivre dans un héritage ? ». Le pays comprend un grand nombre de communautés ethniques parlant plus d'une centaine de langues et de dialectes. Ces langues, d'une variété impressionnante et décourageante, peuvent être classées selon leurs similitudes. La musique traditionnelle a tendance à varier parallèlement à la langue, surtout lorsque les langues sont à tons (tout changement dans le ton des syllabes peut changer le sens du mot). La musique est étroitement liée à la culture car elle constitue le véhicule traditionnel des rites de passage et des cérémonies officielles. Elle est en même temps le principal divertissement. De même, elle fonctionne comme moyen de communication traditionnel. Ce qui est joué imite parfois une phrase de la langue. Un air peut ainsi annoncer la mort d'une personne, de même que son âge, son sexe ou son métier. Dans la musique de divertissement, on associe souvent des mots à la mélodie pour donner des conseils de sagesse, apprendre aux gens à bien agir ou proclamer les hauts faits d'un village. Les instruments de musique sont eux aussi traditionnels et fabriqués localement, les plus courants étant les tambours de toutes tailles et de toutes formes, les hochets, les métallophones, les xylophones dans certaines régions, et les flûtes ; la voix, elle, est universelle.

7 Chaque localité est fière de sa musique, qu'elle considère comme distincte et différente, même si, à de nombreux égards, elle ressemble à la musique du village voisin. Relever la moindre similitude entre la musique de deux villages paraît injurieux, surtout si l'observateur est un étranger, ethnomusicologue de surcroît. La notion de musique est très large. Je demandai à des villageois si leur musique de divertissement était différente de celle du village voisin, leur réponse fut immédiate : « Oui, elle l'est ! ». Cette affirmation n'ayant pas satisfait mon esprit occidental, je leur demandai en quoi. « Notre danse est différente », me répondirent-ils aussitôt.

8 Dans la description qui précède, j'ai utilisé le terme « traditionnel » sans le qualifier ou l'analyser comme s'il s'agissait d'une notion préétablie et immuable. En fait, la plupart des musiques africaines se sont constamment transformées. Pour rester vivante, la musique doit changer. A la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, les contacts avec les Européens introduisirent des instruments et des musiciens européens. Les musiciens locaux apprirent très vite à jouer sur les nouveaux instruments, surtout les cuivres, qui résistaient mieux au climat que les instruments en bois. De plus, le son des cuivres était assez puissant pour qu'on puisse en jouer avec les tambours locaux. C'est ainsi que naquit

une sorte de fanfare africaine nommée *adaha*, développée par le peuple Fanti, très appréciée dans tout le Sud du Ghana dès avant la fin du XIX^e^ siècle. Ces fanfares, qui sont devenues traditionnelles dans une grande partie du Sud ghanéen, sont demeurées très populaires. Le clairon a également été adopté dans un autre type de musique appelée *borborbor* chez les Ewe. A la base, il s'agit de chants accompagnés par les tambours, mais le clairon joue des phrases imitant la voix en y ajoutant ses commentaires, devenant ainsi une composante traditionnelle de la musique.

9 Parallèlement, au tournant du siècle, les musiciens du Ghana et de la plus grande partie de l'Afrique apprirent à jouer d'une grande variété de musiques et d'instruments européens. Des groupes comme les *Jazz Kings*, les *Cape Coast Sugar Babies* et plus tard l' *Exelsior Orchestra of Accra*, le *Lagos City Orchestra* du Nigeria mêlaient les instruments à vent y compris les cuivres et les instruments à cordes pour jouer des valses, des foxtrots, des ragtimes et autres musiques de danse pour la « bonne société » (Collins 1985). En jouant également des airs indigènes très appréciés de ces mêmes publics, ces orchestres furent à l'origine d'une musique que l'on appela *Highlife*, en partie à cause du coût élevé de l'entrée des clubs de danse. La musique *Highlife* continua à se développer durant les années vingt, puisant son inspiration et ses idées dans des sources très variées. Citons un autre exemple non musical : les *concert-parties*. Il s'agissait de spectacles complets inspirés des idées européennes et américaines transmises par les films. Chaque spectacle était constitué de saynètes émaillées de chants et de danses qui utilisaient fréquemment la musique *Highlife*. Ces petites pièces se dotèrent très tôt de trois personnages de répertoire : le Bouffon, le Monsieur et le Travesti. Le Bouffon fut bientôt africanisé après que le grand acteur Bob Johnson l'eut assimilé au personnage d' Ananse l'araignée, un bouffon diabolique traditionnel des contes Akan.

10 Quelles furent les formes musicales extérieures qui contribuèrent à la formation de la musique *Highlife* ? John Collins (1994) en cite trois : les marches occidentales et les airs populaires joués par les fanfares de fifres et de cuivres des régiments ; les chansons des marins venus des Antilles, des Amériques et d'autres régions d'Afrique accompagnées par la guitare, le banjo, l'harmonica et d'autres instruments portables ; la musique de piano et les hymnes joués et chantés par les missionnaires et les instituteurs, très appréciés de l'élite africaine, chrétienne et scolarisée. Ces sources furent combinées aux chansons traditionnelles, aux styles de chant et aux percussions. Le *Highlife* était joué par les fanfares, les orchestres de danse et les groupes de « vin de palme » qui l'interprétaient sur les instruments disponibles dans les bars locaux. On pourrait penser que les origines du *Highlife* furent extérieures, issues principalement des styles musicaux et de l'argent des Occidentaux. En réalité, cette musique n'apparut que lorsque la population l'assimila à la musique locale et commença à en récolter les fruits. Elle se développa en un style particulier de musique populaire, typiquement ouest-africaine, qui dure encore aujourd'hui.

Fig. 1 : Joseph Kobom jouant du *gyil*

Un des meilleurs spécialistes de cet instrument, il est mort en octobre 1995. Il est vêtu ici du traditionnel *batakari.*

11 Parfois c'est le peuple qui souhaite effectuer des changements dans la musique et souvent, dans ces cas-là, un individu joue le rôle prépondérant. J'aimerais examiner de près le développement d'un style de musique récréative appelé *bewaa*. Principale musique de divertissement du peuple Dagari habitant au nord-est du Ghana, autour de la ville de Nandom, le *bewaa* s'est développé assez récemment. Le premier jalon de sa genèse est le voyage de Polkuu Paul, un jeune homme de la famille de Naa (chef) Imoro de Nandom, qui se rendit à la capitale pour étudier. A son retour, en 1946, il entreprit de fonder la première école primaire de Nandom. Ayant appris, par son éducation, que les activités culturelles pouvaient resserrer les liens communautaires, il décida d'enseigner la danse et la musique dans sa nouvelle école. Il réunit donc les anciens de la région et de tous les villages environnants et leur demanda de lui montrer leurs danses traditionnelles : *kpaa ngmaa*, *sebkper*, *dalaari*, *bagrbine*, etc. Puis, il les encouragea à sauvegarder ces danses en les enseignant à leurs petits-enfants. Polkuu Paul forma lui-même un groupe et développa, avec la collaboration de ses danseurs, un style et une identité qui leur étaient propres. Conscient de l'importance de l'héritage culturel, il rêvait de préserver les chants et les danses existants tout en créant un style local propre à la ville de Nandom qui pût l'identifier et la promouvoir. Il prônait également l'intégration des chants et des danses locales dans le programme scolaire et sa méthode pédagogique fut très appréciée.

12 Le *bewaa* se développa à partir du *bawa*, danse sociale vaguement organisée, exécutée par tous les Dagao (terme représentant à la fois le peuple et la terre dagari). L'idée d'organiser et de chorégraphier cette danse fut introduite à Nandom par les habitants de Jirapa, chef-lieu situé à cinquante kilomètres au sud de cette ville, qui l'exécutèrent lors d'un grand *durbar* réunissant tous les chefs de la région et leurs groupes de danse. Le style du *bawa* étant assez proche des styles *bagrbine* et *sebkpere* de Nandom, les habitants de cette ville l'assimilèrent très rapidement. En ce temps-là, le groupe de Polkuu gagnait en renommée

et cherchait sans cesse de nouvelles idées pour « moderniser » ses danses et en ajouter d'autres à son répertoire ; il copia donc le *bawa* et, petit à petit, transforma son nom en *bewaa*. Le style de cette danse était à ce moment bien différent du style actuel qui se développa à partir des années 1960.

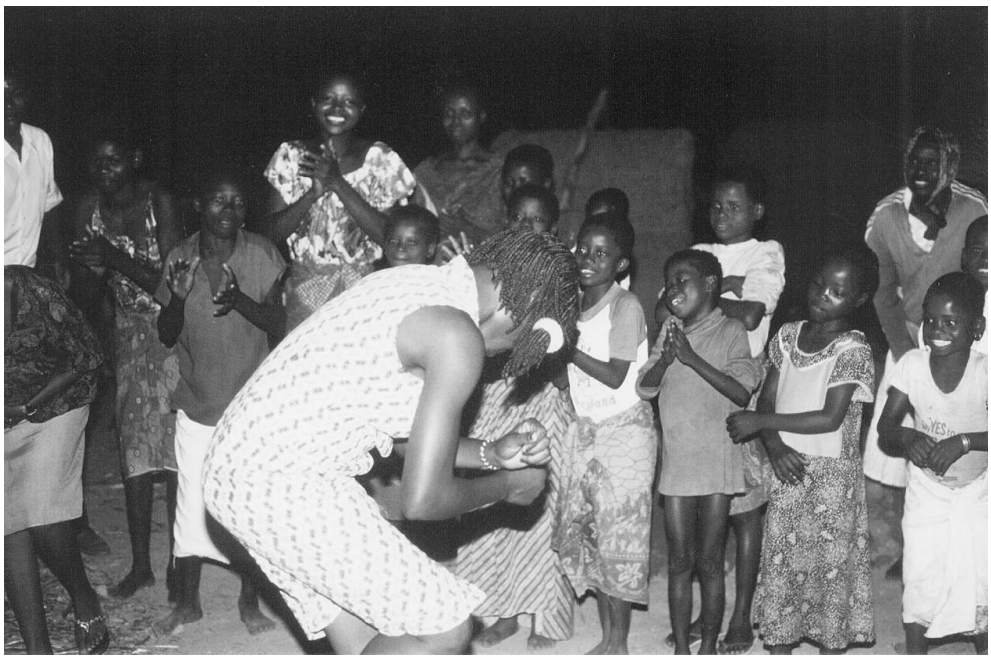
13 En 1957, Naa Imoro mourut et Polkuu lui succéda. Après son accession à la peau (dans le Nord, les chefs s'assoient sur une peau plutôt que sur un trône ou un siège), Polkuu continua de s'occuper activement du groupe *sebkpere* de Nandom. Il encouragea le développement d'un style distinctif que le groupe put exécuter lors des nombreuses compétitions culturelles devenues très à la mode. Il choisit de nouveaux acteurs, chanteurs et danseurs pour son ensemble et renvoya tous ceux qui n'étaient pas d'accord avec ses opinions politiques. Toutes les nouvelles chansons bewaa devaient d'abord être approuvées par le palais.

14 Heureux et fiers de leur *bewaa*, les habitants de Nandom disent que la musique de cette danse s'est accélérée pour mieux divertir les nouveaux spectateurs venus assister aux compétitions. Polkuu Paul fut également responsable du rôle plus important des filles dans les danses. Jadis les hommes dansaient seuls tandis que les femmes, dansant dans leur coin, ne se joignaient au groupe que pendant un court instant. Mais Polkuu plaça une fille entre deux garçons dans la plupart des danses. Le *bewaa* réunissait beaucoup de monde, le dimanche après-midi, surtout des jeunes qui y participaient de façon informelle ou regardaient seulement. C'était une bonne occasion pour danser, assister à une démonstration du groupe de *sebkpere* et surtout rencontrer un partenaire en vue d'un éventuel mariage. Chaque nouvelle réunion était annoncée par un drapeau que l'on hissait dans le marché.

15 De nos jours, Nandom organise, à la fin du mois de novembre, son propre festival culturel, le *Kakube* (« glanures »). Suivant le schéma habituel des manifestations « culturelles » ghanéennes, les spectacles se déroulent en deux étapes. Le premier jour un *durbar* réunit les chefs avec des discours et des démonstrations de danse et de chant par les groupes invités ; le deuxième jour on assiste à la compétition de danse proprement dite. En 1994, quarante-cinq groupes, représentant essentiellement la région de Nandom, y dansaient chacun le *bewaa* et une autre danse locale. Bien que minimes, les différences stylistiques entre les groupes font la joie des spectateurs, qui s'en délectent et les encouragent.

16 Aujourd'hui tous les habitants de Nandom et des environs semblent exécuter le *bewaa* avec talent. Si quelqu'un joue cette musique au xylophone, les passants l'entourent aussitôt et se mettent à danser avec plaisir ; mais il n'y a plus de danses organisées comme au temps de Polkuu. Dans cette région, lorsqu'un groupe danse, on ne laisse pas une personne étrangère se joindre au cercle des danseurs. Le groupe se réunit uniquement pour s'exercer et se donner en représentation.

Fig. 2 : Une fille dansant le *kari*, danse récréative du peuple Dagari



Notez le mélange d'habits du public : blouses et robes occidentales ajoutées au pagne traditionnel, fabriqué et teint localement.

17 Comme la plupart des musiques de divertissement de cette région, le *bewaa* a toujours été basé sur les chansons, qui tournent habituellement autour de deux thèmes : les commérages et les conseils de sagesse. On continue de composer beaucoup de chansons ; les femmes surtout en créent un grand nombre qu'elles chantent lors de manifestations qui leur sont réservées, telles que les danses *kari* et *nuru* de la période des moissons. Ces chansons sont ensuite intégrées au répertoire des groupes de *bewaa*. Pour inventer une nouvelle chanson, il suffit en général de choisir une chanson qui existe déjà, d'en modifier légèrement la mélodie et d'y ajouter quelques nouveaux couplets. Les jeunes ont l'air d'apprendre le *bewaa* par osmose car les écoles, qui prônent pourtant le développement de la culture locale, ne font presque rien dans ce sens. Parfois on trouve un xylophone dans le préau d'une école, mais la musique et la danse ne font pas partie du programme d'études. Au Ghana, le développement de l'éducation scolaire a souvent signé l'arrêt de nombreux rites sociaux : les rites traditionnels de nubilité par exemple ne peuvent se dérouler normalement si l'enfant se rend tous les jours à l'école (Sarpong 1977). De nos jours, on enseigne les rites et les événements sociaux mais on ne les transmet pas directement. D'ailleurs comment pourrait-on le faire à l'école ? L'école est devenue une institution nationale, définie par des concepts occidentaux. Mais nous avons beau nous lamenter, nous devons cependant reconnaître que les jeunes Africains doivent être formés de cette façon s'ils veulent survivre dans un monde dominé par l'Occident, ou plutôt par ses idées.

18 L'exemple suivant vient également du Nord-Ouest du Ghana. Il s'agit d'une cassette intitulée *WUO ZA WUO NU*, enregistrée par Begyil Paul à Wa, capitale régionale de l'Ouest-Supérieur. La photo de couverture montre l'artiste vêtu de la blouse rayée traditionnelle de la région, portant un sac de cérémonie en cuir utilisé dans les occasions importantes comme les funérailles. On remarque en particulier sa nouvelle montre en plastique noir.

Le nom de l'artiste dénote aussi un mélange d'ancien et de nouveau : *gyil* qui signifie xylophone en Dagari est combiné à Paul, un prénom chrétien. La cassette contient neuf chansons chantées par une voix d'homme soutenue par un choeur de trois femmes. Les chansons correspondent à la forme traditionnelle où les strophes de plusieurs vers sont ponctuées par un choeur répétitif. L'accompagnement est fourni par un petit synthétiseur produisant des rythmes occidentaux comme le *cha-cha* ou le *slow-rock* (importés par l'entremise du Japon ?) censé remplacer le rôle d'*ostinato*, en général dévolu au xylophone.

19 L'étiquette de la cassette affirme que toutes les chansons ont été « composées et arrangées » par Begyil Paul. Il faut comprendre cela dans son contexte. Comme je l'ai déjà signalé, composer une chanson revient parfois à ajouter un seul vers à une chanson existante tout en conservant sa mélodie et ses autres paroles. Il existe déjà une chanson semblable à celle de la bande-titre de cette cassette ; les paroles en Dagari sont : *Pɔgle na d ɔg bie (tɛr puɔ) ti kyɛ bulang naa kpi. Baa wuɔ, dobaa wuɔ, dobaa piila wuɔ, wuɔ za wuɔ nu*. Traduite littéralement, elles signifient : « La petite fille peut porter un enfant (être enceinte) ; encore petit, il peut mourir. Peau de chien, peau de cochon, peau de cochonnet : toutes les peaux sont de la peau ! ». Il s'agit d'un cas typique où le sens d'une chanson est sujet à diverses interprétations, voici deux versions possibles : « Tout enfant, même avorté, est un enfant comme tout animal a une peau », ou « Quelqu'un a eu des rapports avec une petite fille qui tomba enceinte. Lorsqu'on se moqua de lui, il rétorqua : toutes les peaux sont de la peau ». Tout le monde considère que la chanson de Begyil Paul est « la même » que celle-ci. Même ses airs y sont apparentés.

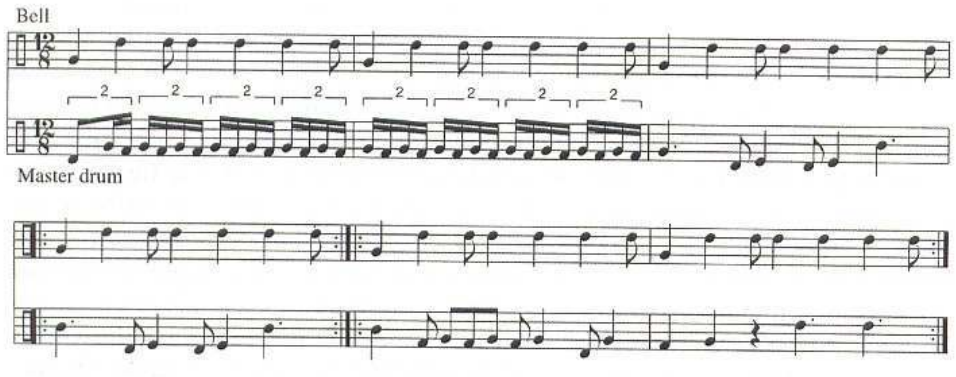
20 L'accordage est également très intéressant. Le clavier joue, bien entendu, selon l'accord tempéré occidental. Les chanteurs adoptent souvent une « tonique » qui se rapporte à celle du clavier ; mais là s'arrêtent les ressemblances. Tous les chanteurs maintiennent régulièrement leur propre système d'intervalles qui, pour des oreilles occidentales, jure parfois avec l'accompagnement. Il se règle en effet sur le xylophone (*gyil*) dont l'accordage n'est pas fixé avec précision mais il est simplement considéré comme juste lorsque le chant sonne bien. Sur les instruments que j'ai mesurés, l'accord se situe quelque part entre le pentatonique anhémitonique et l'equipentatonique[2]. Les chanteurs maintiennent leur échelle mélodique avec une régularité telle qu'il me semble qu'ils n'entendent pas l'accompagnement de la même façon que moi. Ces chanteurs sont tous jeunes et les chanteurs du choeur semblent avoir moins de vingt ans. On aurait pu croire que ces jeunes aient été influencés par le système d'accordage occidental à travers la radio, les cassettes et les autres médias sonores, mais force est de constater que leur écoute reste résolument traditionnelle.

21 On peut observer l'étape suivante à l'église de Nandom. Les premiers missionnaires amenèrent leur religion et sa musique. Les témoignages linguistiques montrent que des instruments comme l'harmonium étaient connus dans la région, mais il est difficile de déterminer pendant combien de temps ils ont pu résister aux attaques des termites et de la poussière. De nos jours, l'église, qui est catholique dans cette région, utilise les xylophones, les tambours et les hochets pour jouer de la musique traditionnelle. Ce choix est dû en partie au fait que l'église préfère la musique indigène aux musiques importées, mais les intérêts locaux jouent aussi un rôle important. L'introduction de la musique locale dans l'église a posé quelques problèmes. Chaque musique « appartient » à quelqu'un. Il existe une grande tradition de musique funéraire destinée à certaines circonstances, mais que l'on ne voudrait pas entendre tout le temps. D'autres musiques,

convenant à des sociétés secrètes ou à des danses de divertissement, ne correspondent pas nécessairement aux exigences de la religion. Le problème a été résolu en créant une musique d'église basée sur les styles récréatifs locaux, mais ne représentant aucun d'entre eux en particulier. La composition de textes de chansons donnant de bons conseils est une ancienne tradition qui se perpétue à travers les poèmes des auteurs célèbres de la région. En dépit des inconvénients que cela pourrait présenter, l'église de Nandom a la chance d'avoir un bon musicien parmi ses prêtres, le Père Dominic, responsable du développement d'un nouveau style musical qui se répand peu à peu dans toute la région. De même, la plupart des danses et des musiques traditionnelles[3] sont admises au sein de l'église.

22 Un exemple similaire mais à une échelle plus internationale nous vient d'Accra. Nana Danso Abiam a étudié la musique à l'Université du Ghana et formé le Pan African Orchestra. Son ensemble utilise les flûtes *atenteben* et *wia*, les xylophones *gyile*, les trompes ashanti, plusieurs instruments de percussion ghanéens, la harpe-luth *kora* et la vièle *gonje*. Il joue avec succès des arrangements de musiques traditionnelles, ghanéennes pour la plupart. Habile compositeur et arrangeur, Danso Abiam fut invité avec son ensemble au festival WOMAD et enregistra un CD en 1994[4]. Le problème est que ses arrangements sont trop élaborés. Danso Abiam connaît bien sa musique et introduit de nombreux éléments stylistiques traditionnels dans son ensemble. Mais les arrangements sont si complexes que les musiciens doivent savoir lire une partition pour en venir à bout. Les instruments ont été accordés de manière à correspondre à une norme acceptable d'accordage occidental, pas de façon tout à fait parfaite pour ne pas perdre leur caractère, mais selon un système bien éloigné des sources africaines. Beaucoup de gens considèrent que c'est cela la musique africaine traditionnelle. Faut-il s'inquiéter de cette méprise ?

23 Comme dernier exemple je mentionnerai la percussion des Ewe du Sud-Est Ghanéen. Un des morceaux de danse, version rapide de la traditionnelle danse de guerre *Agbadza*, s'apppelle *Ageshe*. En m'enseignant cette pièce, on m'a dit qu'une de ses sections était du reggae. La musique de reggae est devenue tellement populaire parmi les jeunes que les joueurs de tambours ont décidé de l'intégrer à leur musique. En voici un court extrait[5].



24 Il est vrai qu'ici le tambour utilise des rythmes basés sur des double-croches en 4¼4 tandis que la cloche maintient un battement à 12⅛8. J'ai néanmoins de la peine a y voir du *reggae.* Pourquoi ? Est-ce que je ne connais pas assez bien la musique ewe ou le reggae ? Les musiciens de reggae sont-ils capables de s'y reconnaître ?

25 Les exemples évoqués plus haut révèlent une situation confuse avec un incroyable mélange d'emprunts, d'influences et de transformations. Dans cette confusion chacun peut trouver un argument en faveur de son opinion sur l'évolution des choses. Il est vrai

qu'on dénote un changement axé sur les demandes de la scène musicale occidentale qui cache son dur aspect commercial sous une douce image de musique « ethnique ». Pourtant le monde de la musique ouest-africaine reste vivant et vibrant, produisant une expression nouvelle qui se nourrit de sources différentes, mais exprime le génie du peuple.

26 La musique et la danse sont reconnues comme étant « culturelles » et méritent par conséquent d'être préservées mais cela présente parfois des dangers. L'école où j'enseigne au Royaume-Uni, le Dartington College of Arts, a entrepris récemment une recherche sur les activités musicales de la zone rurale où elle se situe, au sud-ouest de l'Angleterre. L'enquête a révélé l'existence d'une activité étonnante dans plusieurs styles différents comme les fanfares villageoises, les carillons et la musique populaire. La plus grande partie de cette activité gravite autour de deux institutions, l'église et l'école, et s'ajoute à leur fonction principale. Cela confère aux prêtres et aux instituteurs un pouvoir qui pourrait être dangereux. Non pas que ces derniers entravent intentionnellement la musique, mais leur appui et leur zèle peuvent constituer un facteur déterminant. En outre, ces institutions sont soumises à des lois nationales qui, dans le but d'établir l'égalité ou l'autorité, peuvent réduire le champ d'importantes variations locales. En Afrique occidentale, l'église et l'école ont déjà commencé à assumer ce rôle, mais on n'a pas encore mesuré l'importance de leur action.

27 Je crois sincèrement que les musiciens d'Afrique occidentale sont parfaitement capables de rester leurs propres maîtres dans le changement et l'adaptation de leur musique aux besoins de leur peuple et de leurs temps. Notre seule façon de prédire l'avenir c'est de lire le témoignage du passé. Le pire scénario que l'on puisse imaginer pour une culture et sa musique, c'est la déportation d'une grande partie de sa population vers un autre continent. Lorsque cela arriva pour l'Afrique occidentale, le résultat fut le rag-time, le blues et le jazz : je reste donc plein d'espoir !

BIBLIOGRAPHIE

COLLINS John, 1985, *African Pop Roots*. London : Foulsham

COLLINS John, 1985, 1994, *Highlife Time*. Ghana : Anansesem Publications

GOODWIN Andrew & GORE Joe, 1990, « World Beat and the Cultural Imperialism debate » in: *Socialist Review* 90(3): 65

SARPONG P., 1977, *Girls' Nubility Rites in Ashanti*. Tema : Ghana Publishing Corporation[1]

NOTES

1. Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.

2. Les intervalles typiques pourraient être, en cents :
Octave 1 274 224 275 237 242
Octave 2 249 232 225 245 228
3. J'ai assisté à une messe célébrant le vingt-cinquième anniversaire du service de deux prêtres de Nandom. A un certain moment tout le monde s'est mis à danser une danse de divertissement locale, y compris les nonnes et les prêtres en habit qui entouraient l'autel.
4. The Pan African Orchestra : *Opus 1*. Virgil RealWorld CDRW48 (UK) PM 527 (F).
5. Cette transcription utilise les notes pour indiquer les différentes frappes des mains sur le tambour principal. Ces frappes produisent des sons de hauteurs différentes dont les rapports approximatifs, représentés par les notes, n'ont ici qu'une valeur indicative.

RÉSUMÉS

Depuis une dizaine d'années, l'intérêt pour les musiques du monde s'est considérablement développé en Europe et aux Etats-Unis notamment. En même temps, les pressions et la manipulation du monde industrialisé ont touché les sociétés et les cultures les plus lointaines. Il y a dix ans, l'intérêt pour la musique des autres peuples se limitait à la recherche ethnomusicologique sur les musiques traditionnelles des autres cultures. Aujourd'hui beaucoup de gens veulent entendre de la musique « exotique » traditionnelle ou populaire. Cela crée certains problèmes. La plupart des musiques traditionnelles ne sont pas des musiques de concert et requièrent souvent une participation active des auditeurs. Les musiciens sont donc forcés d'adapter leur musique au public des salles de concert ou, plutôt, de lui offrir ce que les promoteurs croient vouloir entendre et le succès est mesuré en termes financiers. Dans cet article, l'auteur se propose d'étudier la situation de la musique et des musiciens en Afrique occidentale et notamment au Ghana. Comment ces derniers répondent-ils aux demandes de leur public local ou international ? Ces deux exigences se trouvent-elles en conflit ? Quelles sont les influences musicales que subissent les musiciens d'Afrique de l'Ouest et comment celles-ci apparaissent-elles dans leur musique. Y a-t-il un danger que tout converge vers une norme unique et que la musique finisse par ne plus satisfaire qu'à certaines exigences fondées sur les succès antérieurs ? Finirons-nous par chanter tous la même chanson, et qui l'écrira ?

In Europe and particularly the United States, the interest shown in 'world music' has grown considerably over the last decade. At the same time, pressure and manipulation on the part of industrialised nations has reached the most 'far away' countries and cultures. Ten years ago, interest in the music of other peoples was limited to ethnomusicological research on the 'traditional music of other cultures'. Today many people wish to hear both traditional and popular 'exotic' music. This gives rise to a number of problems. Most traditional music was not designed for the concert and requires active audience involvement. Musicians are thus forced to adapt their performances for concert-goers, or rather offer what promoters think the public wants, success being measured in financial terms.
In this article, the author studies the situation of music and musicians in Western Africa, with particular reference to Ghana. How do these musicians respond to the demands of local and international audiences ? Are these two conflicting demands ? What musical influences are Western African musicians subjected to and how do these influences show themselves in their music ? Is there not a danger that everything converges into a single norm and that the music, at

the end of the day, only satisfies some demands based on the strength of former successes ? Shall we all end up singing the same song and, who will write it ?

AUTEURS

TREVOR WIGGINS

Trevor Wiggins, après avoir longtemps étudié la musique ouest-africaine, enseigne la musique au Dartington College of Arts, au Royaume-Uni. Il joue de la flûte atenteben, du xylophone gyil et du tambour et a publié de nombreux ouvrages se rapportant à ses recherches sur la musique et la pédagogie musicale. En 1994-1995, grâce à une bourse octroyée par le Dartington College et l'Elmgrant Trust, il séjourna pendant dix mois au Ghana pour étudier sur le terrain la musique de divertissement du peuple Dagari, basé à Nandom. Un CD réunissant ses enregistrements vient d'être publié par Pan (Bewaare : They are coming. Pan 2052CD).