

Monique BRANDILY : *Introduction aux musiques africaines*

[Paris] : Cité de la Musique ; Arles : Actes Sud, 1997. 157 p.

François Borel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1672>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1998

Pagination : 265-268

ISBN : 2-8257-0639-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

François Borel, « Monique BRANDILY : *Introduction aux musiques africaines* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1672>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

Monique BRANDILY : Introduction aux musiques africaines

[Paris] : Cité de la Musique ; Arles : Actes Sud, 1997. 157 p.

François Borel

RÉFÉRENCE

Monique Brandily : *Introduction aux musiques africaines*. [Paris] : Cité de la Musique ; Arles : Actes Sud, 1997. 157 p. ; nombreuses illustrations, glossaire, bibliographie, discographie. Accompagné d'un CD encarté. Collection « Musiques du monde ». ISBN 2-7427-1360-3

- 1 Relevant le défi que constituent la profusion et la diversité des musiques africaines, les éditeurs de la déjà fameuse collection « Musiques du monde » ont confié à Monique Brandily la tâche délicate « de proposer quelques jalons pour guider les randonneurs au long des sentiers de découverte des sons africains » (p. 9). Ils se sont donc volontairement limités à une introduction, ce qui semble être un choix méritoire car, à moins de prétendre à l'édition d'une encyclopédie de type *Garland*, forcément lacunaire, les musiques d'un continent ne sauraient être décrites en un seul ouvrage, aussi volumineux soit-il.
- 2 Puisqu'il serait vain de chercher à définir les musiques africaines dans leur ensemble, l'auteur va plutôt essayer de définir des isolats présentant des points communs. Ainsi, dans son introduction, elle souligne que l'environnement naturel des populations africaines conditionne l'instrumentarium (le cas des nomades par exemple) et que la diversité du matériel instrumental influence à son tour la production musicale, comme d'ailleurs l'effet lié à la diversité symbolique due à des raisons idéologiques, sociologiques ou esthétiques. La compréhension de ces musiques ou, plus simplement, le plaisir à les écouter augmente avec la connaissance de leurs significations sous-jacentes. Car elles sont avant tout fonctionnelles, étroitement liées à des rituels, à l'organisation sociale, à la

répartition des tâches entre hommes et femmes, à celle des classes d'âge, et elles sont en outre conditionnées par les structures politiques et religieuses.

- 3 Dans un premier chapitre, « Quelles musiques ? », l'auteur se risque à esquisser les caractères fondamentaux de ces musiques. Elles sont construites empiriquement, transmises oralement et ne recourent pas à une théorie. Mais elles obéissent à des lois d'organisation qui ne sont pas énoncées, et dont c'est justement le travail de l'ethnomusicologue de les formuler. Tout d'abord, elles ne se conçoivent pas hors du contexte de la performance. Ensuite, elles sont caractérisées par des traits stylistiques comme celui de la répétition, à laquelle le musicien se doit d'apporter des variations ou des innovations, en évitant toutefois de compromettre l'identification du répertoire de référence par les auditeurs. Ces musiques ne sont donc pas figées, elles évoluent lentement, mais constamment, et c'est à cause de la folklorisation, phénomène qui consiste à immobiliser une tradition lorsqu'on la sent fragilisée, qu'elles deviennent intouchables et qu'elles se pétrifient. Ici, l'auteur aurait pu ajouter que les ethnomusicologues ont une large part de responsabilité dans ce processus, notamment avec l'« ethnomusicologie d'urgence » qui tend à négliger l'étude des mécanismes de la folklorisation en ne valorisant que ce qu'elle considère comme « traditionnel ».
- 4 Les musiques africaines sont « sous contraintes » (p. 23), en ce sens que la matière sonore « est soumise à l'observation de conventions dictées par des motifs qui [...] répondent à la nécessité de demeurer signifiante » (pp. 23-24). Dans cette perspective symboliste, le choix des tons hauts ou bas, des rythmes binaires ou ternaires, par exemple, se fait en fonction de paires d'oppositions concrétisant la relation masculin/féminin, fort/faible, droite/gauche, etc. La notion de timbre entre aussi en ligne de compte dans ce type de classification symbolique. Une autre « contrainte » résulte du lien que la musique entretient avec la parole, lorsque l'instrument se substitue à cette dernière pour s'adresser à des êtres surnaturels ou pour exprimer des pensées confidentielles à des membres de la communauté, dans un langage secret.
- 5 Le statut du musicien africain est traité brièvement dans le deuxième chapitre. Il y est question principalement des griots en Afrique de l'Ouest et plus particulièrement en milieu malinké (Mali). Au Sahel oriental, où les forgerons occupent fréquemment cette fonction, les musiciens professionnels ne sont pas forcément castés et on rencontre aussi des musiciennes non professionnelles comme les femmes touarègues du Niger. En général, les instruments de musique ne peuvent être utilisés que par une catégorie d'individus bien définie selon sa place dans le groupe social, son âge et son sexe.
- 6 Les deux chapitres suivants constituent la plus grande partie de l'ouvrage. Intitulé « Les instruments de musique », le chapitre III passe en revue les grandes catégories organologiques selon la classification de Hornbostel et Sachs (cordophones, membranophones, idiophones, aérophones) après avoir esquissé quelques traits communs aux instruments africains : ils sont porteurs d'une charge symbolique qui en conditionne l'usage ; ce sont parfois des œuvres d'art (sculptures !) ; mais leur importance du point de vue fonctionnel est indépendante de leur apparence ; les matières utilisées pour les fabriquer sont parfois rares, mais il peut aussi s'agir de matériaux de récupération ; leur fabrication est individuelle ou spécialisée pour les instruments complexes.
- 7 Au chapitre IV, l'auteur définit les grandes aires musicales du continent, tout en relativisant ce genre d'opération parfois hasardeuse ou réductrice, puisqu'on peut constater que des populations pourtant voisines et de langue commune se distinguent

radicalement dans l'usage d'instruments de musiques, par exemple. Le premier espace envisagé est celui des « musiques des déserts » : le Sahara et son pourtour, avec l'influence plus ou moins présente de la religion musulmane et des populations comme les Toubous, que Monique Brandily connaît bien, les Touaregs et les Maures ; le Kalahari des Bochimans et Hottentots, que l'auteur met curieusement en parallèle avec les Pygmées de l'Afrique équatoriale. Viennent ensuite l'Afrique intertropicale : la zone « soudanaise », c'est-à-dire le Sud du Sahara, avec ses savanes et ses populations d'éleveurs nomades descendantes des grands empires comme le Kanem, le Bornou, le Ghana, le Songhay, etc. ; la Corne de l'Afrique : l'Éthiopie et ses contrastes entre chrétiens, juifs et musulmans. Puis la zone équatoriale avec les musiques de la forêt et celle des Grands lacs. Enfin, la pointe sud du continent.

- 8 Ce découpage reflète une diversité de la production musicale qui incite à remettre en question la notion de « musique africaine ». Pour Monique Brandily, cet éventail révèle un « je-ne-sais-quoi empreint partout d'une certaine jubilation qui exprime sans doute cet amour de la vie qui marque si intensément les comportements des Africains et imprègne leurs musiques » (p. 107).
- 9 Le chapitre V, « Musique et communication – l'ouïe et la vue », aborde le thème du rôle de la musique en Afrique, notamment du chant, et des autres éléments (danse, couleurs, matières) comme vecteurs de symboles et de significations. Souvent énoncé dans un langage qui n'est pas le même que celui de la communication verbale, le contenu du message perd de son importance au profit de la forme : le signifiant prend alors le pas sur le signifié, selon le destinataire, matériel ou immatériel.
- 10 En Afrique, la musique est indispensable à l'équilibre et à l'harmonie entre individus, elle concourt au maintien de la cohésion et de l'identité communautaire. C'est pourquoi elle résiste, ou plutôt intègre admirablement bien les éléments nouveaux dus à des bouleversements socioculturels, qu'ils soient d'ordre religieux ou politique. En revanche, l'influence due à la mondialisation du commerce de la musique, dont la *world music* est l'un des avatars les plus remarquables, est plus pernicieuse. Ses effets ne paraissent pas impressionner Monique Brandily pour qui, au chapitre VI, les musiciens africains peuvent parfaitement concilier un répertoire « traditionnel » avec un autre, davantage adapté au goût d'un auditoire occidental, et dont il a éliminé les caractères exotiques dérangeants.
- 11 L'ouvrage est accompagné d'un glossaire présentant les principaux instruments de musique africains dans leur terminologie vernaculaire ; d'une bibliographie donnant l'essentiel des ressources de la littérature francophone en ethnomusicologie africaniste ; ainsi que d'une modeste discographie. Le disque compact encarté constitue un excellent et indispensable complément au texte, notamment les trois dernières pages illustrant le passage des musiques « rurales » aux musiques « urbaines » des années cinquante à quatre-vingt. Chacune des pages est assortie d'un commentaire approprié en fin d'ouvrage.
- 12 Monique Brandily s'est remarquablement bien tirée de la tâche délicate et peut-être ingrate qui lui était confiée. Sa vision des musiques africaines correspond à la réalité contemporaine et, même si son terrain de prédilection, le Tchad, est parfois privilégié par rapport au reste du continent, elle a su mettre l'accent sur les différences existant entre ces musiques, contribuant ainsi à lutter contre l'image monoculturelle et monolithique que se font encore la majorité des Occidentaux de l'Afrique.