Musique, Nature et Homme : singulière “culture” dans les sociétés de tradition orale

Apollinaire Anakesa Kululuka

▶ **To cite this version:**

Apollinaire Anakesa Kululuka. Musique, Nature et Homme : singulière “culture” dans les sociétés de tradition orale. Egle Barone-Visigalli & Anna Roosevelt, en collaboration avec Gérard Police. Amaz’hommes Sciences de l’Homme et sciences de la Nature en Amazonie., pp.271-286, 2010. hal-01968124

HAL Id: hal-01968124

https://hal.univ-antilles.fr/hal-01968124v1

Submitted on 2 Jan 2019

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

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

« Musique, Nature et Homme : singulière “culture” dans les sociétés de tradition orale », in Egle Barone-Visigalli & Anna Roosevelt, en collaboration avec Gérard Police (dir.), *Amaz'hommes Sciences de l'Homme et sciences de la Nature en Amazonie*, Matoury, Ibis Rouge, 2010, pp. 271-286.

MUSIQUE, NATURE ET HOMME : SINGULIERE « CULTURE » DANS LES SOCIETES DE TRADITION ORALE

Apollinaire ANAKESA KULULUKA, violoniste, sinologue, musicologue et ethnomusicologue est spécialiste de la musique contemporaine (XX^{e} – XXI^{e} siècles). Ethnomusicologie, Musique, Musicologie et Histoire de la musique constituent ses domaines de recherche. Il s'intéresse plus particulièrement aux échanges entre les cultures musicales de tradition orale (africaines et ses prolongements dans les Amériques, ainsi qu'asiatiques, singulièrement chinoises).
Actuellement enseignant à l'UAG-IESG (Guyane), ses enseignements portent sur l'ethnomusicologie (cultures musicales guyanaise, africaine et chinoise, ainsi que sur l'histoire de la musique occidentale). Ses travaux de recherche, au sein du CRILLASH/CADEG de l' IESG, portent principalement sur la culture des Marrons. Anakesa est également chercheur associé au Centre de Recherche Patrimoines et Langages Musicaux PLM de Paris-Sorbonne (Paris IV), ainsi qu'au Réseau d'Etude des Musiques Electroacoustiques et Traditionnelles de l'Asie Orientale (REMETAO). Il est en outre membre du Laboratoire de Civilisations à Traditions Orales (LACITO/CNRS) et de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE), ainsi que du Séminaire Européen d'Ethnomusicologie (European Seminar in Ethnomuiscology, ESEM).

La musique témoigne de l'extraordinaire diversité des univers culturels du monde. Le foisonnent de ses formes d'expressions résulte notamment d'un singulier et complexe rapport de l'homme avec l'environnement naturel.

Pour de nombreux peuples vivant en osmose avec la nature et la surnature, ce lien musique-nature-homme constitue l'une des dynamiques vitales de leur organisation socioculturelle. Il en découle des interrelations qui engendrent un corpus de sagesse et de connaissances d'une richesse considérable, se traduisant, entre autres, par un éventail de cosmogonies, de mythes, de légendes et d'autres littératures orales, exaltées à travers la danse et la musique.

Un sujet tel que *Musique, Nature et Homme*, justifierait plus qu'une encyclopédie, et envisager une étude exhaustive en quelques lignes n'aurait pas de sens. Le champ étudié se limitera donc à la recherche de la nature des liens musicaux entre l'homme et son environnement naturel, et à leur portée. Ce double questionnement peut se traduire ainsi : quels concepts sous-tendent la communication par la musique de l'homme avec la nature ? Quels enjeux en résulte-t-il pour les sociétés de tradition orale ?

Nos propos s'appuieront sur l'examen de trois cultures en apparence étrangères l'une à l'autre - la culture chinoise, la culture africaine et la culture Noire maronne de la Guyane -, qui partagent un même terreau conceptuel en la matière, avec toutefois des nuances spécifiques à chacune d'elles.

La culture musicale chinoise

Dans la civilisation chinoise traditionnelle, la musique constitue, depuis l'antiquité, une composante capitale de la vie sociale. Elle était en particulier un élément essentiel des rituels de cour. La relation dynamique entre le cosmos et la musique permettait au souverain, appelé Fils du Ciel, d'être en harmonie avec les flux d'énergie du Ciel. Il y avait là une quête de la puissance et de pérennité, en préservant l'harmonie entre les vivants et les esprits des ancêtres, mais aussi en participant à l'harmonie, liant l'homme à la nature.

Que signifie donc la musique dans la tradition culturelle chinoise ? Les Anciens ont répondu eux-mêmes à cette question.

Ruanji (210-263) a dit :

> « La musique est la substance de l'univers, la nature des êtres. L'union avec cette substance, l'accord avec cette nature, voici l'harmonie ».

Les propos de Jikang (223-262) sont encore plus explicites à ce sujet :

> « La musique, c'est l'harmonie que produisent le Ciel et la Terre. Par l'harmonie, les divers êtres viennent à l'existence ; par la hiérarchie, les êtres se multiplient et se distinguent tous. La musique tire du Ciel son principe d'efficacité ; les rites prennent à la Terre leur principe de réglementation. Si l'on abuse de la réglementation, il y a trouble ; si l'on abuse de l'efficacité, il y a violence. C'est après avoir bien compris le Ciel et la Terre que l'on pourra bien pratiquer la musique. »[1]

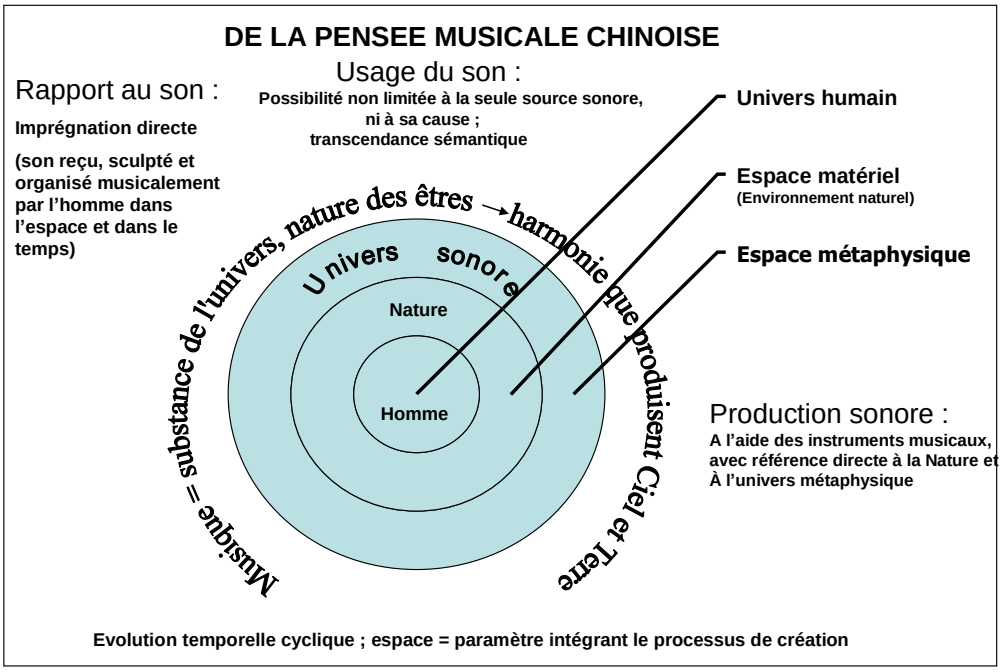
Soulignant cet état de fait, le traité Yueji, partie du Mémorial des rites (Liji) consacré à la musique révèle, au début du juan 105, que :

> « La musique est le mouvement du cœur. La musique est la fleur de la vertu. Ciel et terre ensemble résonnent, voilà l'harmonie du ciel et de la terre. »

Ces définitions prouvent combien, dans la culture chinoise, la musique est inséparable de divers systèmes de correspondances, techniques et conceptuelles, observées dans le cosmos, entre l'homme et la nature.

Le schéma suivant, donné à titre d'exemple, en résumerait la teneur :

[1] Extrait des *Mémoires sur les rites*, lire Edouard Chavannes (traducteur, annotateur, éditeur), *Les mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, Paris, 1967, p. 249.



Il en résulte ici que l'art des sons demeure le fruit d'une nature seconde et cachée de l'homme, une matière énergétique issue globalement de l'Univers, et cet art inter réagit avec la nature. Dans l'homme, cette substance énergétique sonore devient vibration du cœur. L'homme la perçoit, la sculpte, en l'organisant dans le temps et dans l'espace, à partir de règles musicales et extra-musicales bien spécifiques.

Il y a là un cadre métaphysique sous-jacent dont le fondement est la dualité inhérente au couple polaire et concomitant du *yin* et du *yang*, de l'ombre et de la lumière.

Le *Yin et yang* ne constitue nullement deux principes dissociables, mais une co-existence des contraires, l'indissociable. Ces contraires s'opposent certes, mais surtout, se modèlent en même temps qu'ils se conditionnent. Ils s'appellent et se muent l'un par l'autre.

Ils connaissent une interdépendance où l'ordre dynamique, qui préside à leur alternance et à leur mutation, devient l'ordre même du monde, celui de la société. C'est cet ordre éternel que les Chinois appellent le *Dao* [*Tao*], autrement dit le Verbe, la Parole, le principe, la voie ou le chemin, le procédé, le moyen, la manière.

Dans la relation *yin-yang*, ce qui prévaut c'est la recherche et le maintien de l'équilibre entre ces deux forces opposées, mais toujours complémentaires, en assurant leur coexistence et leur harmonie. Un aimant qui perdrait un pôle serait mort.

Du principe du *ying* et du *yang* découlent la richesse des pensées générées et transmises de génération en génération au sein de la tradition millénaire chinoise. Ces pensées se sont structurées en idéologies au sein de diverses écoles : taoïste, confucéenne, mohiste, dialectique, légiste, bouddhique. Je n'entrerai pas, ici, dans les détails de cette vaste problématique. Je soulignerai cependant que l'ensemble de ces idéologies accorde une importance singulière à la

recherche de « la voie du Ciel, *tiandao* », de « la voie de l'Homme, (*rendao*) » et de la *piété filiale*, ainsi qu'à la conquête et à la maîtrise de la Nature.

Le ***concept du Ciel*** - source de toute vie et de toute valeur humaine - renferme celui de l'Univers, du Cosmos, « organisme » débordant de force vitale et créatrice, d'où émergent constamment de nouvelles vies et de nouvelles structures, et la société humaine n'en constitue qu'un des microcosmes. De ce point de vue, la vie humaine est un processus spirituel complexe qui se développe le long d'une double spirale : métaphysique et physique. Du Ciel vient la sagesse qui permet à l'homme d'établir des règles de bonne conduite pour cultiver une vie en bonne intelligence avec le corps social (voie de l'Homme, *ren dao*). Cette sagesse permet en conséquence d'élaborer une culture porteuse des vertus et des valeurs nécessaires pour son épanouissement terrestre.

Dans ce processus, la pratique de la *cérémonie* (*li*) constitue une des voies incontournables de l'Homme (*rendao*). Ici, la *cérémonie* permet le maintien de l'ordre moral dans la société. Elle favorise, en même temps, l'harmonie dans la vie communautaire où chaque membre est appelé à mieux se contrôler et à tenir son rang. Ainsi, par la cérémonie et la pratique des rites sacrificiels - célébrant le ciel et la terre, mais aussi les ancêtres, les anciens sages et les hommes de valeur -, les traditionalistes chinois participent à l'expression du respect et de la gratitude envers la vie et la tradition, envers la Nature et le Cosmos.

Quant à la *piété filiale*, elle reste l'expression du respect et de l'amour pour la source de vie. On acquiert une grande piété filiale, en prenant soin des anciens et des parents (au sens large du terme). Par la piété filiale, les différentes générations manifestent des valeurs morales et sociales.

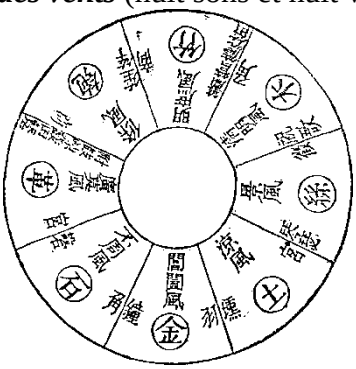
Plus profondément, la notion de *yin* et de *yang* sous-tend le principe d'harmonie universelle entre les êtres vivants et les divers phénomènes de la nature. Or précisément, la nature offre les matériaux servant à la fabrication des instruments de musique.

Du rapport instruments musicaux et Nature, en Chine

Bois, pierre, soie, métal, peau, calebasse, bambou et terre constituent, en effet, les matériaux caractéristiques pour la fabrication de ces instruments. Ces derniers sont classés par référence aux huit catégories de sons ou de timbres, nommés *bayin*, qu'ils produisent (voir le tableau ci-après).

Ces timbres sont, à leur tour, associés à huit vents, qui font par ailleurs référence au *qi*, le souffle énergétique, ainsi qu'aux saisons et à leur réitération cyclique dans l'espace et dans le temps. Ainsi, à chaque point cardinal correspond un matériau naturel, et, avec lui, un instrument et une sonorité types.

La rose des vents (huit sons et huit vents)[2]



Correspondances musique - nature - saisons

	DIRECTION CARDINALE	MATERIAU	INSTRUMENT-TYPE
1	Nord (*bei*) 北	Peau (*ge*) 革	Tambour (*gu*) 鼓
2	Nord-Est (*beidong*) 北东	Calebasse (*pao*) 匏	Orgue à bouche (*sheng*, *yu* 笙, 竽)
3	Est (*dong*) 东	Bambou (*zhu*) 竹	Flûte (droite: *xiao* ; 箫 traversière:*chi* 篪)
4	Sud-Est (*nandong*) 南东	Bois (*mu*) 木	Mortier (*zhu*), tige-racleur (*yu*), 木鱼
5	Sud (*nan*) 南	Soie (*si*) 丝	Cithares *qin* et *se* 琴, 瑟
6	Sud-Ouest (*nanxi*) 南西	Terre (*tu*) 土	Flûte globulaire (*xun*)
7	Ouest (*xi*) 西	Métal (*jin*) 金	Cloche (*zhong*) 钟
8	Nord-Ouest (*beixi*) 北西	Pierre (*shi*) 石	Lithophones (*qing*) 磬

Instruments et saisons : *orgue à bouche* → début du printemps ; *flûte* → équinoxe de printemps ; *Mortier* [*caisse de bois*] → été ; *cithare* → solstice d'été ; *ocarina* → automne ; *cloche* → équinoxe d'automne ; *pierre* → hiver ; *tambour* → solstice d'hiver (ordre 3 inverse).

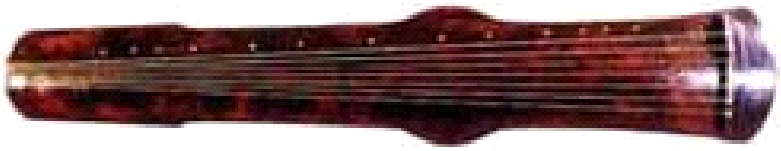
Cf. aussi *Jiu Tangshu* (Ancienne Histoire des Tang), *juan 29*, rééd. Pékin, Zhonghua shuju, 1975, p. 1074-1079.

Le son, dans le concept musical chinois, est représentation des énergies, élément moteur de production d'une œuvre musicale. Il recèle une « substance-corps », mis en mouvement à l'aide d'une gestuelle variée, produisant des résonances qui exaltent passions, sentiments et émotions, mais aussi qui permettent une communication avec les univers naturel et métaphysique. Le son est matérialisé à travers la voix ou l'instrument musical.

Parmi les instruments de musique chinois, la cithare *qin* est une belle illustration des rapports profonds et complexes qui sous-tendent la relation homme, nature, musique et cosmos.

[2] « ***Huit sons et huit vents*** », illustration extraite de Wang Xuan, *Yuejing lülü tongjie* (Explications complètes sur les hauteurs absolues dans le *Classique de la musique)*, préface de 1743, rééd. Shanghai, Shanghai Shangwu Yinshuguan, 1936, vol. 2, p. 190.

cithare qin : un être-culturel



Apollinaire Anakesa, Shanghai, octobre 2005

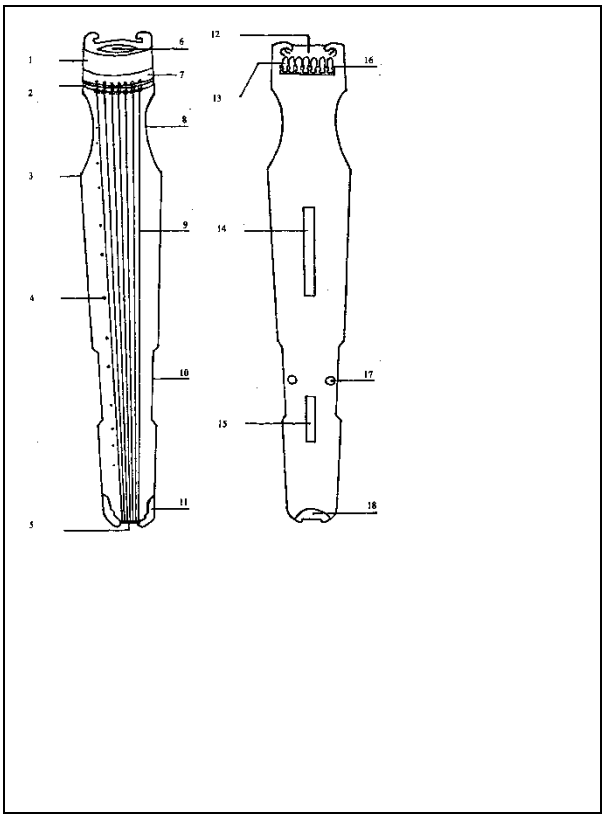
La cithare qin *dans la relation homme, nature, musique*

Le ***qin***, attribut des lettrés, est classé parmi les instruments chinois en soie (équivalent occidental de la famille des cordes). Son invention est traditionnellement attribuée aux grands ancêtres de la culture chinoise, les empereurs mythiques Shen Nong (Divin laboureur) et Fu Xi (créateur des Trigrammes). C'est une cithare plate et oblongue à sept cordes. Sa table d'harmonie est marquée de treize points d'harmoniques souvent en nacre. Ils sont parfois en ivoire, en jade ou en or incrusté dans la touche le long de la corde grave.

Sa table supérieure est idéalement en paulownia (*tong*), bois tendre et très recherché en lutherie pour ses propriétés acoustiques. Il est de nature *yang*. Sa table inférieure, en catalpa (*zi*), bois plutôt léger et très résistant, est de nature *yin*.

Au-delà de la dimension symbolique des bois utilisés, cette cithare représente un véritable microcosme à l'instar du macrocosme qu'est le cosmos.

En effet, sa partie supérieure, bombée, figure le ciel, tandis que sa partie inférieure plate, figure la terre. Douze des treize points d'harmoniques, sur la table supérieure, correspondent chacun à l'un des douze mois de l'année, et le point restant, au mois intercalaire que l'on ajoute une fois tous les quatre ou cinq ans pour combler l'écart entre l'année lunaire et l'année solaire. Sa longueur de trois pieds, six pouces, cinq dixième représente les 365 jours de l'année solaire. Les six pouces, constituant sa largeur, font référence aux quatre points cardinaux, ainsi qu'au zénith et au nadir. Les deux ouïes, de huit et quatre pouces, servent à faire circuler les huit vents et permettent aux quatre saisons de se réunir. Les deux âmes, à l'intérieur du résonateur, ont pour dénomination, l'une le pilier du Ciel (*Tianzhu*) et l'autre le pilier de la Terre (*Dizhu*) et correspondent, la première à la section circulaire (Ciel) et la seconde à la section quadrilatère (Terre). Quant aux sept cordes, les cinq premières correspondent aux cinq notes de l'échelle pentatonique et symbolisent les cinq éléments : terre, métal, bois, eau et feu. Les deux dernières font référence l'une à la *culture* (*wen*) et l'autre à l'art martial (*wu*), qui sont deux des vertus cardinales.



Morphologiquement, le ***qin*** est une représentation des membres du corps humain, symboliquement considéré comme étant un immortel taoïste.

Voici les différentes parties du corps avec leurs symboles référents :

1. (Front du Phénix, *Feng'e*) **2.** Sillet (Montagne sacrée, *Yueshan ; Taishan*, vénérable pic de l'Est, un des 5 piliers du Ciel) **3.** (Epaules de l'immortel, *Xianren jian*) **4.** 13 points d'harmoniques (Blasons, *Hui*) **5.** (Gencives du Dragon, *Longyin*) **6.** (Œil du Phénix[3], *Fengyan*) **7.** (Réception de la rosée, *Chenglu*) **8.** Cou de l'immortel, *Xianrenjing*) **9.** Cordes (*xian*) **10.** (Taille de l'immortel, *Xianrenyao*) **11.** (Crête, *Guanjiao ;* Queue brûlée, *jiao wei*) **12.** (Jabot du Phénix, *Su*) **13.** Cordier (Chevilles libres, *Zhen*) **14.** Ouïe à 8 pouces (Etang du Dragon, *Longchi*) **15.** Ouïe à 4 pouces (Bassin du Phénix, *Fengzhao*) **16.** (Etang des chevilles, *Zhenchi*) **17.** (Pattes de l'oie sauvage, *Yanzu*) **18.** (Support des gencives, *yintuo*).

Ce qui précède montre combien le *qin* est non seulement un instrument de musique, mais demeure également un outil culturel et cultuel (du reste omniprésent sur les autels des temples, confucéens notamment). Cet instrument a, par ailleurs, souvent servi d'objet funéraire, par sa fonction emblématique et spirituelle.

Pour le traditionaliste chinois, la pratique du *qin* permet, à son exécutant de se mettre en harmonie avec l'univers et d'entretenir sa propre énergie vitale.

***De l'impact de la sonorité du* qin**

A ce sujet, le grand lettré Han, Cai Yong (132-192), relevait que

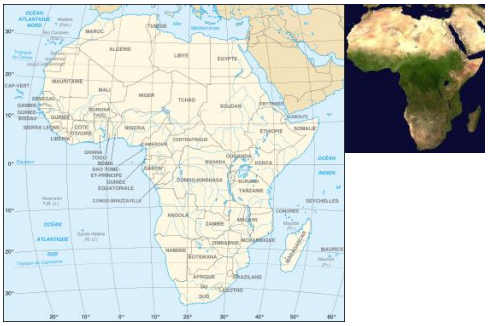
« *La* ***sonorité*** *du* qin *est la vraie sonorité du Ciel et de la Terre. Si l'on trouve les bons* ***matériaux****, ils feront un véritable instrument pour harmoniser Ciel et Terre. Si l'on trouve la* ***bonne personne*** *pour en jouer, son instrument lui fournira la* ***voie*** *correcte pour harmoniser Ciel et Terre. Si la* ***hauteur exacte*** *est trouvée, cela produira les tons corrects pour harmoniser Ciel et Terre. Fuxi a fait le* qin pour **rendre perceptibles des forces spirituelles**. » [Le texte en gras est souligné par nous].

Après cet aperçu sur la conception chinoise de l'art des sons, examinons maintenant les traditions subsahariennes.

[3] Jadis, le Phénix et le Dragon, représentations des forces latentes du cosmos, furent l'objet d'un culte, le premier pour les esprits du feu, le second pour ceux de l'eau. D'après la légende, la voix du Phénix a inspiré l'élaboration des échelles musicales, et du cri du dragon est issue la musique rituelle et même cérémonielle.

Les traditions subsahariennes.

Musique – Homme – Nature
en Afrique subsaharienne



Le concept « musique » en Afrique noire : synthèse des interactions de facteurs musicaux et extra-musicaux.

En Afrique subsaharienne, comme en Chine notamment, la musique est un concept à multiples strates (pratiques et idéologiques), qui implique de nombreux facteurs existentiels formant un tout indissociable de la vie sociale. Elle constitue donc une entité complexe d'interpénétrations de multiples maillons musicaux et extra-musicaux indissociables, comme le montre, plus loin, le schéma.

Ce schéma expose que la musique africaine peut être définie comme *un art et une culture de conception, de communication et de vécu de sons*.

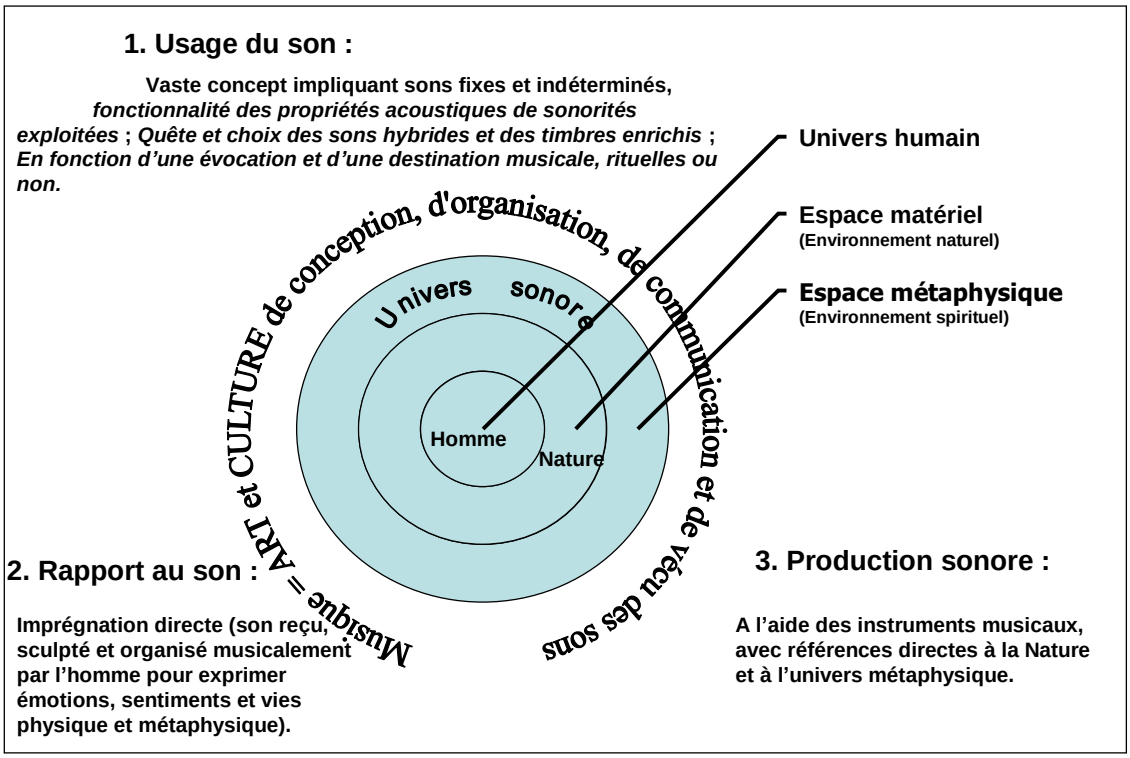
L'expression « *la musique peut être définie*… » révèle la difficulté qu'il y a à spécifier ce que renferme véritablement le concept subsaharien de la musique.

En effet, il n'existe pas, en Afrique Noire, un mot unique qui puisse se satisfaire de la définition occidentale de la musique, conçue comme étant « l'art de combiner ou d'organiser les sons », selon des principes techniques et esthétiques établis, permettant de produire une pièce musicale.

Pour la définir, les Africains traditionalistes utilisent généralement un groupe de mots, et quelquefois un seul mot, plus précisément un substantif, pour en exprimer ainsi divers concepts et contenus, aux références variées. Par exemple, on dira « allons *danser* ou allons *jouer* ou encore *faisons parler* les tambours » pour désigner un simple divertissement par la musique. On dira encore « *danser* ou *chanter* le défunt », pour faire référence à la musique et aux rituels funéraires. D'autres expressions sont ainsi formées en associant les verbes *faire*, *dire*, *donner*, *réciter*, *parler* telle ou telle activité, pour exposer le concept musical qui lui est attaché.

Toutes ces expressions, et d'autres encore, sont utilisées pour symboliser, par diverses allégories et métaphores, la double essence - sacrée et profane - de la musique, ce qui permet à l'acteur (instrumentiste ou chanteur) d'être en harmonie avec lui-même, avec autrui, avec la nature et avec le cosmos. Dans ce but, les Subsahariens articulent leur art des sons dans un riche cadre culturel, régi par des règles et des principes, physiques et métaphysiques, omniprésents dans la conception et la pratique de la musique. Tout cela peut être synthétisé ainsi :

DE LA PENSEE MUSICALE AFRICAINE



Cette pensée globale du concept musical africain, se fonde sur l'harmonie recherchée par l'homme, avec le cosmos et avec la nature, harmonie que traduisent la musique et la danse. Cette dernière constitue l'essence de la musique, avec laquelle elle forme un tout cohérent interactionnel. En effet, musique et danse s'interpénètrent, et même se fondent, si bien que - dans la pensée musicale locale -, l'art des sons se définit comme étant la danse, et celle-ci comme étant la musique. Ainsi entendra-t-on dire, par exemple et comme déjà indiqué : «*Nous allons danser ou chanter le tambour*», pour définir la musique de divertissement.

Dans la pensée musicale subsaharienne, la musique et la danse forment ainsi un flux d'alliances multiples, rituelles et/ou para-rituelles. Elles sont dotées de valeurs traditionnelles, mais aussi d'émotions et de sentiments variés, exprimés à travers une mélodie, un timbre subtil, une gestuelle délicate, un rire, un cri, des appels dans la forêt, et par d'autres moyens. Musique et danse peuvent ainsi traduire, entre autres, un plaisir, une douleur, une réjouissance, ou marquer un divertissement, ou encore accompagner une cérémonie, un rituel.

Outre son lien avec la danse, la musique demeure toujours le fruit d'une émission sonore, celle de la voix ou celle des instruments. L'Afrique Noire offre une très grande variété d'instruments appartenant aux familles des cordes, des vents et des percussions.

Dans ce contexte, un instrument musical est, de surcroît, souvent considéré comme étant un « être » unique et typique. Issu d'une matière vivante de la nature, il est traité, non pas comme un objet ordinaire, mais plutôt comme un être culturel. C'est pourquoi, dans la plupart des cas, il est anthropomorphe ou zoomorphe, doté alors des formes humaines ou animalières, ou même de la forme des divinités qu'il représente ou évoque.

Quelques instruments de musique africains

Pluriarc anthropomorphe des Salampasu
République Démocratique du Congo.

Gugu, tambour à fente, zoomorphe (bovidé),
des Zande / Abarambo, R.D. du Congo.

Source : www.africamusica2.skynetblogs.be/.../1/Musique)

Tambours et tambourinaires du Burundi
(Batimbo).
Source :

Joueurs de trompes (en racines de baobab), groupe N'Fung Balori de Kinshasa, République Démocratique du Congo.
Photo Anakesa Apollinaire.

www.burundiweb.cz/stranka/tambours

Cette musique est aussi un témoignage d'un phénomène social atypique qui justifie que les instruments musicaux africains soient souvent assimilés à des individus, mâles ou femelles. Ils demeurent, du reste, associés à différentes classes sociales, et donc à des manières spécifiques de s'exprimer. Cela explique également pourquoi, le métier de luthier traditionnel africain consiste, non seulement à fabriquer les instruments de musique, mais aussi et surtout à leur « donner une voix » pour, comme chez les humains, parvenir à émettre un langage verbal qui leur est propre, et que nous appelons le *verbe musical*.

Cette voix personnelle fera de l'instrument impliqué « un être » capable de parler, soit par tapements de mains ou par battements de mailloches sur son corps, soit par raclage de son corps,

ou par grattage, ou encore par frottement de ses cordes, soit encore par soufflage dans ses orifices. Cette voix singulière que produit l'instrument dépend toujours du choix opéré parmi les codes musicaux et extra-musicaux à exploiter.

C'est ce qui justifie également, qu'à l'issue de leur fabrication, bon nombre des instruments musicaux africains, surtout ceux consacrés aux rituels et aux cérémonies particulières, soient accueillis comme de véritables êtres vivants, avec tous les honneurs et les pratiques rituelles que l'on réserverait au personnage qu'ils représentent. Les masques et costumes portés par les musiciens, les danseurs et les chanteurs, ajoutent à toutes ces symboliques.

Le troisième champ étudié est celui les Marrons guyanais.

Les Marrons, aussi connus sous l'appellation de Busikondé Sama notamment, comptent parmi les dépositaires privilégiés des traditions musicales les plus africaines de l'hémisphère occidental. S'appuyant sur des cultures originelles, ces descendants d'esclaves qui, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, s'échappèrent des plantations du Surinam, parvinrent à organiser leurs propres sociétés dans la forêt de l'intérieur.

Musique – Homme – Nature en Guyane

En Guyane, cette organisation s'est structurée en six groupes ethniques : Djuka (Ndjuka) ou Bosches, Aluku ou Boni, et Paamaka à l'Est, Saamaca, Mataway et Kwinti à l'Ouest. Tous ces peuples ont fondamentalement des cultures assez semblables, même s'il existe d'importantes variantes entre les groupes de l'Est et ceux de l'Ouest, sans oublier des subtiles distinctions que l'on retrouve à l'intérieur même de chacune de ces deux grandes subdivisions.

Comme en Afrique, chez les Marrons, la musique est intimement tissée dans la trame sociale du quotidien. Elle est pratiquement porteuse de la même signification et de la même fonctionnalité.

Selon les propos d'un des Anciens boni, l'une des premières expériences de l'enfant marron, est celle « d'être dansée » par sa mère : à sa jeune progéniture qu'elle porte sur les genoux, en le tenant sous les aisselles, la mère chante souvent de manière enjouée, pulsant sa mesure avec de doux tapotements de ses doigts sur le dos de l'enfant. Ici, l'expression « danser » désigne un chant, sa mélodie, et par-delà, le verbe, la parole. Par ce biais notamment, l'enfant reçoit de sa mère son *pikin nen,* le surnom intime qui sera même utilisé dans des occasions et contextes spécifiques de sa vie d'adulte, et qui requièrent l'anonymat.

Dès sa tendre jeunesse, l'enfant est ainsi naturellement préparé pour le développement d'une sensibilité culturelle dans laquelle la musique est toujours omniprésente. Dans ce processus, le chant demeure, entre autres, ce moyen par lequel les enfants apprennent tôt, des adultes, l'expression des sentiments ou des opinions. Pour tous, il reste également un outil singulier, soit de commentaire d'une actualité, soit de critique sociale, mais aussi de divulgation de diverses formules de sagesses.

Au-delà de ces expériences premières de l'usage de la musique et de chants spontanés, la culture musicale des Marrons se rattache au plus près des activités spécifiques pratiquées dans des moments, des circonstances et des contextes sociaux assez bien définis. Comme en Afrique, la vie sociale et la vie musicale semblent, dans une large mesure, étroitement liées aux phénomènes métaphysiques et naturels.

On trouve ainsi chants et danses de métiers, rythmant le travail des abattis (champs), les constructions des pirogues, la chassent, et d'autres activités.

Hors de leur contexte originel, l'exécution de ces chants dépend aussi des circonstances particulières, souvent cérémonielles (les *pee*), et généralement liées au deuil, comme le *booko dei*[4], premier des rites funéraires, et le *puu baaka* (levée de deuil).

De nos jours, ces *pee* donnent lieu à la manifestation artistique par excellence des Marrons, où l'on exécute toutes sortes de musiques et de chants traditionnels, dont ceux relatifs aux abattis. Dans ces occasions, ces chants et danses de métiers servent notamment à évoquer certains aspects de la vie du défunt et son lien avec les proches, au sens large du terme. Il en est ainsi, par exemple, lors des *fon ken* (extraction du jus de la canne à sucre broyée dans une auge de bois ou presser à l'aide d'un pressoir spécial en bois) et *fon alisi* (pilage, au petit matin, du riz dans un mortier).

Quant aux musiques et danses exclusivement cérémonielles et rituelles, elles comportent diverses représentations liées à la nature et au sacré, et qui figurent des animaux, des esprits des ancêtres, des génies et des dieux qui les incarnent.

Cette catégorie musicale est quotidiennement pratiquée, surtout par des guérisseurs et par des officiants des rites pendant leurs prières journalières.

Des cérémonies directement liées aux pratiques rituelles, nommées *obia pee*, certains rituels impliquent une communication avec des divinités et des forces de la nature, à travers des imprécations, des danses et des chants appropriés.

Parmi ces *obia pee*, le *papa gadu pee* ou le *kodu gadu pee* honorent les divinités serpents, en particulier la couleuvre. Cette cérémonie est considérée comme l'une des plus redoutables des *obia pee*, nécessitant beaucoup de précautions de la part de l'ensemble des participants, car cette divinité compte parmi les plus méchantes et les plus dangereuses.

Gadu pee est musicalement rythmé aux sons de trois tambours : *gaan doon, pikin doon* et *tun*, auxquels se joignent le grondement retentissant de l'*agida*, long tambour sacré, pouvant atteindre deux mètres et demi de long ou plus. Ce dernier tient la partie principale, avec des formules spécifiquement codées, permettant à l'instrumentiste de communiquer avec les esprits des divinités qui prennent possession de quelques danseurs.

Tel un être sacré, ce tambour est disposé à l'abri des regards, soit dans une hutte plantée au village dans un lieu consacré, soit dans un hangar spécialement aménagé dans la forêt.

tambour zunza suku de la R.D. Congo
Archives Apollinaire Anakesa

***Les tambours agida* boni**
Photo Apollinaire Anakesa

[4] Le *booko dei* se déroule entre le moment du décès et celui de l'enterrement.

Outre *gadu pee*, le *Kumanti* est dédié aux forces et divinités spécialistes de la guérison et de la protection contre toutes les formes de blessures physiques, en particulier celles pouvant être causées par des armes blanches ou des armes à feu. Ce sont ces divinités et forces de la nature qui auraient fourni cette protection aux Marrons dans leurs différents combats contre leurs ennemis, après leurs évasions des plantations surinamaises.

Pour le *kumanti*, on utilise pareillement les trois types de tambours (*gan* et *pikin doon*, ainsi que *tun*), auxquels s'ajoutent le hochet *chacha* et la cloche métallique *gengen*.

On notera que chez les Marrons, le *chacha* compte parmi les instruments essentiels dans la majeure partie de leurs pratiques rituelles. Ses sonorités représenteraient certains esprits de la forêt, mais aussi certaines divinités.

L'*obia wenti pee* concerne les divinités des eaux, porteuses de richesses et de protection contre les dangers des eaux, tandis l'*amanfu pee* célèbre le dieu du feu. Quant aux *apuku pee*, ils célèbrent les esprits de la forêt, à travers des danses et des musiques également consacrées.

Pendant ces différentes cérémonies, les Marrons pratiquent également quelques genres musicaux porteurs d'un langage singulièrement codé, qui rappelle le verbe musical africain, mais qui, ici, demeure d'essence exclusivement rituelle. Il est fondé sur un *tongo* spécial, l'*apinti*, cette langue des esprits, dont les codes permettent avant tout aux pratiquants de communiquer avec leurs divinités et avec leurs ancêtres. Pour cela ils utilisent les parlers anciens de certaines langues africaines.

Quant aux chants et danses exécutés à travers l'*apinti*, et rythmés aux sons du tambour (instrument du commandement et vecteur de la parole invisible) ou du hochet *chacha*, ils permettent la manifestation de la vitalité qui émane des génies de la nature et des ancêtres.

Ce langage, intelligible aux seuls initiés privilégiés, nécessite un long et ardu apprentissage pendant lequel doivent être mémorisés de longs textes et formules rythmiques reçus ou inspirés par les esprits. L'*apinti tongo* sert de prélude indispensable à la pratique de certains *obia pee*, souvent pendant les rites funéraires et lors de levée de deuil, mais aussi à l'occasion de certaines prières destinées aux ancêtres ou aux divinités.

Dans la pratique « obiatique », il existe ainsi une relation particulière de l'homme à la nature et à l'univers métaphysique. Ici, musique, chant et danse constituent des facteurs épi-moteurs, dont le système de fonctionnement est pensé comme un ensemble sacré.

EN GUISE DE CODA

Chez les Chinois, les Africains subsahariens et les Marrons guyanais, on constate un même postulat : autant chez l'homme, que dans le cosmos et que dans la nature, chaque chose vivante est animée par une force vitale génératrice à son tour de vie qui, dans le domaine musical, se traduit par le son, en tant que « substance-corps », ou « dynamique-souffle ». Ce principe est la source de diverses formes artistiques et de représentations transcendantales de l'homme. Par le son, l'homme entretient également un lien avec le végétal, avec l'animal, sans oublier le minéral et l'eau.

Au contact du son, il devient réceptif et sensible à l'énergie de la nature, avec laquelle il demeure en osmose. L'homme peut alors se passer d'une observation des choses et des phénomènes par un simple regard, pour pouvoir enfin discerner les murmures des eaux et des plantes, ceux des animaux, des génies de la forêt et des mémoires ancestrales. Ce fait lui impose

une certaine forme de silence, afin que le silence du cosmos et de la nature lui livre leurs mélodies, et il qu'il s'en trouve pénétré et imprégné.

La nature offre alors aux sens de l'homme l'émerveillement issu du beau, ce beau vu, entendu ou senti, suscite, en retour - chez l'humain - son envie voire son besoin irrépressible d'exprimer, sous des formes artistiques diverses, les sensations éprouvées.

La relation homme, nature et musique, ainsi que l'harmonie qui en résulte, s'en trouvent également consolidées – d'un double point de vue physique et métaphysique - à travers l'initiation, l'imitation ou l'évocation de l'univers naturel.

L'*initiation*, l'*imitation* et la *répétition* forment ainsi quelques-uns des principes majeurs qui fondent la relation musique-homme-nature au sein des cultures qui nous ont intéressés dans ce travail. L'*initiation* permet à l'homme d'être disponible, d'être en position de récepteur pour accéder - par l'éducation et un apprentissage échelonnés, par la ritualisation - aux secrets, et par-dessus tout, à un niveau supérieure de la connaissance et du savoir.

L'*imitation* permet à l'homme, non seulement de reproduire, mais également d'intégrer ou d'incarner des symboles de la nature et de la surnature (animaux et divinités en particulier), à travers des chants, des danses et des pratiques instrumentales pouvant, si nécessaire, déboucher sur des prestations musicales initiatiques.

Ainsi, par la musique et la force du son, le phénomène religieux imprègne, et imprégnait déjà, la vie quotidienne de ces hommes, à travers une multiplicité de formes artistiques et de représentations transcendantales. Par ce moyen, les traditionalistes chinois, subsahariens et marrons recherchent pareillement un équilibre leur permettant de vivre en harmonie avec la dynamique de l'univers.

ELEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

ANAKESA KULULUKA (Apollinaire), *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2007.

AROM (Simha), *Le langage tambouriné des Banda-Linda*, Paris, Selaf, 1976.

BEBEY (Francis), *Musique d'Afrique noire*, préface d'A. Martel, Paris, Horizons de France, 1969.

BELINGA, (Eno), *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris, Cujas, 1965.

BOCAGE (Ernestine), *Langues et cultures guyanaises*, Cayenne, 1987

CALAME-GRIAULE (Geneviève) et CALAME (B.), *Introduction à l'étude de la musique africaine*, *La Revue Musicale*, Les Carnets critiques, n° spécial 238, 1957.

DOUCET (Vincent), *Musiques et rites afro-américains. La marimba éclot dans les astres*, Paris, L'Harmattan, 1989.

GRAZET (M.), *La pensée chinoise. La vie publique et la vie privée*, postface de Rémi Mathieu, Paris, Albin Michel, 1994 (1/1929, La Renaissance du Livre).

Id. *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Paris, PUF, 3/1994 (1926).

HURAULT (Jean-Marcel), *Les Noirs réfugiés boni de la Guyane française. Mémoires de l'Institut Français* d'Afrique noire, Dakar, I.F.A.N., 1961.

HUYGHUES-BELROSE (Vincent), « La musique en Guyane », *in La Grande encyclopédie de la Caraïbe, Arts et traditions*, vol. 10.

Jiu Tangshu (Ancienne histoire des Tang), Pékin Zhonghua Shuju, 1975 (réédition).

Musique, Homme et nature

SOWANDE, Fela, « Le rôle de la musique dans la société africaine traditionnelle », *in La musique africaine. Réunion de Yaoundé (Cameroun) 23-27 février 1970*, pp. 59-68.

JOLIVET, M.-J., « Les formes de la tradition musicale en Guyane créole », *in Musique en Guyane* et Catalogue de l'exposition, Actes du colloque du 29 septembre – 25 novembre 1989, Bureau du Patrimoine Ethnologique et Conseil régional de Guyane, Cayenne, 1989.

PICARD, F., *La musique chinoise*, 2e édition, Paris, Editions YOU-FENG, 2003.

PRICE, Richard et Sally, *Les Marrons*, Argelas, Vents d'ailleurs, 2003.

SULLY-CALLY et LEZIN, *Musiques et danses afro-caraïbes*, Martinique, O Madiana Editions, 1990.

WANG, Xuan, *Yuejing lülü tongjie*, préface de 1743, Shanghai Shangwu Yinshuguan, 1936 (réédition). Cf. *Huit sons et huit vents* et les explications complètes sur les hauteurs absolues dans le Classique de la musique, vol. 2, p. 190.