

Musiciens en mouvements : la circulation musicale en Afrique de l'Ouest depuis les indépendances.

Pour mieux comprendre le sens et la portée des expériences de croisements musicaux actuels, tels qu'ils se pratiquent à Royaumont, il me semble utile de revenir sur l'histoire récente des musiques d'Afrique de l'Ouest. Parler de croisements, de métissage ou de branchements musicaux peut avoir un effet pervers : donner l'impression qu'avant notre ère de migration et de mondialisation musicale tout était figé et statique. Il me semble que la période de décolonisation, d'accession à l'indépendance des nations africaines est déjà un point de rupture dans le développement des musiques d'Afrique. Bien sûr ces musiques se sont toujours transformées au fil des époques, bien avant la décolonisation et aussi bien avant l'arrivée des européens en Afrique. Les instruments ont circulé : par exemple la kora, instrument de Guinée Bissau est passé par la Gambie, le Sénégal. La Kora est aujourd'hui un instrument «typiquement » malien. Les populations aussi ont circulé. Les peuls sont des nomades, qui se sont parfois sédentarisés mais qui sont présents dans toute l'Afrique de l'Ouest et ailleurs. Leurs musiques se sont transformées au cours de leurs déplacements.

Toutefois, pendant la période de décolonisation on assiste à une forme d'accélération de l'histoire musicale. Cette accélération va être prolongée, amplifiée par le processus de mondialisation musicale.

Deux idées sont sous-jacentes à cet historique des circulations musicales :

- En circulant, les musiques se transforment du point de vue esthétique. Quand les musiciens se mettent en mouvements, leur musique se transforme d'une manière ou d'une autre.
- Non seulement les changements sociaux, les reconfigurations géopolitiques (la décolonisation, la mondialisation, les migrations diverses) transforment les musiques mais les musiques sont également mises à contribution pour transformer les sociétés. En d'autres termes, c'est l'idée que la musique n'est pas qu'un produit de la société mais qu'elle produit elle même la société. Elle reconfigure les identités (ethniques, nationales, transnationales) en formant des « communautés imaginées ».

A l'appui de cette thèse, et avant d'aborder les interconnexions musicales contemporaines, je voudrais prendre l'exemple de la création de ce que l'on a appelé les ballets nationaux, les Ensembles Instrumentaux ou les orchestres modernes nationaux qui vont être créés dans quasiment toute l'Afrique de l'Ouest au moment des indépendances. Ces grands ensembles musicaux vont être pendant une trentaine d'années le fleuron de la musique ouest africaine et vont contribuer à former de grands artistes comme Ballaké Sissoko et son père Djelimadi Sissoko (à l'Ensemble Instrumental du Mali) ou Nahawa Doumbia pour ne citer que ceux qui ont joué à Royaumont.

Keïta Fodéba, intellectuel et metteur en scène guinéen formé dans les écoles françaises de Dakar va créer le premier ballet africain en 1952, quelques années avant les indépendances. Son « ballet africain » sera le modèle de tous les futurs ensembles nationaux. Paradoxalement, c'est en France, et précisément à Paris qu'il va former son premier ballet. Keïta Fodéba va fonder ces ballets en réaction à la manière dont les cultures africaines ont été présentées en France, à travers notamment les expositions coloniales. A cette époque, on reconstituait des villages africains en plein Paris. Les musiques et les danses en étaient les principales attractions. Mais la manière dont elles étaient présentées venait renforcer les préjugés coloniaux. Les danses avaient lieu au milieu de cases, sur un sol poussiéreux. Les organisateurs les recontextualisaient systématiquement dans leur « environnement naturel » comme si elles ne constituaient pas des pratiques artistiques au même titre que les autres danses européennes ou asiatiques. Ces dispositifs scéniques étaient destinés à prouver la supposée proximité des peuples africains avec l'état de nature et à légitimer la mission civilisatrice de la France. On présentait essentiellement des danses, basées sur le rythme mais jamais de musique de cour comme celle des griots par exemple. Mettre les danses et les musiques d'Afrique sur scène fut un combat pour Fodéba Keïta. Il a été épaulé dans cette lutte par le mouvement panafricaniste. Cette dynamique panafricaniste venait à la fois d'Amérique (les revendications des afro américains qui luttaient contre la ségrégation raciale), et du mouvement de la négritude qui travaillait à la revalorisation de la culture africaine et luttait contre le colonialisme. Les « ballets africains » de Keïta Fodéba présentaient des échantillons modélisés de cultures africaines, des danses, des chants, des musiques aussi bien de Guinée, que du Mali ou du Sénégal, mis en scène et chorégraphiés. C'était une manière de montrer que l'Afrique également avait une Culture qui pouvait être considérée comme les autres et présentée sur scène selon les canons en vigueur sans en perdre son authenticité.

En 1958, à l'indépendance de la Guinée, les « ballets africains » sont nationalisés et servent de modèle à la création d'ensembles musicaux du même type dans toute l'Afrique de l'Ouest. Des musiciens sont sélectionnés dans toutes les régions du pays pour former des ensembles de synthèse représentant l'unité des nouvelles Nations dans toute sa diversité ethnique et culturelle. Dans chaque village, des artistes représentatifs du folklore de leur région étaient recrutés et réunis dans les capitales Bamako ou Conakry.

L'ensemble instrumental du Mali, par exemple, dont ont fait partie Ballaké Sissoko et son père pendant de nombreuses années, réunissait : des griots (jeli), musiciens de cour jouant pour l'aristocratie locale, qu'ils soient instrumentistes (joueurs de Kora, de balafon, de n'goni) ou vocalistes ; mais aussi des musiciens du nord du Mali, Soninké ou Peuls jouant de la vielle pastorale ; des joueurs de bolon, instrument anciennement utilisé sur les champs de bataille

Les répertoires traditionnels étaient également réadaptés aux objectifs politiques de l'époque. Ces nouveaux répertoires devaient glorifier les chefs d'Etat qui s'auréolaient de ce fait d'une aura de chef traditionnel. Il était fréquent d'associer les chefs de gouvernement aux grands hommes de l'histoire africaine. Dans les chants de louange du répertoire griotique, on associait Sundjata Keïta, le fondateur de l'Empire du Mali, à

Modibo Keïta, le Président de l'époque. De la même manière, on associait Sékou Touré, le premier Président guinéen, à Samory Touré qui résista aux envahisseurs français au début de la colonisation.

Dans les années 60 on assiste également à l'avènement des musiques urbaines modernes africaines. Les nombreux musiciens pratiquant des musiques d'inspiration française, latino-américaine ou afro-américaine sur des saxophones ou des guitares électriques sont sommés d'effectuer des séjours dans les villages pour se ressourcer à la base de la culture populaire africaine. Ils peuvent garder leurs instruments importés mais doivent se « débrancher » de leurs influences étrangères et se « rebrancher » sur les cultures autochtones. C'est également l'époque des biennales, des grands festivals et compétitions interrégionales et internationales. Des ensembles régionaux de musiques calqués sur le modèle des ensembles nationaux, circulaient dans tout le pays et entraient en compétition. Les ensembles nationaux servaient d'émissaires à l'étranger pour montrer au monde la valeur des Etats nouvellement indépendants.

Cette période est donc marquée par une intense circulation des musiciens mais également une transformation des esthétiques et des valeurs attachées à la musique. Ces musiques ont également contribué à transformer les sociétés. Elles furent un outil de la construction des nations, un ciment pour les identités nationales. Les jeunes Nations Africaines, en particulier le Mali, la Guinée mais aussi d'autres pays d'Afrique, ont donné corps à ces « communautés imaginées »¹ que sont les Nations à travers ces ensembles musicaux en synthétisant les diversités ethniques et culturelles. Ce qui est paradoxal mais qui révèle bien l'ancienneté des interconnexions transnationales, c'est que cette affirmation identitaire s'est réalisée en réaction à l'idéologie coloniale (sur le fond) mais en empruntant à l'Europe sur la forme puisqu'on ne parlait pas de ballet ou d'ensemble instrumentaux auparavant. Une rupture s'effectue à ce moment dans l'expression artistique et la tradition est réinventée. Les ensembles instrumentaux et les ballets nationaux furent également une véritable école de la transculturalité musicale préparant les artistes aux rencontres « globales ».

Dans les années 80, une nouvelle phase de circulation s'instaure pour les musiciens d'Afrique de l'Ouest, cette fois orientée vers les pays du Nord. Parmi tout un faisceau de raisons qui pousse les artistes à quitter leur pays j'en relèverais deux ou trois.

La crise économique touchant la plupart des pays de la région conduit à l'abandon des politiques culturelles nécessitant un budget considérable. De même, les politiques d'ajustement structurel imposées par les institutions internationales forcent les Etats à réduire le nombre de fonctionnaires et de fait, de nombreux musiciens des ensembles nationaux sont défonctionnarisés.

¹ ANDERSON, B., 2002, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte et Syros [édition originale : *Imagined communities*, 1983, Londres, Versos].

Une autre raison qui touche particulièrement les griots : *la déstructuration sociale* qui fait suite à la période coloniale. Le griot était attaché à un noble pour qui il travaillait toute sa vie (chantait ses louanges dans les cérémonies, ...) en retour ce noble (le *diatigui*) prenait en charge financièrement son griot. Pendant et après la colonisation, le pouvoir change de main. Les anciens nobles sont déchus, et ce sont les commerçants, et les politiciens qui détiennent à ce moment-là le pouvoir économique. Les griots doivent ainsi diversifier leurs sources de revenus. Les griots ont donc de plus en plus de difficultés à exercer leur profession dans ce cadre et beaucoup choisissent de tenter une carrière en Europe, aux Etats Unis ou au Japon. Il faut enfin noter qu'il était extrêmement difficile de sortir de Guinée jusqu'en 1984 et que l'avènement de la seconde République et l'ouverture des frontières a conduit à un exode massif des musiciens guinéens.

En Europe, les musiciens sont sollicités par les diasporas maliennes, guinéennes ou autre pour animer les fêtes de mariages, de baptêmes à Paris par exemple, comme ils le faisaient à Bamako ou Conakry. Ils sont également sollicités depuis une vingtaine d'années par des opérateurs culturels ou des maisons de disques. Cette circulation des musiciens Ouest Africains vers l'Occident est tellement considérable que certains festivals de musiques africaines comme « Africolor » n'engage quasiment que des musiciens de la région parisienne ou installés en France. Il faut maintenant compter avec un nouvel arrivant : le producteur, ou le programmateur occidental qui va souvent remanier les musiques, faire des choix esthétiques. Sélectionner des types de musiques, organiser des rencontres de musiciens. Les musiques modernes africaines, par exemple, sont encore rarement représentées sur les scènes occidentales. Ce sont souvent des musiques traditionnelles que l'on va s'employer à transformer, à hybrider. C'est un domaine qui est largement dominé par le thème du métissage, de la fusion, de la transculturalité musicale. Si le métissage en musique est finalement la règle sous-jacente à partir de laquelle toute musique est créée, c'est assez récemment qu'il a été revendiqué comme tel, qu'il est devenu un élément fort du discours artistique. Le métissage ou la transculturalité musicale revendiquée a déjà une histoire avec des tendances qui ne sont pas anodines - on peut lire ces choix artistiques (*quel types de musiques on va mélanger,...*), comme des discours ou des textes, qui révèlent souvent des façons de se représenter l'Afrique et de se représenter les rapports qu'entretiennent l'Europe ou l'occident avec l'Afrique.

On peut dire que ces discours (des musiciens, des producteurs ou des programmeurs, des journalistes ou des chercheurs en sciences sociales, qui font partie du monde de l'art africain en occident presque autant que les artistes eux mêmes) oscillent entre deux pôles : l'inquiétude et l'enthousiasme².

Du côté des « inquiets » : C'est le label *World Music* attribué aux productions musicales fusionnant des éléments de musiques d'ailleurs (d'Afrique par exemple) et des éléments de musiques occidentales (souvent issues du rock) qui a d'abord cristallisé les inquiétudes en devenant le symbole d'un monde qui s'uniformise. L'affadissement des spécificités musicales, perçues notamment à travers l'imposition systématique d'un

² **FELD S.**, 2004, "Une si douce berceuse pour la World Music", *L'Homme*, 171-172 – Musique et anthropologie.

rythme binaire, l'accordage des instruments africains, comme le balafon, sur les gammes tempérées, bref, l'adaptation aux codes esthétiques occidentaux ont souvent été interprétés comme les signes d'un nouvel impérialisme culturel. Dans le cadre plus large des représentations de musique extra occidentales en Europe, hors de leur contexte culturel habituel, on peut noter que l'image sonore et visuelle est généralement remodelée pour qu'elle corresponde aux représentations que l'on s'en fait.

Ce remodelage peut aller dans le sens d'une distanciation ou d'un rapprochement. On maintient une distance avec ces expressions culturelles étrangères, par exemple, en proscrivant la guitare électrique des représentations de musiques africaines en France alors que l'instrument est très populaire en Afrique. Le remodelage peut aller également dans le sens du rapprochement. Ce rapprochement est évident, dans le cas où des musiques africaines sont pliées aux codes esthétiques occidentaux, mais il est plus subtil quand la musique malienne est vendue sous le label «blues mandingue» ou « blues du désert ».

Du côté des « enthousiastes » : on peut considérer ces nouveaux métissages musicaux comme un effort pour reconstruire un monde unifié, dans l'imaginaire. Tout comme la musique a été utilisée en Afrique de l'Ouest pour donner des références communes aux citoyens des nouvelles Nations, ces formes musicales hybrides peuvent être appropriées par les consommateurs comme une métaphore d'une communauté mondiale en formation. D'une certaine manière, c'est le « village planétaire » qui prend corps au travers de ces nouvelles hybridations. Denis Constant Martin a étudié la genèse du mouvement de la *World Music* à travers les « événements géants », comme le *Live Aid*, (grands concerts réunissant musiciens africains et occidentaux pour sensibiliser le monde aux ravages du sida en Afrique) ou les grands concerts de soutien aux mouvements anti-apartheid en Afrique du Sud³. Ces nouveaux métissages musicaux, sont pour lui, des manières de recréer de nouvelles communautés mondiales imaginées.

Aujourd'hui, il semble que le rapport de force penche plutôt en faveur des inquiets. On assiste, pour de nombreux musiciens africains en Europe comme en Afrique, à un retour à l'authenticité, à une musique plus acoustique, plus traditionnelle. D'une manière générale, le caractère euro américain qui représentait la matrice de ces nouvelles esthétiques a été vivement dénoncé et on assiste aujourd'hui à d'autres formes de métissages, à des branchements Sud Sud, voire afro africains.

C'est cette forme douce de métissage, se basant sur la rencontre d'esthétiques proches mais distinctes qui est proposée par la rencontre afro-africaine du groupe de Ballaké Sissoko et de Didaal Jalaal. Si cette rencontre rappelle les grandes heures du panafricanisme, elle est présentée aujourd'hui devant un public essentiellement français. Cette rencontre, sur scène et avec les auditeurs, donnera peut-être naissance à de nouvelles communautés qu'il reste encore à étudier et à imaginer.

³ MARTIN D.C., 1996, « Who's afraid of the big bad world music. Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain », in Cahiers de musiques traditionnelles, nouveaux enjeux, n°9, Genève, ateliers d'ethnomusicologie.

Pour conclure, j'aimerais noter qu'une nouvelle phase importante de circulation est en cours. De nombreux musiciens africains installés à l'étranger repartent aujourd'hui dans leur pays d'origine pour effectuer des « recherches » sur leur propre culture, récolter les traditions musicales, rechercher les origines des instruments qu'ils pratiquent ou encore y accompagner des groupes de touristes.

Julien RAOUT, doctorant en ethnologie,
Université de Lille 1.
troisiememonde@hotmail.com