

Continuité et diversité socioculturelles à l'épreuve de l'ethnomusicologie analytique

Le cas des musiques et danses afro-brésiliennes



Gérald Guillot, musicien, ethnomusicologue et didacticien de la musique, est directeur de la filière « musique » de l'université Bordeaux Montaigne, chercheur titulaire au laboratoire ARTES (Bordeaux), chercheur associé à l'IReMus (Paris) et collaborateur au musée de l'Homme (Paris). Ses recherches se concentrent sur la temporalité musicale cyclique des cultures afro-diasporiques au travers du croisement de trois approches disciplinaires : l'ethnomusicologie, la psychologie cognitive et la didactique. Questionnant en profondeur la mise en œuvre concrète de la notion d'interculturalité, ses travaux interrogent en retour la théorie et l'enseignement des musiques savantes et populaires occidentales.

Résumé : L'ethnomusicologie est une jeune discipline scientifique intégrant des approches multiples, dont l'anthropologie et la musicologie analytique. Le croisement de ces deux perspectives permet de questionner de façon plus précise la grande diversité des expressions musicales (et chorégraphiques) afro-brésiliennes : existe-t-il, malgré tout, des points communs ? Dans la positive, quelle en serait la source ?

INTRODUCTION

Diversité des perspectives ethnomusicologiques

Au sein du monde occidental, l'intérêt pour les expressions musicales de l'Autre est ancien. Il s'est accru, depuis le XX^e siècle par, en autres, la volonté de préserver des cultures musicales en cours de disparition. L'ethnomusicologie est le fruit de deux perspectives qui sont souvent placées en opposition : celle d'une musicologie dite « comparée », à la recherche de traits musicaux universaux, et celle issue d'une anthropologie de la pratique musicale, qui rend compte de l'homme dans son rapport social à la musique. Aujourd'hui, cette discipline jeune – mais déjà très riche – connaît de nombreuses approches, selon l'importance respectivement accordée au musical et au social ainsi qu'à leurs apports mutuels.

Expressions afro-brésiliennes

Une double perspective, analytique d'un côté, anthropologique de l'autre, peut ainsi contribuer à éclairer la compréhension de l'organisation sociale humaine. Toutefois, la diversité des expressions culturelles est tellement immense, que cette inter-fertilisation sera exemplifiée au travers d'un corpus spécifique : celui des manifestations musicales et chorégraphiques afro-brésiliennes¹.

Au sein de la culture française, les images positives généralement associées au Brésil sont liées au carnaval, à la fête ou à la musique (1). Bien que caricaturales (car la société brésilienne ne peut être réduite à cela), ces représentations concordent tout de même en partie, notamment avec le fait que la musique et la danse occupent une place très importante dans la vie des brésiliens. La musique est partout, sous de nombreuses formes : à la radio, à la télévision, dans les magasins et en dehors, dans de nombreux lieux urbains et ruraux, etc. Le peuple brésilien entretient aujourd'hui une relation avec la musique bien différente de celle des européens.

FONDAMENTAUX AFRO-BRÉSILIENS

Racines africaines

L'expansion occidentale et son commerce triangulaire ont déplacé des millions d'esclaves africains sur le territoire brésilien, où de nombreux aspects fondamentaux de la « culture africaine² » se sont diffusés comme, par exemple, un rapport spécifique au sacré, à la corporalité ou au lien social. Comme cela s'est produit dans d'autres territoires américains, l'expression de la culture africaine, qui était centrale dans le processus de survie de ces communautés, a été d'abord interdite, puis souvent syncrétisée et finalement plus ou moins intégrée comme une composante de la culture brésilienne³. Ce processus pluriséculaire a produit un très grand nombre d'expressions musicales et dansées brésiliennes, la plupart d'entre elles en tant que résistance culturelle contre l'opresseur. Toutes ces expressions sont hybrides, dynamiques et se sont adaptées aux nombreux préjugés, persécutions, conflits et grands changements survenus dans la société brésilienne et dont le peuple afro-descen-

dant, majoritairement pauvre et vivant essentiellement dans les *favelas* (bidonvilles), est toujours victime. Cette réinvention complexe et permanente a permis à ces traditions de rester vivantes, même dans les moments les plus difficiles de leur existence, dans un dialogue constant entre pratiques établies et transformations quotidiennes. Ce dialogue est le fruit d'accords et de luttes intra et intercommunautaires, fondés à la fois sur la mémoire collective et individuelle, mais aussi sur un double processus de maintien et de renouvellement des codes sociaux. Chaque communauté a sa propre identité mais partage des valeurs avec les autres communautés de la même tradition, délimitant les frontières dynamiques de ce qui est considéré comme faisant partie d'une tradition donnée et de ce qui ne l'est pas.

Batuque

Le terme portugais *batuque* est fondamental et extrêmement polysémique, à la fois lié à une forme de culte et à une danse séculaire issue de l'aire culturelle Congo-Angola (Fig. 1), allant jusqu'à constituer un terme générique définissant toute sorte de danse d'origine africaine (2). Ses formes ont en commun une danse en cercle composé de participants dont les rôles (danseur, chanteur, percussionniste ou spectateur) peuvent évoluer dynamiquement. D'un point de vue anthropologique, les mouvements de danse sont parfois sensuels et peuvent être considérés comme participant d'un rite de fertilité. Le *batuque* a produit une grande diversité d'expressions culturelles. En raison de la prééminence de la percussion, le terme dérivé *batucada*, aujourd'hui connu dans une grande partie du monde occidental désigne, par extension, toute forme de musique et danse afro-brésilienne (ou inspirée). Quand elle est réappro-

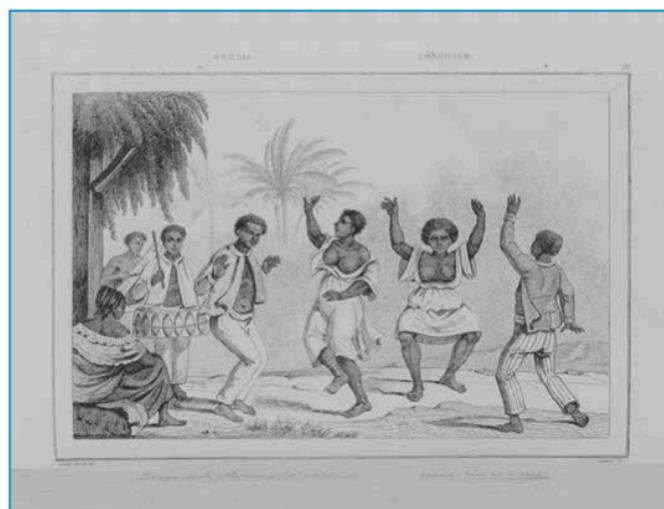


Fig. 1 : "Danse de la Battuca à São Paulo" (Laderer Van der Burch, 1837).

prisée par la classe moyenne (brésilienne ou non), elle se concentre souvent sur sa dimension percussive tout en perdant certaines caractéristiques musicales fondamentales (3).

DIVERSITÉ SOCIOCULTURELLE DES MANIFESTATIONS MUSICALES ET CHORÉGRAPHIQUES AFRO-BRÉSILIENNES

La diversité des expressions musicales et chorégraphiques qui émerge de ces processus admet toutefois plusieurs formes de catégorisation dont on rend brièvement compte à présent.

Dimension religieuse

Officiellement, le Brésil est laïc depuis 1891. Le catholicisme constitue la religion officielle et 0,5 % de la population se déclare en lien avec les religions afro-brésiennes (Fig. 2), un chiffre probablement très en-deçà de la réalité. La dimension musicale revêt deux formes principales et poreuses : l'une a lieu dans des lieux de cultes spécifiques (*terreiros*). L'autre est intégrée de façon plus ou moins explicite et extériorisée dans des expressions sociales complexes et syncrétiques, intégrant généralement musique et danse, et parfois une dimension dramatique.



Fig. 2 : Cérémonie de Xangô (Ylê Oxóssi Guangoubira). © Gérald Guillot.

Formes de *samba* et de *côco*

Parmi les nombreuses formes de *batuque*⁴, on ne peut omettre le *samba* ; le verbe portugais *sambar* signifie « danser dans un style afro-brésilien ». Le *samba* moderne (début XX^e siècle) est né de l'hybridation d'anciennes pratiques (dès le XII^e siècle) nommées *lundu* et *maxixe*, elles-mêmes issues de contacts entre le *batuque* d'origine africaine et des éléments de la culture musicale portugaise. On dénombre aujourd'hui plusieurs dizaines de forme de *samba*, dont le *samba de côco*⁵ (Fig. 3) La tradition du *côco* a émergé dans le Nord-Est du Brésil au XII^e siècle. Le mythe de ses origines attribue la dimension

percussive aux esclaves africains et la danse aux amérindiens. Cette dernière dimension reste extrêmement difficile à démontrer en raison de l'importante tradition ibérique du *zapateado* (frappement du sol avec les pieds) qui aurait également pu l'influencer. Le terme *côco* vient de la noix de coco, et son avatar dans l'argot local qui désigne la tête, donc l'oralité ; en effet, cette tradition, qui compte un très grand nombre de déclinaisons intègre, dans certaines d'entre elles, une importante dimension mélodique et poétique improvisée (*embolada*). Le *côco* est présent dans de nombreux moments de la vie sociale, profanes ou religieux (fêtes, carnaval, cultes). La dimension musicale du *batuque* peut être complétée par des instruments mélodiques tels que le *sanfona*, un accordéon à touches piano très courant dans cette région. Parmi les instruments de percussion figurent également les *tamancos*, des sandales en bois sans talon que les musiciens/danseurs frappent sur le sol au travers de nombreuses combinaisons rythmiques. Cette forme de danse (en couples, lignes ou cercles) aurait été utilisée pour damer le sol en terre battue des maisons lors de fêtes conviant tout le voisinage, à l'instar de travaux publics communautaires !



Fig. 3 : Samba de côco (groupe Raízes de Arcoverde. © Victor Alisson.

Capoeira et maculêlê

Parmi toutes les traditions afro-brésiliennes, la *capoeira* est peut-être la plus connue dans le monde. Moyen de lutte culturelle et physique contre l'opresseur, ses origines restent controversées. Les esclaves ne devant pas s'abîmer pour rester efficaces dans leur labeur, la *capoeira* s'est constituée comme un véritable art martial, mais déguisé en danse. Interdite en 1890 et finalement officialisée en 1937, elle revêt 3 formes, dont la plus ancienne, au ras du sol, aurait permis de déjouer la vigilance des

maîtres blancs. Sur le plan musical, elle intègre principalement des instruments d'origine africaine, même si le *pandeiro* (tambourin à cymbalettes très répandu dans le monde) aurait transité par la péninsule ibérique pendant l'occupation musulmane. Le *maculêlê*, ou *dança de porrete* (danse des matraques) (Fig. 4) est une version plus rapide et chorégraphiée de la *capoeira*, qui utilise des armes rudimentaires : initialement morceaux de bois ou de canne à sucre, sa version plus spectaculaire entrechoque des machettes ou des torches enflammées.



Fig. 4 : Maculêlê / dança de porrete. © Jogamaré.

Couronnement des Rois du Congo

Bien que la majorité des formes de *samba* possèdent de profondes racines africaines (religieuses et musicales), elles ne sont généralement pas aussi visibles que dans les traditions centrées sur les anciens rites de couronnement des Rois du Congo, telles que le *congado*, la *congada*, le *maracatu nação*⁶ (Fig. 5) et, dans une certaine mesure, le *maracatu rural*. Véritables intercesseurs entre le pouvoir de l'État colonial et les populations afro-descendantes, Reines et Rois africains ont toujours été des leaders politiques, en lien étroit avec la religion. Malgré de multiples différences, ces groupes sont plus ou moins organisés autour d'une cour royale aux traits européens. Ces expressions sociales sont enracinées dans un mythe créateur selon lequel « l'image de Notre Dame du Rosaire, apparue dans la mer au temps de l'esclavage, a été finalement secourue par des noirs, ce que n'ont pas réussi les blancs » (4). La dimension religieuse structure ainsi ces expressions culturelles, formalisées selon des syncrétismes spécifiques entre la tradition catholique et des traditions animistes issues d'Afrique de l'Ouest. Ces syncrétismes auraient permis la survie des cultes africains sur le sol brésilien pendant toute la période esclavagiste (officiellement abolie en 1888). Les paroles des chansons en rendent partiellement compte : chantées par l'ensemble du cortège, elles peuvent évoquer le

groupe lui-même, des moments historiques et/ou spécifiques de la communauté, les origines africaines, la religion, des thématiques plus orientées politiquement, etc. Particularité du *congado* : quand deux groupes se croisent, chacun doit garder son rythme constant sans être influencé par l'autre, comme une sorte de joute musicale. Le *maracatu nação*, qui possède de nombreux points communs avec le *congado*, a failli disparaître au cours des années 1960 pour regagner une grande vigueur dans les années 1990. Il connaît deux déclinaisons spécifiques : d'une part, des groupes plus ou moins inspirés de cette tradition existent aujourd'hui dans beaucoup de pays occidentaux (Europe, Amérique du Nord, Japon...). D'autre part, elle a incité des brésiliens de la classe moyenne à la création de groupes percussifs (généralement sans danse, ni lien avec la religion) au Brésil, un phénomène encore assez rare sur ce territoire.



Fig. 5 : *Maracatu nação Porto Rico*. © Marcos Michael.

Mort et résurrection du bœuf

Des rites en lien avec le bœuf (*boi*)⁷ en tant qu'animal mystique existent dans de nombreuses parties du monde, et cela depuis l'Antiquité. Apparue au Brésil au milieu du XX^e siècle, cette thématique s'y décline dans plusieurs régions, dont le *maranhão*, où le *bumba-meu-boi* (Fig. 6) célèbre le mythe de la mort et de la résurrection du bœuf. Ce mythe, basé sur le contraste entre la force du bœuf et la faiblesse de l'humain, est un mélange de drame, de tragédie, de comédie, une véritable satire de la société qui fait intervenir de nombreux personnages. Elle établit des ponts avec plusieurs traditions et intègre une dimension religieuse. Ainsi, trois grandes formes de groupes (*bois*) sont en compétition pendant la période de carnaval ou les *festas juninas* (fêtes de la saint Jean). Elles semblent en refléter les influences respectives, mais aussi la grande porosité : le *boi de zabumba* (le plus africain, en forme de *batuque*), le *boi de orquestra* (le plus européen, avec des instruments à vents et à cordes),

et le *boi de matraca* (le plus amérindien, intégrant le *maraca*⁸ amérindien mais également le *pandeirão*). Un *boi de matraca* est souvent appelé *batalhão* (bataillon) en référence à la lutte sociale permanente qui anime la communauté.



Fig. 6 : *Bumba meu boi (São Luis do Maranhão)*. © Yuri Graneiro.

« Anthropophagie » musicale

Le Brésil a produit de très nombreuses hybridations musicales. Toutes les musiques « européennes » (produites sur place ou importées) ont fini, un jour ou l'autre, par être jouées par des afro-descendants qui lui ont ajouté une saveur particulière. Au début du XX^e siècle, les premiers contacts autorisés suite à l'abolition officielle de l'esclavage ont accéléré cette hybridation, donnant notamment naissance aux différentes formes de *samba*, à un grand nombre expressions musicales rassemblées sous l'appellation *Música Popular Brasileira* (musique populaire brésilienne) ainsi qu'aux bals *forró*. Plus récemment encore, ce sont des esthétiques musicales d'afro-descendants de l'Amérique du Nord (rock, soul, funk, rap...) qui ont rencontré celles du Brésil. Parmi tous les croisements obtenus, on peut citer le *samba-funk* (années 1970) et le *manguebeat* (années 1990), résultat de la fusion entre du hard rock et du *maracatu de baque virado*. De son côté, le hip-hop et la *capoeira* partagent de profondes similarités.

PERMANENCE DANS L'EXPRESSION MUSICALE

Bien que musique et danse soient indissociables dans la majeure partie du patrimoine afro-brésilien, l'ethnomusicologie offre des outils analytiques spécifiques convoqués à présent.

Comme l'illustrent les exemples précédents, le *batuque* est une forme d'expression sociale qui fonde la très

grande majorité des traditions afro-brésiliennes, traditions dont la diversité semble impossible à dénombrer. D'un point de vue superficiel, ces expressions pourraient être considérées comme très diverses, voire disparates. Toutefois, une investigation plus poussée, selon une perspective issue de la musicologie analytique¹⁰, révèle d'importantes similitudes, qui peuvent être divisées en deux catégories : les caractéristiques musicales et les caractéristiques organologiques.

Permanence dans les caractéristiques musicales

Waterman a été le premier à postuler l'existence de caractéristiques récurrentes dans les esthétiques musicales d'Afrique de l'Ouest : pulsation isochrone, polyrythmie, polymétrie, phrasé contramétrique des accents mélodiques, alternance responsoriale avec tuilage et enfin, prédominance des instruments à percussion (5).

Au Brésil, la présence de ces caractéristiques est notamment confirmée dans la musique du *candomblé* (6). Pressing complète la liste et les qualifie de « dispositifs caractéristiques » : syncope, superposition, déplacement, phrasé à contretemps, polyrythmie, polymétrie, hoquet¹¹, hétérophonie, swing, rythmique basée sur la parole et question/réponse (7). À l'exception du hoquet, leur présence est révélée, avec des déclinaisons spécifiques, par l'analyse de nombreuses performances appartenant au corpus des musiques afro-brésiliennes.

Deux caractéristiques particulières ont été étudiées en profondeur : il s'agit d'organisations temporelles non isochrones, qui s'expriment à plusieurs niveaux métriques. En suivant l'idée de Waterman et en prenant en compte les conséquences du commerce atlantique, Kubik formule l'hypothèse « phylogénétique » que ces caractéristiques pourraient avoir existé depuis de nombreux siècles et puissent constituer des marqueurs attestant de connections avec des cultures sub-sahariennes, notamment yoruba et bantu (2, 5, 6, 9). Dans une perspective synchronique, leur présence est attestée au sein de toutes les musiques afro-brésiliennes actuelles (et même, afro-diasporiques) analysées jusqu'à présent (8), sans réelle exception. L'analyse diachronique des plus anciens enregistrements (datant du début du XX^e siècle) tend également à confirmer cette hypothèse.

Permanence des caractéristiques des instruments (organologie)

Une analyse organologique des instruments joués au sein des traditions afro-brésiliennes permet d'en identifier plusieurs catégories, toutes reliées aux origines africaines. Deux d'entre elles sont particulièrement visibles : les cloches et les tambours¹².

La présence de cloches (généralement avec un battant externe) est souvent la trace d'un lien avec un culte (Fig. 7). Dans certaines traditions, comme le *candomblé*, l'*umbanda*, le *xangô* ou le *xambá*, la cloche possède un rôle central. Dans certaines autres traditions (comme le *samba* ou le *maracatu de baque virado*), leur fonction musicale n'est plus directement liée à la religion. L'*agogô* est un instrument brésilien, très similaire au *gankogui* subsaharien, dont l'organisation musicale conserve parfois une partie de sa fonction de structuration du temps musical (8) ; en langue yoruba, *àkókò* signifie « temps ».

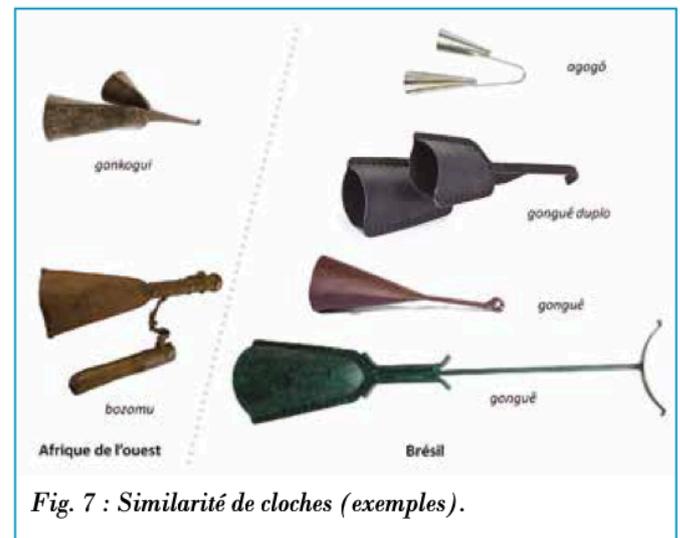


Fig. 7 : Similarité de cloches (exemples).

Par ailleurs, même si l'existence de certains tambours est connue dans certaines communautés amérindiennes, leur présence constitue généralement la trace d'une origine africaine (10). Parfois, ces tambours ressemblent aux tambours militaires européens de la Renaissance, lesquels ont très probablement, eux-mêmes, une origine africaine (Fig. 8).



Fig. 8 : Similarité de tambours bimembranophones (exemples).

Néanmoins, certaines catégories d'instruments africains ne sont pas réellement présentes dans les traditions musicales afro-brésiliennes (2), comme le pluriarc¹³ ou les percussions mélodiques à lames (en métal ou en bois) que l'on retrouve néanmoins dans d'autres aires culturelles de l'Amérique du Sud et centrale.

CONCLUSION

En raison du mécanisme d'hybridation, l'héritage ouest-africain est présent dans un grand nombre de traditions musicales et chorégraphiques au Brésil, même quand celles-ci ne sont pas nécessairement catégorisées comme afro-brésiliennes. Un très bref échantillon de cette diversité a été présenté par l'intermédiaire d'une catégorisation de contextes socioculturels qui, malgré ses lacunes, permet d'identifier quelques premiers points de repère en termes de modalités d'expression, de conditions de survie à l'oppression colonisatrice, et de questions identitaires à l'intérieur et hors des frontières territoriales et culturelles.

Malgré la très grande diversité des modalités d'expression et des contextes socioculturels associés, certaines caractéristiques musicales communes perdurent, probablement depuis plusieurs siècles. Cette permanence en fait de véritables marqueurs de racines africaines et non de simples contingences. D'une part, ces traits communs façonnent les modalités d'exécution des traditions, même quand elles ne sont pas revendiquées comme racines africaines par les communautés concernées. À l'opposé, certaines racines culturelles sont parfois revendiquées, mais contredites par l'analyse du matériau musical de leurs pratiques, lequel en constitue une forme d'héritage ontogénétique. Tous ces résultats montrent que la culture brésilienne (en particulier dans ses dimensions musicales et chorégraphiques) est profondément sous-tendue par certaines caractéristiques africaines communes. Pour des raisons similaires, l'éventualité que ce soit également le cas dans l'ensemble du monde afro-diasporique est une hypothèse très sérieuse.

L'approche ethnomusicologique, par une double perspective anthropologique et comparative, permet donc de situer des expressions locales dans un ensemble global. Par effet miroir, elle ouvre ainsi la possibilité de repenser, sous couvert d'une véritable neutralité axiologique, l'ensemble des musiques (et danses) occidentales comme un ensemble d'expressions spécifiques à une communauté. Une telle démarche milite donc, sur le plan disciplinaire, pour une dissolution du préfixe « ethno » au profit d'une convergence vers une musicologie dite « générale ».

RÉFÉRENCES

- (1) Seguin A D (1991) L'impossible objectivité. Dans : Parvaux S, Revel-Mouroz J (Eds.), *Images réciproques du Brésil et de la France*, Éditions de l'IHEAL, Paris : 79-82.
- (2) Fryer P (2000) *Rhythms of resistance : African musical heritage in Brazil*. Wesleyan University Press, New England, 281 pages.
- (3) Guillot G (2011) *Des objets musicaux implicites à leur didactisation formelle exogène : transposition didactique interne du suíngue brasileiro en France*. Thèse de Doctorat en Musicologie. Université Sorbonne – Paris IV, 843 pages.
- (4) Glauro L (2002) *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jabobá*. Ed. Universidade Federal de Minas Gerais, Brésil, 360 pages.
- (5) Waterman R (1952) African influence on the music of the Americas. Dans : *Acculturation in the Americas*, University of Chicago Press : 207–218.
- (6) Vatin X (2005) *Rites et musiques de possession à Bahia*. L'Harmattan, Paris, 240 pages.
- (7) Pressing J (2002) Black atlantic rhythm : its computational and transcultural foundations. *Music Perception* 19 : 285-310.
- (8) Guillot G (2020) Multi-level anisochrony in Afro-Brazilian music. Dans : Aydintan M, Edler F, Graybill R, Krämer L (Eds.), *Gegliederte Zeit: 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015*, Georg Olms Verlag, Hildesheim : 365-379.
- (9) Kubik G (1979) *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of African cultural extensions overseas*. Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 55 pages.
- (10) Beaudet J-M (1989) Les « Turè, » des clarinettes Amazoïennes. *Latin American Music Review* 10 : 92–115.

NOTES

¹ Malgré cette réduction, la granularité des descriptions ne pourra rendre compte de la richesse de chaque tradition convoquée ; ² Principalement de l'Ouest de l'Afrique subsaharienne, mais nous maintiendrons « culture africaine » pour la lisibilité ; ³ La « culture » brésilienne est loin d'être uniforme. Malgré une profonde hybridation de la société, un important racisme (couleur, classe sociale, religion...) y perdure et se nourrit des extrémismes politiques et religieux ; ⁴ Le terme *samba* est un mot portugais masculin. À une exception près, ses différentes formes sont très éloignées de celle de « la » *samba* que l'on rencontre en Europe ; ⁵ Prononcer « côcou » ; ⁶ Le terme *nação* (nation) fait référence aux regroupements d'esclaves ; ⁷ Se prononce « boï » ; ⁸ Hochet d'origine chamannique ; ⁹ *Pandeiro* de très grande taille, sans cymbalettes ; ¹⁰ Bien qu'une perspective ethnomusicologique ne puisse évacuer la dimension chorégraphique des manifestations afro-brésiliennes en raison de leur forte intrication, la brièveté de ce tour d'horizon contraint de se limiter à la seule dimension musicale ; ¹¹ Distribution d'une ligne mélodique entre plusieurs voix ; ¹² Terme générique ; ¹³ Le seul arc musical d'origine africaine est le *berimbau* utilisé dans la *capoeira*.